



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

ELIZABETH DA SILVA MENDONÇA

A ETNOGRAFIA LITERÁRIA DE GUIMARÃES ROSA

São José do Rio Preto
2018

ELIZABETH DA SILVA MENDONÇA

A ETNOGRAFIA LITERÁRIA DE GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Nascimento
Falleiros

Financiadora: CAPES

São José do Rio Preto
2018

Mendonça, Elizabeth da Silva.
A etnografia literária de Guimarães Rosa / Elizabeth da Silva
Mendonça. -- São José do Rio Preto, 2018
291 f.

Orientador: Flávia Nascimento Falleiros
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Rosa, João
Guimarães – 1908 – 1967 – Crítica e interpretação. 3. Literatura e
antropologia. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.
CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

ELIZABETH DA SILVA MENDONÇA

A ETNOGRAFIA LITERÁRIA DE GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Marcelo Totti
UNESP- Marília

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
UNESP- São José do Rio Preto

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP- São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli
USP- São Paulo

São José do Rio Preto
11 de junho de 2018

Para o meu pai (*in
memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros

À CAPES.

Aos professores, Lúcia Granja e Marcelo Totti presentes na qualificação e na defesa, pelas profícuas observações e sugestões.

Aos professores, Ulisses Infante e Fabiana Carelli presentes na defesa, pelas contribuições e observações.

Aos funcionários da Biblioteca, em especial à Leila, do serviço de EEB, como também aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e do serviço de cópias.

Aos professores com os quais tive oportunidade de cursar disciplinas no Programa.

RESUMO

A partir de um conceito que chamamos de etnografia literária, procuramos demonstrar como o sujeito-escritor Guimarães Rosa, voltado para a antropologia, em especial, a etnografia, constrói-se ao longo de materiais como notas de viagem, cartas, anotações de diário e reportagens poéticas; em seguida, demonstramos como essa construção contamina os narradores posteriores de sua literatura. Nesta etnografia literária, consideramos o narrador como um etnógrafo construído a partir da viagem, da observação que valoriza a sinestesia e da empatia para com os personagens, o outro. Esta empatia pode ser vista através da fala direta ou do discurso indireto livre, essenciais à etnografia literária, pois representam o acesso à alteridade. Demonstramos como noções de etnografia estão presentes nas narrativas de *Ave, Palavra*, “Sanga Puytã”, “Cipango”, “Uns índios – sua fala”, “Ao Pantanal” e “Pé-duro, chapéu-de-couro” como também “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias* e “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, de *Corpo de Baile*. Recolhemos no diário de viagem do escritor, *A Boiada*, tal visão etnográfica que dialoga com os demais textos lidos na tese.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; etnografia; etnografia literária; narrador; narrador-etnógrafo; antropologia; alteridade.

ABSTRACT

Through a concept we call literary ethnography, we seek to demonstrate how the subject-writer Guimarães Rosa, focused on anthropology, in particular, the ethnography, builds with materials such as his travel notes, letters, notes of your diary and poetic reports and, through them, showed how this construct contaminates the later narrators your literature. On construction of literary ethnography, we called the narrator as an ethnographer built through the travel, of the observation that values the synesthesia and of the empathy with the characters, the other. This empathy can be seen through the direct speech or free indirect speech, essential to the literary ethnography, because represent access to alterity. We demonstrate how notions of ethnography are present in the narratives of Ave, Palavra, "Sanga Puytã", "Cipango", "Uns índios – sua fala", "Ao Pantanal" and "Pé-duro, chapéu-de-couro as well " "Entremeio: com o vaqueiro Mariano", of Estas Estórias and "O recado do Morro" and "Uma estória de amor", of Corpo de Baile. We find the travel diary of a writer, A Boiada, such ethnographic vision that converses with other texts studied in the thesis.

KEYWORDS: *Guimarães Rosa; ethnography; literary ethnography; narrator; narrator-ethnographer; anthropology; alterity.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. OS NARRADORES EM GUIMARÃES ROSA.....	17
2.1.O viajante.....	18
2.1.1.A escrita da viagem.....	31
2.1.2. Alquiste e o narrador: dois viajantes.....	42
2.1.3. Alquiste.....	51
2.1.O sinestésico.....	62
2.3. Em suspeição.....	70
2.3.1. Com os vaqueiros.....	78
2.3.1.1. Manuelzão.....	78
2.3.1.2. Mariano.....	85
2.3.1.3. Os pés-duros com chapéus de couro.....	88
3. ROSA, NARRADOR ETNÓGRAFO.....	99
3.1. Marcas, gestos e traços.....	101
3.2. O etnógrafo Alquiste e o informante Pê-Boi.....	117
4. A ETNOGRAFIA LITERÁRIA ROSEANA: A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE, A ENTREVISTA E O DIÁLOGO.....	126
4.1. A observação participante.....	126
4.1.1. Na festa de Manuelzão.....	132
4.1.2. No meio da boiada e no Pantanal.....	134
4.1.3. A entrevista e o ponto de vista dos nativos.....	149
4.1.3.1. Gorgulho: o primeiro informante.....	149
4.1.3.2. Pê-Boi: o segundo informante.....	164
4.2. Entre e por meio de um vaqueiro: o diálogo e a entrevista.....	171
4.2.1. O diálogo.....	171
4.2.2 A entrevista.....	183
5. ETNOGRAFIA POÉTICA DOS VAQUEIROS.....	187
5.1. Entre a etnografia clássica e a poética.....	187
5.2. O vaqueiro ideal do clã pé-duro.....	198
5.3. Visão poética do vaqueiro.....	205
5.4. A coletividade.....	208
6. A ETNOGRAFIA DE RESGATE: DO SALVACIONISMO A UMA NOVA PASTORAL	212
7. DESCRIÇÕES LITERÁRIAS E DESCRIÇÕES ETNOGRÁFICAS.....	231
7.1. Na trilha de Humboldt com o olho no dicionário.....	232
7.1.1. O descritivo na viagem.....	240
7.2. A descrição etnográfica.....	250
7.2.1 O fazer descritivo.....	252
7.2.2 A descrição densa.....	265
8. CONCLUSÃO.....	273
9. BIBLIOGRAFIA.....	277

1. INTRODUÇÃO

Nos dez anos que separam *Sagarana* de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa produziu vários escritos que, após suas publicações em jornais, foram recolhidos pelo autor em *Ave, Palavra*. Costa (2006) conta 23 textos. Dentre eles estão: contos, relatos de viagens, notas de um diário, descrições de animais e o livro *Com o vaqueiro Mariano*. A esmagadora maioria dos trabalhos de crítica literária sobre o autor concentra-se no romance *Grande Sertão: Veredas*. Quando muito selecionam alguns contos e novelas. O livro *Ave, Palavra* aguarda uma leitura crítica como um todo, pois muito de seus estudos, assim como é o caso do nosso, são fragmentados e estão concentrados dentro de dissertações e teses não publicadas. Há ainda estudos sobre o mencionado livro que se encontram incorporados à análise do romance *Grande Sertão* ou de contos anteriores.

Deste *Ave, Palavra*, de publicação póstuma, separarmos “Sanga Puytã”, um conto-crônica; “Cipango”, “Uns índios – sua fala” e “Ao Pantanal”, como exemplares de notas poéticas de viagem; “Pé-duro, chapéu-de-couro”, reportagem poética mesclada a ensaio, conto e crônica”; e, também, “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, publicado como livro de tiragem mínima, e, posteriormente, republicado em *Estas Estórias*, a fim de estabelecer um diálogo com duas narrativas de *Corpo de Baile*: “O recado do morro” e “Uma estória de amor”. Incluímos também para fazer parte desse diálogo o diário de viagem *A Boiada*¹.

O eixo norteador de nossa leitura está na presença de um tipo de narrador gestado nos textos de *Ave, Palavra* como também em “Entremeio” e que nasce completamente nas narrativas de *Corpo de Baile*. Desde o início, chama a atenção nestes textos de *Ave, Palavra*, a presença de um olhar etnográfico poético presente nas notas de viagem recolhidas, bem como na reportagem poética com o vaqueiro do Pantanal. Tal olhar passa por uma elaboração mais sofisticada para voltar em “O recado do morro” e “Uma estória de amor”.

Guimarães Rosa, como expõe Santiago (1982), está dentro da tradição literária brasileira de busca etnológica que teve em Mário de Andrade não apenas um “turista aprendiz”, mas um pesquisador arguto. A crítica literária já apontou que o escritor paulista valeu-se de farto material etnográfico para produzir *Macunaíma*. Tratava-se para a literatura, naquela ocasião, de descobrir o Brasil para os outros redescobrirem, o que muito orientou a

¹ A obra de Guimarães Rosa é relativamente vasta. Outras narrativas do escritor poderiam ser analisadas à luz da etnografia literária. Porém privilegiamos, nesse estudo, narrativas menos estudadas do autor; por outro lado, por se tratar de um estudo interdisciplinar, julgamos apropriado limitar o *corpus*.

ideologia da Semana de 22 paulista. De modo similar, Rosa também atua como pesquisador. Mas isso não é tão evidente como Mário de Andrade em sua rapsódia. É mais sutil, ao deixar marcas desse caráter nos textos provenientes de sua viagem ao Pantanal mato-grossense e no diário *A Boiada*, em que se dá a construção de um narrador etnógrafo ligado à antropologia².

Considerando essas observações, argumentamos que literatura e antropologia estão em diálogo, uma vez que a onisciência total não é mais possível na literatura nesse período. Não há mais espaço para os narradores que controlavam todo o escrito, falando pelos personagens. Na antropologia contemporânea, na sua virada epistemológica, conforme aponta Teresa Caldeira (1988), a voz do antropólogo como produtor único e controlador da textualidade etnográfica resultaria num apagamento do informante e de toda a subjetividade que a sua presença poderia trazer ao texto etnográfico. O etnógrafo passa, segundo a antropóloga brasileira, a ser igualado ao nativo, não sendo mais o único produtor de conhecimento sobre a sociedade que estuda. Assemelha-se assim ao o narrador onisciente da literatura que estava por detrás de tudo o que estava sendo contado, apagando muitas vozes dos personagens. Se a polifonia invadiu a literatura há muito tempo, na antropologia atual as vozes também se fazem ouvir. Nos textos de Rosa mencionados, as vozes são escutadas ora em discurso direto, ora em indireto livre. Em “Entremeio”, por exemplo, o informante não subsumiu a voz do narrador. Eles partilham a narrativa, por isso temos a conversa, o diálogo que resultaria no relato de Mariano e não numa entrevista formal. São importantes as palavras de Walter Mignolo sobre a literatura que parece antropologia ou a antropologia que parece literatura:

a técnica da entrevista remete-nos às normas de trabalho da antropologia como disciplina, enquanto que o relato em forma (auto) biográfica pode ser aceito com mais facilidade pelas normas da prática literária do que pela antropologia, enquanto disciplina das ciências humanas. Essa é uma das instâncias específicas em que, não só as fronteiras entre os gêneros tendem a desaparecer, mas também a imagem do papel social e de sua filiação especializada (MIGNOLO, 1993, p. 130).

Se o relato de Mariano que ocupa parte da narrativa é literário, ele não deixa de ser

² Na Tese, tomamos como base as diferenciações que Lévi-Strauss faz, em *Antropologia Estrutural*, sobre etnografia, etnologia e antropologia. Acompanhem suas palavras: “etnografia corresponderia aos primeiros estágios da investigação: observação e descrição, trabalho de campo. [...] também inclui os métodos e técnicas relativos ao trabalho de campo, a classificação, a descrição e a análise de fenômenos culturais particulares. [...] Etnologia representa, em relação à etnografia, um primeiro passo em direção à síntese. Sem excluir a observação direta, ela tende a conclusões suficientemente amplas para que seja difícil fundamentá-las exclusivamente num conhecimento de primeira mão. [...] Quer se declare ‘social’ ou ‘cultural’, a antropologia sempre aspira ao conhecimento do *homem total*, considerado a partir de suas *produções* num caso, e de suas *representações*, no outro. [...] Etnografia, etnologia e antropologia não constituem três disciplinas diferentes, ou três concepções diferentes das mesmas investigações. São, na verdade, três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 378-379).

antropológico também, pois a busca do narrador pela alteridade, deixando o outro, o vaqueiro experiente do Pantanal assumir o controle da entrevista, transformando-a em um relato autobiográfico, aproxima à literatura da antropologia. Está criado, portanto, o narrador etnógrafo que passa a estar no texto literário de Guimarães Rosa, que se constitui assim como uma etnografia literária.

Na teoria antropológica, Lévi-Strauss (1976) assinala a redução de distância entre o antropólogo e o nativo, chegando a uma identificação com o outro para assim compreender o funcionamento da cultura daquele que é estudado, uma vez que a integração é fundamental na perspectiva antropológica. Para se identificar com o outro, o narrador tenta reduzir tal distância, estando no lugar. A isso se presta muito bem o discurso indireto livre, pois ele, por exemplo, pode saber o que pensa o personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor”. Tal narrador acessa a mente do outro, realizando a utopia do etnógrafo ideal proposta por Lévi-Strauss (1976).

Para isso é fundamental na etnografia literária de Guimarães Rosa que o narrador seja um viajante, aquele que se desloca em busca do outro. De acordo com Lévi-Strauss (1976), a procura pela universalidade humana é o principal objetivo da etnografia. Para tanto, é necessário que o profissional especializado esteja nos lugares remotos do globo, que viaje, separando-se assim de sua cultura, daquela da qual saiu e se integre plenamente à cultura do outro. Em sua etnografia literária, Guimarães Rosa emprega portanto, o discurso indireto livre, um dos mais adequados, ao lado do discurso direto, para simular a integração à cultura do outro. Um narrador culto, aquele que assumiria totalmente o contar, não daria conta de tal aspecto. Por isso, em muitas de suas narrativas, o cidadão, o “culto” é silenciado ou é marcado por aquele que veio de fora e entra em contato com o outro, em um diálogo. É importante ressaltar, porém, que nos textos de *Ave, Palavra* e em “Entremeio”, o narrador etnógrafo é, claramente, alguém de fora. Em “Uma estória de amor” e em “O recado do morro”, ele se camufla, mas deixa marcas, traços e gestos que revelam ser os de um cidadão, alguém de fora, que faz a mediação entre dois mundos. As duas narrativas são marcadas pelas descrições pormenorizadas, pela valorização daquilo que seria comum para o morador local, no caso, o capataz da fazenda Samarra, o vaqueiro Manuelzão e o guia-roceiro Pê-Boi. Sabiamente, para fazer a mediação entre o mundo do qual veio o narrador etnógrafo e o mundo do personagem destas mencionadas narrativas de *Corpo de Baile*, o recurso usado pela etnografia literária é a projeção da visão dos personagens, numa tentativa de apagamento do narrador etnógrafo, cujas pegadas podem, contudo, ser seguidas pelas narrativas.

É importante ressaltar que uma das características fundamentais da etnografia literária

de Guimarães Rosa é a valorização do ponto de vista do nativo, do morador local. Um exemplo de tal mecanismo é a singularização do protagonista e guia Pê-Boi, através da descrição que ele faz do espaço em que mora. O seu olhar é valorizado pelo narrador em detrimento do olhar científico e econômico dos outros da expedição. Na etnografia literária, o narrador confronta as visões de mundo e destaca a do guia, pois só ele tem acesso total ao personagem, se aproxima dele, está integrado à sua cultura, conforme preconiza utopicamente Lévi-Strauss (1976) em relação ao trabalho do etnógrafo. Quando o protagonista deixa de ser o guia, tornando-se apenas o roceiro Pê-Boi, o narrador, através do discurso indireto livre que invade o conto, lhe devassa a mente que está em repouso. É a visão dele que parece interessar ao narrador, pois, ao confrontá-la com as visões economicista, religiosa e científica, apenas a sua tem acesso à poesia do lugar, ao indevassável, às ninharias, uma vez que Pê-Boi não tem uma visão limitada que mede, esquadrinha, examina e converte. O personagem é o guia do leitor no conto tanto quanto é da expedição. Isso faz que com que o contato intercultural encenado em “O recado do morro” nos dê acesso ao ponto de vista do nativo, o que só é possível através de uma etnografia literária.

Assim, na etnografia literária, o narrador media a cultura dos vaqueiros, do povo “roceiro serrânico”, com o mundo, por isso dá voz ao outro. Para tanto, há todo um processo de pesquisa sobre tal cultura. É essencial apresentar o outro de dentro de seu mundo, fazendo dele o exegeta de sua própria cultura, mas o narrador, assim como o antropólogo, controla a escrita, a textualidade.

Outro aspecto importante da etnografia literária de Guimarães Rosa é a filosofia por detrás do pastor do boi ou, em outras palavras, a construção de uma ontologia³ de vaqueiro ideal. “Entremeio” e “Pé-duro, chapéu-de-couro” estão em diálogo nesse caso. O primeiro texto decorre da ida do escritor ao Pantanal, em 1947; o segundo, de sua viagem a Caldas do Cipó, no sertão baiano, em 1952. É através da fala direta de Mariano, o discurso autêntico, que temos, na etnografia literária, o cerne da filosofia do pastor do boi, aquela que liga o homem ao mundo natural, beatificando o animal. Nos dois textos de Guimarães Rosa mencionados, aparece o resgate de uma ecologia proveniente de civilizações tradicionais ameríndias e africanas cujas cosmologias marcam a convivência e a interdependência entre o homem e o mundo natural. O boi e o seu pastor são assim essenciais na etnografia literária roseana.

Na sua construção da ontologia do vaqueiro ideal, Rosa valoriza o individual com

³ Estudo ou conhecimento do Ser, dos entes ou das coisas tais como são em si mesmas, real e verdadeiramente. (Cf. Chauí, 2003).

Mariano e Manuelzão, mas não perde de vista a coletividade presente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. O escritor não está interessado no nacionalismo redutor marcado dentro de fronteiras geográficas e ideológicas e que está presente, muitas vezes, na noção de coletividade. A figura de seu vaqueiro ideal cavalga por todas as paragens do mundo, é, portanto, universal.

Na etnografia literária roseana, também há um discurso marcado pela busca de um mundo com elementos culturais como também àqueles ligados à fauna e à flora que chamamos de etnografia de “resgate”, a partir da definição do historiador e antropólogo estadunidense James Clifford. Tendo necessidade de fixar mundos em vias de extinção, a descrição pormenorizada, num exercício intenso de pesquisa e de memória, a estrutura do “resgate”, é importante para a etnografia literária do escritor.

Na construção de nossa proposta de leitura para os textos escolhidos de Guimarães Rosa, ou seja, para o que estamos chamando de etnografia literária, é necessário apresentarmos as várias etapas percorridas pelos narradores na constituição do narrador etnógrafo. Portanto, no Capítulo I, intitulado “Os narradores em Guimarães Rosa”, apresentamos um viajante que possui como recurso um sensorialismo apurado capaz de capturar, nos espaços percorridos, a essência das coisas, tão cara a Guimarães Rosa. Para tanto, a visualidade é explorada ao extremo e, através dela, resulta a composição de imagens poéticas. Tal observação sensorial é fugaz, pois tudo foge pela velocidade imposta na viagem. Já o encontro com o outro, com a diversidade, apresentado como a busca pela alteridade tão cara à antropologia, é explorada no repouso, na parada, uma vez que a presença humana é valorizada e é com ela que se pode aprender.

Nas notas de viagem de *Ave, Palavra* percebe-se que a tentativa de aproximação com a alteridade é falha, pois o narrador viajante vê apenas a exterioridade. Já na marcha lenta dos bois, no diário *A Boiada*, verifica-se a preocupação com a alteridade nas anotações da cosmovisão dos vaqueiros, uma vez que o sujeito escritor, um etnógrafo amador, coleta informações em uma viagem cuidadosamente planejada para a construção de futuros narradores, considerando a perspectiva da etnografia literária.

A visão e a audição trazem uma das marcas mais significativas da textualidade em Guimarães Rosa: a descrição pormenorizada. As descrições funcionam nos textos como um constituinte da visão tanto dos personagens como do narrador. Há muito cuidado na atribuição da visão da paisagem aos personagens. Como eles são essenciais no desenrolar das narrativas, ao recolher a visão dos personagens, descreve-se o que eles veem, apresentando o seu ser.

Na etnografia literária, há uma espécie de arquivo poético, uma vez que a catalogação

evoca uma espécie de detalhismo funcional que tem na figura do viajante o seu principal requisito. Tanto que ele, o viajante-narrador, está integrado à fauna e à flora, pois nada lhe escapa. Não é, portanto, uma catalogação natural, mas um arquivo poético. Esse narrador maneja também os discursos das ciências naturais, mas traz com ele o literário.

É interessante ressaltar que temos aspectos da viagem física para se chegar à alteridade. Ambos são constituintes da construção do narrador. Por vezes, existem deslizamentos constantes entre o olhar científico e a criação literária, e, muitas vezes, é difícil definir onde termina o narrador viajante e começa o etnógrafo.

O acesso à alteridade, para o viajante, está no conhecimento da língua do outro, na focalização múltipla que traz pontos de vistas díspares, um dos recursos essenciais em “O recado do morro.”

Já o narrador sinestésico, outra faceta do narrador etnógrafo, recurso fundamental da etnografia literária, está concentrado no jogo de andar e ver, uma vez que o seu olhar tátil, ao imbricar-se com o narrador viajante, faz, por vezes, elidir as fronteiras entre eles. Assim, um não funciona sem o outro, não há entre eles contornos definidos. O aparato fundamental do narrador sinestésico está na descrição, assim como o do viajante.

O narrador em suspeição, cujo discurso direto e indireto livre são recursos para o acesso ao outro, não o distanciando, procura na filosofia do vaqueiro, do pastor do boi, criar uma ontologia. O seu olho está colado a Manuelzão, Mariano e os chapéus-de-couro numa afetividade que o coloca em suspeição pela simpatia para com os seus personagens e para com a figura do vaqueiro rústico.

Para estar junto a seus personagens vaqueiros, com os quais mantém uma relação de simpatia, é necessário que o narrador etnógrafo, apresentado no Capítulo 3, o último que se desenvolve a partir do viajante, do sinestésico e daquele que está em suspeição, marque sua presença física no local, filiando-se ao lema tão caro à antropologia: o estudo do homem estando com ele. Em “Uma estória de amor”, pode-se ver sua presença na festa. Ela é um bom índice para a observação etnográfica, pois funciona como uma espécie de cerimonial que reúne inúmeras pessoas, apresentando várias representações díspares de uma mesma cultura. Tal narrador atua como um arquivista tanto da cultura material quanto de tipos humanos, uma vez que os usos e costumes são essenciais para se entender a cultura, pois os detalhes encontram-se nas pequenas relações, no dia a dia, no desenrolar da festa. Há um cuidado na recolha da cultura imaterial, pois ela é interpolada às narrativas, como no caso de “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, que funciona como um todo, uma unidade.

No Capítulo 4, “A etnografia literária roseana: a observação participante, a entrevista e o diálogo”, apresentamos os desdobramentos do narrador na composição da etnografia literária. Rosa, enquanto sujeito escritor, é ávido por material etnográfico, os ditos usos e costumes. Uma de suas fontes é o seu pai Florduardo, com quem troca cartas com pedidos deste tipo. Outra fonte é a própria viagem de 10 dias pelo interior mineiro, em que o etnógrafo Guimarães Rosa faz uso do método indutivo, pois separa um grupo particular para estudá-lo através de observações de tudo que cerca e compreende o mundo dos vaqueiros. Há uma experiência física de imersão na boiada que traz uma perspectiva etnográfica, pois ela é palco para a observação material.

Os recursos usados pelos etnógrafos em seus trabalhos de campo aparecem na etnografia literária quando, no conto “O recado do Morro,” acontece uma entrevista etnográfica. Tal método visa à compreensão do outro, com o Gorgulho e Pê-Boi que atuam com informantes, através de um questionário simples e objetivo com respostas subjetivas, ricas, imensas. A estrutura da entrevista também aparece em “Entremeio”, mas desaparece ao longo da narrativa, dando lugar ao diálogo em que, por vezes, o entrevistado assume totalmente o narrado.

Apresentamos também, no capítulo 5, a estrutura de uma etnografia clássica na organização de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de onde podemos colher uma visão antropológica profundamente humana sobre o vaqueiro, nunca heroicizado.

No capítulo 6, temos a estrutura do “resgate” na etnografia literária de Guimarães Rosa, que vai do salvacionismo de mundos em vias de extinção até uma nova pastoral.

Já no último capítulo, intitulado “Descrições literárias e descrições etnográficas”, abordamos a descrição como recurso etnográfico. Em alguns textos, ela é inserida nas narrativas pelos olhos do personagem, pois descrever para Rosa é contar a paisagem que os olhos de seus personagens veem, pois o personagem, ao contar a paisagem, ao descrevê-la, nos apresenta também sua cosmovisão de mundo. Em outros textos, o narrador de Rosa se torna um catalogador da palavra, um herborizador, um arquivista.

Apresentamos a filiação de Guimarães Rosa à descrição da paisagem preconizada pelo geógrafo alemão Alexander Von Humboldt e a “descrição densa” proposta pelo antropólogo estadunidense Clifford Geertz, ambas presentes na etnografia literária.

2. OS NARRADORES EM GUIMARÃES ROSA

“A tarefa que procuro realizar consiste, através de um único poder, o da palavra escrita, é fazê-los compreender, fazê-los sentir e, antes de tudo, fazê-los ver. Isso, somente isso, simplesmente”.
Joseph Conrad, em prólogo ao *El negro del Narciso*

“mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico.” Guimarães Rosa, *O verbo & o logos*

Adentrar no mundo dos narradores de Guimarães Rosa não é uma tarefa fácil, pois o escritor mineiro tem na arte de contar um dos grandes pilares que sustentam a sua produção literária. Rosa, muitas vezes chamado pela crítica literária de um grande contador de histórias, consegue, através de seus narradores, que se desdobram em muitas máscaras, embaralhar as narrativas para, do comum, extrair o essencial. Em um comentário ao romance *Serras Azuis*, de seu amigo escritor Geraldo França de Lima, Rosa deixa claro que a boa literatura deve apanhar o cerne das coisas, pois “no *quid* que capta” (ROSA, 1965, s.p.), está o ponto difícil que todo escritor deve perseguir, pois afinal “mesmo na prática, a própria prática é outra” (ROSA, 1965, s.p.). Apesar da benevolência e da cortesia para com o romance de seu amigo, o escritor mineiro deixa claro o que é para ele o fazer literário. A arte da narrativa, a prática, deve ser feita de modo diferente, pois a técnica deve conseguir criar narradores que nos falem o essencial, a tal magia do mundo, como citado em seu célebre discurso de posse, *O verbo & o logos*, na Academia Brasileira de Letras.

A crítica literária se ressentia muito das escassas entrevistas de Guimarães Rosa, o que seria uma das maneiras de penetrar na armadura de sua criação, desvendar-lhe o engenho por detrás dos seus narradores, através de sua fala direta. A sua correspondência com seus tradutores para o alemão e o italiano⁴ são muito reveladoras, pois tratam do processo e talvez compensem a queixa da crítica. O autor se confessa a esses seus tradutores.

Seguindo as palavras de Rosa na entrevista concedida ao crítico literário alemão Günter Lorenz, em 1965, o escritor afirma: “é impossível separar minha biografia de minha obra” (ROSA, 1991, p. 31). Procuraremos, ao longo do capítulo, identificar alguns narradores presentes no *corpus* de nossa tese. Já que Rosa liga a sua vida à sua obra, começaremos pelas viagens efetuadas pelo sujeito-escritor, a refletir sobre a composição do narrador viajante.

⁴ Só foram publicadas as cartas que o autor trocou com o seu tradutor alemão Curt Meyer Classon e com o italiano Edoardo Bizzarri. As demais correspondências para os seus tradutores em francês, inglês e espanhol ainda não foram publicadas, apesar de já terem sido objetos de estudos da crítica literária.

2.1. O VIAJANTE

“qual um cidadão largado nas montanhas, eu me inebriava com o espaço, enquanto meu olhar deslumbrado avaliava a riqueza e a variedade dos objetos.”, Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*

Guilherme de Almeida, em 1936, no parecer para a Academia Brasileira de Letras que premiou o livro de poesia *Magma*, de Guimarães Rosa, observa a presença da terra, da gente, da cultura, já numa tentativa de mapeamento do Brasil. Rosa foi também um geógrafo amador, conforme verificamos através do pronunciamento que fez ao ser aceito como integrante da Sociedade Brasileira de Geografia, no Rio de Janeiro, em 1945:

Quanta beleza! Ávido, fiz, num dia, seis léguas a cavalo, para ir contemplar o rio epônimo – o soberbo Paraopeba – amarelo, selvagem, possante. O “cerrado” sob as boas chuvas, tinha muitos ornatos: a enfolhada capa-rosa, que proíbe o capim de medrar-lhe em torno; o pau bate-caixa, verde-aquarela, musical aos ventos; o pau santo, coberto de flores de leite e mel; as lobeiras, juntando grandes frutas verdes com flores roxas; a bolsa-de-pastor, brancacenta, que explica muitos casos de “assombrações” noturnas; e os barbatimãos, estendendo feiras de azinhavradas moedinhas. Os campos se ondulam, extensos (ROSA, 1946, p. 97).

Observamos, em germe, através de analogias como a musicalidade dos ventos do pau bate-caixa, um olhar poético sobre o mundo natural, e a flora brasileira que também não dispensa as denominações científicas. Esse olhar vai ser encontrado em alguns de seus textos em que os elementos geográficos são retrabalhados poeticamente.

Bolle (2004) ressalta que Guimarães Rosa trouxe para o seu fazer literário uma espécie de leitura do Brasil, em diálogo com as narrativas das ciências sociais como os trabalhos de Gilberto Freyre, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Ressaltamos também, como enfatiza Costa (1998), o diálogo com a literatura produzida pelos viajantes naturalistas, muito apreciada pelo escritor. E até mesmo fontes extraídas da geografia⁵ como as citadas em entrevista a Ascendino Leite, em 1946, no caso de Ariosto Espinheira, *Viagem através do Brasil*, v. 4 e *A gruta de Maquiné e seus arredores*, de Afonso de Guáira Heberle. Ora, se em *Magma* a tentativa de mapeamento foi identificada, podemos concluir que quem mapeia viaja. Como o viajante se insere nas suas próprias narrativas?

O tema da viagem foi percebido por Benedito Nunes (1976) na literatura de

⁵ Ariosto Espinheira escreve 7 volumes intitulados *Viagem através do Brasil*, publicados em 1940, em que descreve todas as regiões geográficas brasileiras percorridas por ele, através de viagens aéreas. O volume 4, mencionado por Guimarães Rosa, é dedicado exclusivamente a Minas Gerais. Ressaltamos no livro a descrição geográfica da Gruta de Maquiné, em Cordisburgo, que, de certa forma, é representada no conto “O recado do morro”. Já Heberle, geógrafo, em 1941, publica *A gruta de Maquiné e seus arredores*, em que faz uma minuciosa descrição científica da gruta, intercalada com fotografias e comentários subjetivos.

Guimarães Rosa em todas as suas variações. Interessa-nos a viagem do narrador a lugares distantes e as marcas que tal ação deixa na escrita.

Em prefácio a um livro de viagens de seu amigo diplomata Vasconcelos Costa, Rosa escreve:

um estudo ético-psicológico estaria por escrever-se, sobre o especialíssimo valor, não raro, dessas viagens-relâmpago, o paradoxal rendimento do blitz-turismo. Há, em realidade, uma virtude excitadora, sensorial e intelectual, no próprio açodado acoroçoamento do espectador itinerante que somente dispõe de prazos instantâneos. Sua atenção não pisca, exerce-se intensa; e dá-se um afinamento, uma acomodação propícia ao abarco mais amplo e ao pegar da simpatia intuitiva (ROSA, 1957, p. 12).

“Simple passport” é como o escritor intitula o prefácio ao livro do amigo, isto é, como diplomata que também viaja e escreve, autoriza o outro a escrever. O amigo registrará suas viagens rápidas, sem muito tempo para olhar, ouvir, conhecer, anotar e aprender, ações tão caras a Guimarães Rosa. Nas viagens rápidas, requer-se do viajante uma alta carga de sensorialismo, vários estímulos para captar tudo na *blitz* da velocidade frente ao excesso visual. Em carta ao seu amigo diplomata Antonio Azeredo da Silveira, em 24 de setembro de 1946, por ocasião de sua estada em Paris, acompanhando o ministro Neves da Fontoura, na delegação brasileira à Conferência da Paz, de 29 de julho a 15 de outubro de 1946, é interessante observarmos o seguinte trecho:

fomos à Alemanha, à Bélgica e à Holanda. Sábado, provavelmente, irei à Suíça com o Ministro; iremos de automóvel, e aquilo é terra de se perder toda com poucos litros de gasolina. Assim é que fazemos um turismo voraz, um turismo “blitz”, o qual, aliás, é bem mais importante do que à primeira consideração pode parecer. O tema é redondo, e gostaria de poder escrever um ensaio sobre ele. Várias vantagens haverá, nessa espécie vertiginosa de turismo, e, entre elas a de sorvermos ambientes sem destruir a sua poesia, sem consumir-se toda a dose de “desconhecido” (SILVEIRA, s.d., p. 18).

Onze anos depois de dizer que gostaria de escrever um ensaio sobre o blitz-turismo, Rosa se ressentia ainda de ninguém ter escrito um estudo ético-psicológico sobre as viagens relâmpago. Mas podemos interpretar que o escritor deixa para o leitor pelo menos dois itens importantes que comporiam o ensaio que, infelizmente, ficou devendo. O primeiro, não penetrar totalmente nos espaços visitados, pois se fica por um curto período de tempo e assim conserva-se o misterioso. Informações prévias sobre o lugar não poderiam ser verificadas, uma vez que não se pode conviver no local por muito tempo, assim fica resguardada a poesia que não é totalmente revelada. O segundo item que comporia o estudo seria o olhar intuitivo apurado pelo sensorialismo intenso capaz de penetrar nos espaços e deles captar algo que lhes seja essencial.

Isso nos remete à viagem de Rosa ao Pantanal mato-grossense, em julho de 1947, em que percorre de maneira breve o seguinte roteiro: Campo Grande, Aquidauana, Nioac, Bela Vista e Ponta Porã, em Mato Grosso do Sul, e, no Paraguai, Pedro Juan Caballero. Chefiando a sua viagem de estudos, o escritor, segundo Silveira (s.d.), está em companhia dos alunos do Instituto Rio Branco, órgão do Itamaraty que cuida da formação dos diplomatas, bem como do professor Hilgard Sternberg⁶. Em “Sanga Puytã”, escrito após a viagem, publicado em 1947, é possível observar a tentativa de penetração nos espaços, sem invadi-los totalmente, preservando-lhes o desconhecido. Na narrativa, vemos uma explosão de sensorialismo. O conto-crônica de viagem começa com a visão rápida proporcionada pela velocidade do automóvel, conforme o trecho: “esplanada. Macaubeiras. Até pretas, ou amarelas, tostadas pela geada, as bananeiras se retardam. Vai o verde veloz pelos cerrados, alto, baixo, sujo, limpo. [...] O sol iça a paisagem, e os campos bailam, rugosos, na luz” (ROSA, 2009, p. 45)⁷. O longo parágrafo de descrição visual da paisagem termina com o trecho: “súbito estacamos” (p. 45). E, num parágrafo de apenas uma linha, como se estivesse com o mapa na mão, o narrador viajante aponta o dedo e diz: “Nioaque é aqui” (p. 45). Nada escapa ao seu olhar atento e rápido. Como fizeram Saint-Hilaire, em 1816, pela província de Minas, e Richard Burton, em 1861, percorrendo o caminho de Sabará até a Bahia, de canoa, e parando nas cidades portuárias, o narrador, ao entrar na cidade, segue a ordem de descrever a paisagem, as casas e, posteriormente, as pessoas. Diferentemente dos outros dois viajantes citados, a linguagem resvala a todo o momento para o poético, guardando com isso o “desconhecido” que o escritor atribui ao blitz-turismo, ou seja, a não penetração total nos espaços. O narrador se propõe no início de “Sanga Puytã” a “rodar as etapas da Retirada de Laguna” (p. 45), por isso, na “virtude excitadora, sensorial e intelectual”, o conhecimento prévio da região é entrevisto pelo livro de Taunay, sendo possível captar a poesia da cidade, conforme o trecho:

envelhecem, neste redor, as ferrenhas furiadas – pilhagem, massacre, incêndios. A

⁶ Reconhecido geógrafo brasileiro, professor da UFRJ até os anos 60 e, posteriormente, professor da Universidade de Berkely, na Califórnia. Segundo Kohlhepp (2015), entre 1947 e 1956 lecionava geografia para diplomatas no Instituto Rio Branco, do Ministério das Relações Exteriores. Em 1943, conforme Kohlhepp (2015), se torna *Teaching Assistant* na Universidade de Califórnia, em Berkeley, onde se familiariza com a temática da pesquisa homem-meio ambiente com o geógrafo norte-americano Carl O. Sauer que gozava de alta reputação. Vale salientar que sobre o professor Hilgard Sternberg, segundo Brito (2011, p. 191), “sua trajetória científica foi profundamente marcada pela escola alemã de geografia e de seus seguidores nos Estados Unidos, principalmente da geografia da paisagem (Otto Schluter) e da geografia cultural (Carl Sauer, também professor da Universidade de Berkeley), este último, discípulo do grande antropólogo e geógrafo humanista Franz Boas”. Por isso, sua presença na viagem de estudos não é gratuita e, mesmo, nos atrevemos a conjecturar um diálogo profícuo na observação da paisagem integrada à diversidade humana, entre o geógrafo amador Guimarães Rosa e o geógrafo cultural que estivera, de certa forma, em contato direto com um discípulo do antropólogo Franz Boas.

⁷ Utilizamos a 6ª edição de *Ave, palavra*, de 2009, da Editora Ediouro. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página como mencionarmos trechos de “Sanga Puytã”, “Ao Pantanal”, “Uns índios (sua fala)” e “Cipango”.

História se rarefaz. O que ficou plantado foi um marco votivo: entre mangueiras e palmeiras, cercaram um gramado retangular, em que pedras amarelas inscrevem um losango. O “jardim”. Semelha singela bandeira nacional, horizontalmente estendida: a terra, como símbolo da bandeira. Toda Nioaque o prolonga. E, bem aventura afetuosa da cidade, levamos Camisão, Pifaiores, José Thomaz, o chefe terreno Francisco das Chagas, a negra Ana, preta de bondosa, e os doentes, fiados a Deus num espaço da mata – o mundo (p. 46).

Como se penetrasse na longínqua Nioaque de tempos da Guerra, olhando a rarefação física da história, o olhar vislumbra o que sobrou desse tempo, apenas uma bandeira, a “singela”, símbolo de um passado morto em um jardim cemitério. Mas o poético toca na memória de figuras da história da Guerra, como se visse os seus espectros que ficaram no espaço, no mundo.

É interessante ressaltar também que a viagem é experienciada através da leitura do mencionado livro do Visconde de Taunay, em quem, no fundo, Rosa tem, muito sutilmente, como ele próprio menciona, um guia invertido, uma paisagem literária que deseja conhecer *in loco*.

É igualmente relevante compararmos o mesmo olhar do viajante na sua blitz-turismo pela Nioaque de tempos posteriores à Guerra do Paraguai, em que o narrador vislumbra, muito longe, apenas pela memória do livro do Visconde de Taunay, com as palavras do escritor, em carta a seu Amigo Azeredo Silva, aqui já mencionada, de 1946, ou seja, um ano antes de sua viagem ao Pantanal, conforme vemos:

Berlim, porém, quase me prostrou, de tristeza, de horror ante o horrível. Sofri tremendo choque emocional, ao descer naquela cidade espectral, que eu antes conhecera, se não bela, pelo menos rica, alegre, cheia de vida e de música. Era como se a gente tivesse baixado ao inferno, em escafandros de amianto. Perdi o controle emocional, e peguei a querer reviver, de uma vez e de repente, um passado de 4 anos, que vivera naquele país. Depois, a atmosfera que se respira é ominosa, naquele lugar em que russos, americanos & britânicos se encostam. Eu sou pessimista agora, Silveira, e as guerras estragam tanto o mundo que... (SILVEIRA, s.d., p. 16).

Em Nioaque tudo é longínquo, não sendo possível mais verificar as “ferrenhas furiadas”, apenas o desconhecido que ficou guardado da Guerra do Paraguai. Já em Berlim, de 1946, em sua rápida visita, acompanhando o ministro Neves da Fontoura, o escritor, que ali vivera, durante à guerra, vê com proximidade também os mesmos espectros que ainda não estão rarefeitos. A cidade vista remete a um lugar funesto, ainda de certa forma em guerra pelo cenário que se arma com a presença dos “encostados” que dividiram Berlim entre si. Rosa, num percepção sagaz, antevê, com a divisão de Berlim, a polarização pós-guerra e todo o estrago que a Guerra Fria vai fazer com a vida dos alemães.

Ainda em Nioaque, o narrador viajante, sempre recorrendo à intensa visualidade,

observa a mistura de povos na fronteira do Brasil, o que ele define como “zona de osmose”, recorrendo a um termo científico para marcar a proximidade, o contato, o amálgama de culturas que se formaram na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. O símbolo maior que dá nome ao conto-crônica é a palavra “os *puytãs* – os ponchos de sarja escarlate – que transitam, contra horizontes e céus, como fúcias enormes, amadurecendo um vaqueiro num cardeal, pingando de sangue o planalto, nas léguas instantâneas da paisagem, ou acendendo no verde do Pantanal tochas vagantes” (p. 46-47). O poético instala-se na descrição. As metáforas realçam a cor do poncho e fazem com que o leitor olhe, através do olhar do narrador, o vaqueiro ao longe guardado pelo seu *puytã*.

Em carta a seu amigo Azeredo da Silveira, em 05 de agosto de 1947, após chegar da citada viagem às terras mato-grossenses, Rosa expõe:

rodei, pelo Pantanal, pelo planalto, pelo roteiro (às avessas) da *Retirada da Laguna*. Vi coisas espantosas. Andei de trem, de automóvel, de camionete, de caminhão, de “jardineira”, de avião teco-teco, de carro-de-bois, de vapor fluvial, de lancha, de canoa, de batelão, de prancha, de locomotiva, de pontão, de carreta, a pé, a cavalo, em cavalo, em boi, em burro... Vestido de caqui, com polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador. Falei com japoneses, colonos búlgaros, ervateiros, vaqueiros, índios Terena, chefes revoltosos e legalistas paraguaios, no Paraguai, e aqui chego, de volta (COSTA, 2006, p. 22-23).

O escritor representa um viajante que sai da modernidade simbolizada pelo trem rumo à paisagem desconhecida. Acaba no lombo do cavalo, ou do boi, bem ao gosto de seus personagens que, como observa Nunes (2007), estão sempre ao ar livre, e, acrescentamos, quase todos montados. O escritor, com eloquência, encanta-se com as diferentes formas de locomoção de sua ida ao Pantanal e as possibilidades que elas podem lhe trazer para observar. Não lhe interessa apenas a narrativa da paisagem, as forças físicas que desafiam o explorador, mas o elemento humano que está ali em toda a sua diversidade, como vemos no trecho de “Sanga Puytã”:

de gente, raros; poucos trafegam nesta rodovia. Mal a espaços no ermo, um rancho de madeireiro, que o mato ameaça: de pau-a-pique as paredes, teto de uacuri; homens e mulheres que o dia santo reúne, à beira de foguinhos; exibem-se as redes de dormir; devem ser albergues de estoicos estas choupanas, ao gelo das madrugadas, na florada do frio (p. 47).

O olho que trafega pela rodovia consegue ver, através da janela do automóvel, os habitantes do lugar em sua escassez de recursos materiais.

Já em 25 de novembro do mesmo ano, Rosa, em carta a seu pai Florduardo, escreveu: “gostaria de responder longamente, contando coisas de Mato Grosso, e especialmente do

Pantanal (Nhecolândia) – que é um verdadeiro Paraíso Terrestre, um Éden, cheio de belezas, como nunca supus ali fosse encontrar” (COSTA, 2006, p. 24). O tom ainda é eloquente, de alguém que tem algo a contar, muito semelhante ao narrador/contador benjaminiano no afã de narrar o que viu em terras distantes. Essa visão de paraíso pode ser vista no início de “Ao Pantanal”, publicado em 1953: “Ou – de como se devassa um éden. Igual a todo éden, aliás, além e cluso” (p. 234) e também no fechamento do texto: “Chegamos. De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor” (p. 239). O mundo descoberto representa um lugar secreto que é devassado. Torna-se um jardim aquático, conforme o trecho da narrativa: “cortamos densos camalotes de guapés, pequeno mar-de-sargaços. Um biguatinga-longo voa, seu pai, seu irmão, sempre um. Anhumas se despencam e ressobem, bradam, suspendem-se em espiral, donas do que querem (p. 235)”. O paraíso aquático é preenchido pelos pássaros. É agora o éden, não mais no “querer de beleza”, como no princípio opaco, mas preenchido pelas cores, captadas na intensa visualidade do trecho:

é um jardim merso, mágico, submerso. Ilha de flores, que bebem a lisa luminosidade do estagno. E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxinho, sobre-rubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosa-roxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho⁸, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncnico azul das uvas, manchas quentes de vísceras. Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto, títlo de pálpebras, permovimentos (p. 237).

Reescrevendo o seu éden, nomeando, criando, o narrador viajante deixa transparecer as imagens poéticas, reforçando as cores com uma intensa presença de aliteraões e assonâncias, como se estivesse no princípio em que havia apenas o Verbo que gera coisas. A “atenção não pisca, exerce-se intensa”, como o escritor diz sobre as viagens relâmpagos, tudo captado intensamente.

Junto à referência intertextual ao éden bíblico que de forma cíclica se apresenta em “Ao Pantanal”, mesmo que subvertidamente, pois o homem nasce das águas, dos abismos, e não do barro, há um trecho significativo que nos dá a entender que o narrador reescreve também o discurso do escrivão Pero Vaz de Caminha e o de Cristóvão Colombo, como vemos:

16h, 08. Atravessamos o Corixinho, o carreiro tem de subir no carro. Os coqueiros sucedem-se, falam seu verde. O azul grumo do céu digere o último fio de nuvem. A surpresa de aves são incontáveis. As águas nunca envelhecem de verdade. 16h, 30. Descemos da carreta para um caminhão, justo, que nos espera. O caminhão roda

⁸ A intensa visualidade poética do branco do polvilho vai ser ressaltada mais tarde, por Rosa, em “Substância”, conto de *Primeiras estórias*. Ressaltamos também no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, escrito anteriormente à viagem de Rosa ao Pantanal, a apresentação poética do verde no bando de maitacas.

sobre uma planície que ainda é lama e relva de charco, terra coagulada, chão em começo mal restituído. As aves sobem sempre. [...] 17h,00. Tordos, em bando, enfins, se espiritam nos carandás. Ora avista-se a Casa do Firme (p. 238-239).

Seguindo a marcação das horas, tal qual Caminha em sua carta⁹ marca os dias como também Colombo em seu diários, o narrador, como os navegantes ultramarinos, também sai de um mar, o rio que atravessa com um carro de bois que é “um batelão, prancha à zinga, esperando-nos. É um cetáceo escuro, propulso. Mudamos para seu bordo. E estamos barquejando pela estrada de rodagem” (p. 238). As aves também são avistadas e, como os marinheiros ultramarinos, avista-se a terra, no caso a Fazenda Firme. É interessante ressaltar que se Caminha descreve o litoral, como o *locus amoenus*, *topos* amplamente estudado por Sérgio Buarque de Hollanda, em *Visão do Paraíso*, para ressaltar a imagem que o europeu tinha do Brasil, o narrador viajante posiciona o *topos* do *locus amoenus*, o éden, a “visão do paraíso” em outro lugar. Passa a ser o interior, no caso o Pantanal, o sertão a que Caminha se refere.

No itinerário relâmpago, o narrador passa, segundo Costa (2006), uma semana na Fazenda Firme, no Pantanal. É lá, nesse repouso, que se dá a conversa com o vaqueiro Mariano. A instantaneidade da observação sensorial é substituída pelo encontro com o outro, o acesso à alteridade, o aprender no repouso, assunto a ser tratado mais adiante.

Também em carta sobre outra viagem de 1967, ao diplomata e escritor William Agel de Melo, Rosa escreveu: “Estou regressando de Manaus, apaixonou-me a Amazônia inteira, o Rio Negro, o Tapajoz, o Solimões, os igarapés, aves, verdes, tranquila essência” (ROSA, 2003, p. 37). Como é possível verificar, temos novamente o viajante, o observador dos rios, aquele que navega e contempla através do rio, não transpõe a margem dessa vez, não tem o seu encontro com um Mariano. É o mesmo cenário do Pantanal.

Outra célebre viagem do escritor se dá até Caldas do Cipó, no sertão da Bahia, em junho de 1952, como diplomata a convite do jornalista Assis Chateaubriand, conforme carta a seu pai, em 15 de julho de 1952:

o passeio à Bahia, sim, esse foi notável. Em Caldas do Cipó, pude ver reunidos – espetáculo inédito, nos anais sertanejos e creio mesmo que em qualquer parte – cerca de 600 vaqueiros autênticos dos ‘encourados’ [...] lá compareceram vaqueiros de vários estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado, do curraleiro (*pé-duro*) bravo das caatingas. Fui com Assis Chateaubriand, que é o rei dos entusiastas, e tive de vestir também uniforme de couro e montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano), formando na “guarda vaqueira” que foi ao campo de aviação receber o presidente Getúlio Vargas. A mim coube “comandar” os vaqueiros de Soure e de Cipó (!). Depois, o desfile, brilhante (COSTA, 2006, p. 30).

⁹ Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em 24 de junho de 2018.

A paisagem soçobra sobre o simbólico e abundante elemento humano, o tão precioso vaqueiro que ocupa boa parte da literatura de Guimarães Rosa. Dessa viagem, o escritor produz um misto de ensaio-reportagem-crônica-conto, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, que vamos chamar de etnografia poética a ser tratada mais à frente, nesta tese.

Rosa não é apenas um animalista, como flagrou com boa argúcia Graciliano Ramos, em 1944, ao falar de *Sagarana*. É também um observador obcecado pela geografia, pela topografia, pela fauna e pela flora, como podemos verificar por trechos de suas cartas e pela escrita produzida posteriormente à sua viagem ao Pantanal. As minúcias parecem interessar muito ao narrador viajante que tenta inventariar o real e recolher através da escrita. Trata-se de um tipo de escrita que recorre ao detalhe de maneira funcional para dar conta do todo que o olhar captura. A própria escrita se torna o detalhe em si, pois este está inserido na narrativa, fazendo com que ela passe a ser o detalhe, que funciona de forma orgânica nos textos. O autor, em 1946, em entrevista a Ascendino Leite, por ocasião do lançamento de *Sagarana*, diz:

com coisas dos bichos de lá para ficarem bem contadas, podia encher livro grande como o *Sagarana*. Mas não se assuste. Nunca o escreverei, pois o povo podia ficar enfarado, enjoado com os detalhes de que tanto gosto. Depois, há o perigo de me rotularem de “animalista”, e eu detesto que me atribuam especializações... (LEITE, 1997, p. 52).

O contexto da fala de Guimarães Rosa está ligado à recepção de seu primeiro livro e à predileção do público por uma literatura sem muitas descrições. Talvez numa tentativa de se afastar do regionalismo altamente descritivo produzido anteriormente, o escritor assinala sua predileção pelo pormenor, dizendo que adaptará a sua literatura posterior, no caso *Corpo de Baile*, ao gosto do público. Contudo, não o faz, pois os detalhes atuando de maneira funcional, tão caros ao narrador viajante, estão presentes tanto em “O recado do morro” quanto em “Uma estória de amor,” como também nos textos produzidos em sua viagem ao Pantanal e em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Em “Sanga Puytã” temos: “as emas, muitas, arquitetônicas, incrivelmente aves, cinzentos dromedários encolhidos. Trotam elas, batendo cascos. Uma ergue élitros indébitos para o voo, outras agitam as caudas-cabeleiras azulantes” (p. 49). O olhar captura as emas ora em movimento ora paradas, não perdendo nada. Já em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a funcionalidade do detalhe na descrição dos vaqueiros reunidos no sertão baiano configura a virtuosidade do narrador, cujo olhar, semelhante à explosão de cores poéticas avistadas no éden alagado mato-grossense, consegue pintar com todas as potencialidades de tons as cores dos vaqueiros. Tal procedimento instaura o poético na descrição, conforme vemos:

tendendo talvez para um tipo conformal, de cara concisa, com pouca passibilidade, aquele reinar de gentes em que o moreno tine tons: moro marimbondo, caco de cuia, grã de cabiúna, araticum, canela clara, brônzeo amararelado-tupi, ocre de adobe. Brancos senhor brancos, bons, tanados apenas de sol, curadamente. Resto de gentio, sobrolhos severos, rugas tapuias, bochechas leãs, zigomas se impondo. Ou o cabeludo, testa baixa, beijos para tembetás, olhos tapados, barba piscada, bigodim em fios (p. 184-185).

Em “O recado do morro”, o personagem Alquiste não escapa ao implacável olhar do narrador que consegue descrever com precisão as plantas recolhidas, segundo o trecho: “colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-seco, pé-de-perdiz, joão-da-costa, unha-de-vaca-roxa, olhos-de-porco, copo-d’água, língua-de-tucano, língua-de-teiú” (p. 14). Nada é desperdiçado pelo narrador. Assim como Alquiste na sua ação de recolher, tudo tem imensa serventia na configuração da narrativa. Parece-nos que cada haste de planta se liga uma a outra por meio da composição por justaposição.

Em “Uma estória de amor”, o narrador acompanha Manuelzão enquanto vai enumerando cuidadosamente o que está ocorrendo, de acordo com o excerto:

Os grandes cochos, entortados, ásperos, guardando as curvas dos troncos das árvores que foram. Ao enquanto, livres, os bois bovejam, os porcos crogem, sotretam os cavalos, as galinhas fuxicam, os cachorros redormem, e as dúzias de angolas se apovoinham selváticas, com seus catafractos (p. 214).

Guimarães Rosa critica o rótulo que lhe imputa Graciliano Ramos, o de animalista, mas vale salientar que o animalismo está presente no detalhismo funcional. É só através do pormenor captado pela observação que se pode estar tão próximo aos animais e transformá-los em personagens, como o escritor fez com burrinhos, bois, iraras em *Sagarana*. Portanto, apesar da implicância de Guimarães Rosa com a classificação que lhe foi atribuída, parece-nos justa a observação de Graciliano Ramos.

A observação enriquecida pelos pormenores tanto na construção da paisagem quanto do elemento humano, a observação direta da diversidade, o encontro com o outro faz com que o narrador viajante em Guimarães Rosa conte através da sua subjetividade, como podemos ver em “Cipango”:

lá, acolá, de cócoras, o homem trabalha. É moço, bem-parecido; calça curta, sem camisa, chapéu amplo, de palha. Capina em volta das alfaces, isto é, usa seus dedos, para a terra, como se a espiolhasse. Atento, intenso, leva uns segundos: e avança com a mão, pinça um capinzinho, o extrai. Repensa e laboreja, tal um artista de remate, desenhista, bordador. Para mudar de lugar, nem perde tempo em desacocorar-se: só se apruma um meio tanto, e se desloca, andando para trás, para um lado. Pés descalços, pés preênses, que se seguram no úmido do chão. Não nos ouve, não nos vê, nanjo (p. 151).

O narrador viajante de visita aos imigrantes japoneses próximos a Campo Grande, através de uma descrição preciosa, poetiza a cena de um agricultor cuidando de verduras. Como o próprio imigrante descrito, também o narrador “tal um artista de remate”, transforma o ato em uma cena em câmera lenta para o leitor. A concentração do agricultor em seu trabalho, que o narrador consegue abstrair da cena, é tão intensa que não seria possível qualquer diálogo entre eles, só mesmo a observação externa.

Além do detalhismo funcional muito ligado à visão, para o viajante de Rosa, narrar é como ouvir, pois tudo é importante. Desde o canto dos pássaros quanto o das águas até a fala do outro, conforme vemos em “Ao Pantanal”: “biguás regem pela do rio a horizontal de seu voo, e brusco pousam numa onda, sentam-se na correnteza, mergulham, sabem longe ressurgir. Canta, preto puro, sílaba sem fim, o bico-de-prata” (p. 236). E em “Sanga Puytã”:

Enquanto a noite subiu, com estrelas subitâneas. Temos de voltar à Bela Vista nossa. Trevas, rua. Um lampião foca círculo diurno, em que sorriem várias jovens, abraçadas, nenhuma sem encantos. Acorrem os homens atraídos. Oficiais, soldados, paisanos. Um sobraça o *mbacará*, de seis cordas. Ladeiam-no dois outros, com cavaquinhos. Surge, do escuro, uma cadeira, para o solista apoiar o pé. Alguém segura a luzinha de querosene. O violão se desfere, e uma polca irrompe alegre, laçadora. Chamam-se aplausos bilíngues, trilingues. E uma moça alva feliz, Chiquita ou Amparo, canta a canção do coração louco – “*Corazó taroba*”... (p. 53).

Todo o conto-crônica “Sanga Puytã” é marcado pela transcrição em discurso direto de vozes das pessoas que o narrador encontra. O olhar se junta ao ouvido para descrever e o leitor consegue se juntar ao narrador, que aplaude o jovem paraguaio na sua performance. Interrompendo o narrado, no momento em que a moça começa a cantar, o viajante no parágrafo seguinte nos diz: “no outro dia, toda a viagem, essa música pousará como um pássaro roxo em nosso ombro; nela persiste o marulho composto do Apa, saltado à primeira hora, e o trinar da *calândria* amorosa, que desordena perspectivas na manhã” (p. 53). A música metaforizada na ave se assemelha ao balanço das folhas como o canto de um pequeno pássaro. Ela passa a fazer parte da memória que vai se formando em plena viagem. Assim, podemos perceber o ouvir poético do viajante no esforço de estar com o outro e penetrar em sua cultura.

Observamos também em “Sanga Puytã” uma ligação com os relatos de viagem, como aqueles estudados por Sússekind (1990), como substrato de boa parte da literatura romântica brasileira. No conto-crônica de Rosa, temos “longas descrições, a certeza de que se pautam num olhar de viajante, e rápidas indicações de itinerário” (SÜSSEKIND, 1990, p. 43). Isso pode ser observado no trecho: “*julho*, 16, conforme nos diários dos viajantes. O frio à frente,

reenfiamos a rota, depois de um desvio de sessenta e quatro quilômetros, para ir ver o “Buracão do Perdido” (p. 48). Em “Ao Pantanal”, todo o texto é marcado pelo horário da viagem que sabemos que se iniciou às 7: 50 horas e terminou às 17: 10 horas, com uma indicação precisa do itinerário que começa na descida do rio Paraguai, passando pelo rio Taquari, outros pequenos cursos de água até a chegada na Fazenda Firme. Todo o roteiro está repleto de descrições altamente poéticas do narrador viajante para quem tudo no mundo aquático visto é importante.

Em quase todos os textos produzidos a partir da viagem ao Pantanal, mesmo os que são altamente descritivos, com indicações precisas do roteiro como “Ao Pantanal”, o narrador viajante valoriza a presença humana. O encontro com a diversidade está em ouvir o outro que está representado pelo colono japonês, o vaqueiro do Pantanal, o condutor do carro de bois que atravessa a planície alagadiça, os militares dos postos de fronteira como também os habitantes do lugar, os madeireiros em suas choupanas à beira da estrada, os índios Terenas. A diversidade também é encontrada no sertão baiano e no interior mineiro. Tudo concorre para que o narrador viajante procure deliberadamente o encontro, o tal estranhamento nas viagens, pois “não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio” (NOVAES, 1988, p. 359).

Parece-nos que Rosa sempre perseguiu com os seus narradores, em especial, nos contos, o encontro do narrador cidadão com o outro, e, a partir do encontro, parece querer afastar-se de si para melhor se ver e, conseqüentemente, aprender. É o que podemos dizer de contos que tematizam ciganos em *Tutameia*, de outros tantos em *Sagarana* e *Primeiras estórias* que marcam o encontro do letrado com o habitante do pequeno vilarejo.

O narrador viajante está propenso a receber do outro, como pode ser visto no diálogo de Rosa com o vaqueiro Mariano em “Entremeio”, com os colonos japoneses em “Cipango”, com os índios Terena, em “Uns índios (sua fala)”, pois a experiência deles passa a ser importante e é absorvida pelo narrador. Todas as três narrativas mencionadas finalizam com um aprendizado para o narrador, como vemos em “Cipango”: “simples, bom, viemos, ricos regressamos. Tanto que: – *Banzai, banzai, Nippon!*” (p. 152).

Já em “Uns índios (sua fala)”, o narrador faz um pequeno vocabulário de palavras dos índios Terenas, do Mato Grosso do Sul, na aldeia que visita. Verificando, posteriormente, suas anotações, se dá conta de uma série de semelhanças lexicais na nomeação das cores e diz: “toda língua são rastros de velhos mistérios” (p. 132). Na sua tentativa de descobrir o significado junto aos terenos aculturados que encontra em Aquidauna, cidade sul mato-

grossense, nada consegue e conclui: “zero, nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. Na-kó-i-ko? Uma tristeza (p. 132)”. A rapidez da viagem lhe impede de aprofundar-se na investigação, resultando numa aprendizagem dolorosa resumida na própria língua terena quando pergunta: como é que vamos? Fiorin (2014), fazendo uma leitura do texto de Guimarães Rosa, assinala que a língua “é o mais poderoso depósito da tradição de uma dada comunidade. [...] Ela é produto do meio social e, uma vez constituída, tem um papel ativo no processo de conhecimento e comportamento do homem” (FIORIN, 2014, p. 65). O narrador não consegue ter acesso a esse conhecimento, fica nas suas bordas.

Em “Entremeio”, a cena final é significativa para verificarmos o processo de aprendizagem com o outro:

E por susto se desferiram diante de nós, do solo, para todas as direções, os quero-
queros de um ajuntamento. A ocela em cada asa seria alvo para um atirador. Foram-
se, como bruxas. Dois deles, porém, mantiveram-se no lugar, tesos, juntinhos, e
gritavam, com empinada resistência. Paravam bem no nosso caminho, os cavalos
iriam pisá-los. Não se arredaram, entanto; giravam e ralhavam com mais força,
numa valentia, num desespero.

— Eles têm ninho com ovos, por aqui... – me ensinou Mariano.

Vi que eram belos, pela primeira vez, com cores acesas. Longe de recuar,
ousadíssimos, arremeteram. E, para seu tamanho, cavalos e cavaleiros seriam seres
desconformes, medonhas aparições.

— A casinha deles é no chão. Tem uns, que, p’r’a gente bulir no ninho, só lutando.
Vamos procurar...

A fúria do par era soberba. Andaram à roda, eriçados, e, de repente, um abriu contra
Rapirã um voo direto, de batalha; eram bem dois pequeninos punhais, enristados
nas asas, os esporões vermelhos. O outro, decerto a femeazinha, apoiava o ataque,
vindo oblíqua, de revoo. Comovia a decisão deles, minúsculos, reis de sua coragem,
donos do campo todo.

— Melhor a gente dar volta e deixar passarinho em paz. Não têm medo de nada! Às
vezes, com esse rompante doido, eles costumam fazer uma boiada destorcer p’ra um
lado e quebrar rumo...

— Melhor, sim, Mariano.

— É, sim senhor. O amor é assim (p. 126-127).

O narrador viajante aprende com o vaqueiro a olhar para o meio ambiente que o cerca com respeito para com os que ali vivem. Aprende que, apesar de pequenos, os pássaros podem provocar catástrofes e que são mais que simples aves, formam uma família que luta para defender seu território. Todo o diálogo entre ele e o vaqueiro é permeado pela aprendizagem. Assim, o narrador não ensina, apenas aprende, recolhe para si, uma vez que o “‘estrangeiro’ está sempre já delineado – latente e invisível – nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço da nossa própria transformação” (NOVAES, 1988, p. 360). Por isso, em suas viagens há sempre uma comparação com a literatura anterior, o conhecimento prévio, a visão que tem do estrangeiro, como no caso da referência ao Visconde de Taunay na sua viagem ao Pantanal, a Euclides da Cunha, em viagem ao sertão baiano.

Nesse momento é importante a reflexão de Santiago (1989) sobre o narrador: “quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Nos textos da viagem ao Pantanal, o narrador se coloca de forma dupla. Em “Cipango”, “Uns índios: sua fala”, “Sanga Puytã” e “Ao Pantanal”, narrativas mais curtas, ele está de fora, narra a partir de um conhecimento da experiência dos outros. Já em “Entremeio”, alterna vozes. É tanto aquele que aprende como aquele que narra a partir da experiência do outro, no caso Mariano.

Gothchalk (2009), fazendo uma leitura de “Cipango”, “Entremeio” e “Sanga Puytã”, afirma que o narrador nos três textos se distancia do narrador tradicional, aquele que, segundo Santiago (1989), falando a partir de Benjamin (1936; 1994), retira alguma sabedoria da experiência e narra a partir dela. Em “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, o próprio título já dá a indicação que o texto se afasta dos demais analisados por Gothchalk (2009), pois se trata de estar *entre e por meio de* um vaqueiro, denotando a presença de um narrador que é experiencial.

Parece-nos que o narrador de Guimarães Rosa, não apenas aquele que usa a máscara do viajante, está sempre contrapondo a divisão criada entre o homem e a natureza pelo racionalismo cartesiano. Sua escolha por personagens irracionais, tão salientada pela crítica literária, como a de pontos de vista de animais para narrar – o que pode ser visto no conto “Conversa de bois”, de *Sagarana*, como também a humanização de um burrinho, em outro conto do mesmo livro, a oncificação do homem em “Meu tio o iauaretê” – marca um retorno à natureza como uma forma de harmonizar o homem e o meio natural.

Rosa é aquele que busca o mundo natural para aprender com ele. É uma busca que visa o aprendizado em rios turbulentos, em que o narrador é visto em barcos descendo correntezas, percorrendo estradas poeirentas, e sertões áridos em que se misturam calor e frio. O narrador ao se embrenhar pelo interior em suas viagens, não é apenas contemplativo. Apesar da busca por si, o viajante quer se encontrar no outro, numa tentativa de se compreender.

Considerando o que apresentamos até aqui, nos parece importante contemplar a construção do narrador viajante no mundo natural e, de mesmo modo, como ele, o sujeito-escritor, escreve a viagem e inscreve a alteridade, tópicos que abordaremos a seguir.

2.1.1. A ESCRITA DA VIAGEM

Na sua famosa viagem, acompanhando uma boiada pelo interior mineiro, responsável pela produção de um diário tão estudado pela crítica genética, Rosa deixa entrever marcas de um narrador viajante que parece se espalhar em outros textos¹⁰. Essa tão comentada viagem, produtora, segundo Cardoso (2008), do estereótipo do viajante Guimarães Rosa, figura ressaltada ao extremo pela mídia, tem incomodado segmentos da crítica literária, cujos membros, “inconformados com esses estereótipos que anulam a força questionadora da escrita rosiana, empenham-se em investimentos interpretativos, capazes de atualizar sua fortuna crítica” (CARDOSO, 2008, p. 148). Vale salientar que Rosa não é só o escritor que viaja. A viagem nele, como procedimento, é importante, mas não é tudo. Se observamos de perto um de seus livros tão esquecido pela crítica literária, *Ave, Palavra*, muito ainda pode ser estudado na literatura roseana, em especial porque nesse livro se encontram textos produzidos entre a feitura de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, incluindo *Grande Sertão*. No intervalo entre os dois livros mencionados, Rosa escreveu para jornais e revistas, segundo bem aponta Costa (2008), textos como notas de viagem, crônicas, poesia, pequenos contos, pequenas peças de teatro, que não chamou muito a atenção dos grandes ensaios produzidos sobre o autor mineiro que têm forte concentração no seu único romance.

Voltando à famosa viagem de Guimarães Rosa, é interessante assinalar que ela dura 10 dias e marca a convivência com um grupo de pessoas fixas. Fora o fato que se trata de uma viagem planejada, uma descida à cultura do interior mineiro, uma maneira de verificar informações prévias, pois como relata Manoel Nardy, responsável pela boiada e figura importante na viagem de Rosa, o escritor

queria gente que tocasse viola, violão, contador de história. E Deus me ajudou que lá tinha uma família muito amiga e tinha uns velhos que a gente combinou com eles de ir pra lá. Esse povo gostava daquilo, só! A gente dava despesa, com fatura, eles almoçava, jantava, bebia até muito. A gente dava cachaça pra eles beber, o que eles queriam era aquilo. E contar história... Aquela Joana Xavier era uma contadeira de história na certa, Tinha mais velha, sem ser a Joana (NARDY, 2006, p. 62).

Como os etnógrafos que trocavam, em suas estadas em campo, missangas por informações, Manoel Nardy troca bebida e comida por estórias. Não se trata de um encontro casual, tudo é rigorosamente planejado por Rosa em contato telegráfico com seu primo

¹⁰ No *corpus*, a inclusão do diário *A Boiada*, publicado em 2011, não procurará identificar trechos precisos dos diários que figuram na produção ficcional de Guimarães Rosa, pois há trabalhos da crítica genética que já fizeram, com bastante propriedade, tal comparação. Vale dizer também que não consultamos os originais do diário de viagens no IEB, uma vez que nos satisfaz, para os propósitos desta tese, a publicação de 2011.

fazendeiro, conforme entrevista do capataz ao antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, em 1989. O parente do escritor delega a Manoel Nardy, o seu empregado, a função de proporcionar ao primo escritor uma viagem que lhe colocasse em contato direto com o outro. Nardy relata na citada entrevista que o primo diz que Rosa requer contador de estória, pessoas velhas que saibam tocar viola, cavaquinho, instrumentos antigos e afirma:

eu não era dos velhos, mas pela confiança do parente dele, sabia que eu ia arrumar um velho pra ele. Eu arrumava meus velhos e velhas pra ele, porque tinha contato com muita gente daquela ocasião. E todos me gostavam. Quer dizer que eu não perdia a viagem... Eu sabia quem tocava viola, quem dançava uma contradança, como diz naquele tempo. (quem contava um caso?, pergunto) Quem contava um caso, quem contava uma estória, quem contava bobagens que existia naquele tempo. Aquelas pessoas mais antigas, pra todo lado que eu mandei um contador, daqui de dez léguas pra trás, arrumou todo mundo que ele queria (BRANDÃO, 1998, p. 232).

Rosa vai a campo bem preparado. Conhece o roteiro, é parente do dono da boiada, está confortável em sua posição. *A Boiada* se torna a escrita de uma viagem cujo objetivo, planejado com antecedência, é estar em contato com o outro.

O sujeito-escritor que escreve a viagem acorda cedo, mistura-se à rotina do trabalho, mas com um olhar poético para o horizonte: “ao fundo a Serra dos Gerais – mal levantada, chata, mas se estirando num movimento sensível, suave movimento, via norte” (p. 85). Trata-se do mesmo olhar para o território do Pantanal, entre o geográfico e o poético.

Em seu aprendizado, dicionariza a cultura do outro como observamos na receita popular para doenças: “cólica de fígado: mastiga a folha (o talo também) do funcho, depois bebe um gole de água quente” (p. 27). O aprendizado constitui-se também num inventário geográfico, botânico e ornitológico, de acordo com o trecho de *A Boiada*:

assa-peixe: há o de flores brancas e o de flores róseas (roxo-claras).
2 hs. 20’ – Um casal de maria-brancas. É migradora. Desaparece de junho a setembro. Aparece na lavração das terras.
Nharé ou mama-cadela: arbusto do cerrado (dá até um frutinho, que a gente come).
Rio do Carmo (afluente do Bicudo).
Periquitos, em bando.
A Serra dos Gerais (avista-se a), à nossa frente.
Uma lagoa no meio do cerrado. Seca na seca, mas não é todo ano que seca, não (ROSA, 2011, p. 33)¹¹.

O aprendizado do viajante está entre o culto e o não culto, pois ao mesmo tempo em que usa termos como “migradora” para as aves, “arbusto” para planta e “afluente” para o rio,

¹¹ Utilizamos a 1ª edição de *A Boiada*, de 2011, da Editora Nova Fronteira. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página do diário.

anota o que os vaqueiros dizem sobre os rios, as plantas e os pássaros. Com isso, há uma intensa valorização do olhar do outro sobre o mundo natural e, conseqüentemente, o outro e a sua cultura são elevados.

Ao aprender sobre as coisas, o sujeito-escritor monta uma espécie de dicionário, pois *A Boiada* remete à escrita de um dicionário não convencional, uma vez que são inúmeros os verbetes ali contidos. As definições ora são objetivas, mas com uma intensa valorização da subjetividade na escrita com a intenção de ressaltar a cultura do outro, como vemos:

NOS GERAIS:

(jaó – (do baixio, não dos gerais): assovia: (canta clara, positivamente: Eu sou jaó!...)

(zabelê é menor: “Eu sou zabelê!”...)

Perdiz – assovia chamando o cachorro, claramente (p. 43).

O que interessa é a definição do outro sobre o seu mundo natural. O sujeito-escritor compreende que o vaqueiro pensa por analogia. Na sua configuração, a analogia, a exemplificação, torna-se a própria estrutura do diário de sua viagem.

Contaminado pela definição narrativa que os vaqueiros fazem, o sujeito-escritor passa a subjetivar aquilo que ouve e vê, e a *literariedade* é vista em gênese, conforme o trecho:

Todos gritam: Eh boi! Eh boi! Eh boi! Eh boi!

Tem um de queixo inchado...

m%: o retrupo, o retrôpo (p. 77).

A crítica genética que se debruçou amplamente sobre o diário da viagem de Guimarães Rosa, em especial Leonel (1985), fazendo um escrutínio minucioso em relação a ele e à obra concluiu que a marcação simbólica m%, frequente no diário de Rosa, significa meu cem por cento. A pesquisadora assevera o processo de criação a ser usado, posteriormente, na literatura por Guimarães Rosa. Salientamos que há, no processo, um olhar que parte da própria estrutura do pensamento narrativo e analógico dos vaqueiros na sua cosmovisão, guardando alguma semelhança com ele, mas afirmamos de mesmo modo que o processo de criação de palavras em Guimarães Rosa, como já estudou a crítica literária, é complexo e já está presente em *Sagarana*, obra anterior à sua viagem.

Monica Meyer, em 1998, em sua tese de doutorado, faz um interessante estudo dos diários, na época inéditos no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), para analisar a concepção de natureza para o escritor. Vendo Guimarães Rosa como um naturalista, a autora assinala que sua escrita em *A Boiada* ultrapassa as observações naturalistas em seu conhecimento da

natureza, expresso em suas anotações. A natureza é, segundo Meyer (1998), nessa superação da convenção naturalista, mais que cenário, palco ou moldura para o desenrolar da ação. Ela é interior a cada personagem. A pesquisadora ainda afirma que “a narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelaça com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade” (MEYER, 1998, p. 16).

Observamos que *A Boiada*, em vários momentos, mistura a visão do sujeito-escritor com a do vaqueiro, como vemos:

ABELHAS SILVESTRES:

- 1) borá: vermelho meio arroxeadado: média. Mel meio azedo. Arrancha em fendas.
- 2) jataí – menor. Amarelinha clara. Oco de pau. Esteio de curral. Mel especial. Dos principais. É medicinal. É doce, é puro. Tira-se dele para dar a uma criança endefluxada. Para adoçar um chá e dar a uma criança (p. 63).

Segue-se a definição de oito espécies de abelhas do sertão/cerrado, num esforço de mapeá-las, capturá-las pela linguagem do outro, diferentemente da objetividade científica de viajantes como Saint-Hilaire, que matava os insetos para dissecá-los. Para tanto, contava com um criado francês que, além de auxiliá-lo com os artrópodes brasileiros, imobilizava também as plantas em papel. O viajante francês fazia desse material, tudo o que há de mais importante, virando as costas para o outro, para os guias de sua viagem, sem os quais não ocorreria a expedição científica, como se fossem apenas mulas de carga e ignorantes. Assim, podemos verificar que em *A Boiada*, inicialmente, a primeira visão é a do sujeito-escritor, mas a visão que ele valoriza é a do outro, não impõe, portanto, a sua. A sua visão é a primeira, é objetiva e curta; a do outro, é mais longa, narrativa, se sobressai. Meyer (1998) assinala que a vertente naturalista do escritor é altamente marcada pela sua forma poética singular de expressar a natureza, fugindo assim das classificações frias e herméticas, praticadas pela Biologia.

Para Meyer (1998, p. 115), “*a Boiada* representa um inventário informal da fauna e da flora do sertão mineiro na década de 50 e uma descrição da vida sociocultural do vaqueiro”. É, portanto, um encontro com o outro em um lugar longínquo. Um dos recursos utilizados pelo sujeito-escritor para ressaltar a alteridade em *A Boiada* é não descrever de maneira objetiva, mas deixar que o outro tome a palavra para explicar. Assim sua voz soa autêntica, sem interferência, como vemos:

SAÍDA da Boiada: às 10 hs. 30’.

Três a cavalo, dentro do curral. Um deles, Santana, conta. Fora, Manuelzão, determina. O gado sai mugindo. (Mugem os ainda de dentro).

Zito: com o berrante:

- “A fieira está cumprida demais. Eles estenderam muito a guia...” (p. 111).

Segue-se a esse trecho uma longa descrição subjetiva da saída da boiada, intercalada

com vozes dos vaqueiros.

A autora fala que Rosa já tinha preocupação com o começo dos desmatamentos, e isso nos remete à fumaça encontrada na viagem em “O recado do morro”, como vemos no trecho: “mas, quando vinham vindo, terminando a torna-viagem, já o céu de todas as partes se enfumaçava cinzento, por conta das muitas queimadas que nas encostas lavravam” (p. 32). Meyer (1998) afirma que em 1952, o setor siderúrgico mineiro já estava em amplo funcionamento e, para tanto, utilizava o carvão vegetal proveniente das árvores do cerrado. No cenário atual, segundo a pesquisadora, o cerrado foi substituído por plantações de eucalipto e as veredas que ainda restam estão em fase terminal devido ao assoreamento. Tal observação pode ser comprovada pela entrevista que Manoel Nardy concede a Brandão (1998). Portanto, *A Boiada* também fica como registro de um ecossistema que foi destruído pela modernização brasileira que atua de forma a degradar todos os ecossistemas.

Como em “O recado do morro”, o sujeito-escritor também flagra o interesse econômico pelo gado na viagem. Um dos objetivos dos vaqueiros que conduzem a boiada, não é, inicialmente, fazer um grande teatro para que Guimarães Rosa possa participar como vaqueiro, como ocorre em Caldas do Cipó, na Bahia, mas levar bois de um fazendeiro, o primo do escritor. O autor vê vacas magras, gado que morre e sabe que são 192 reses. Segundo Meyer (1998), a natureza se apresenta como objeto no diário quando aparece o nome dos donos das vacas. Acrescentamos que, ao observar o olhar do vaqueiro para a natureza enquanto objeto, no caso do gado, há um aprendizado que coloca diante do viajante as duas visões.

Meyer (1998) destaca o roteiro oficial traçado por Manuelzão, o capataz, e, acrescentamos, informante e guia. O roteiro do capataz é oficial e destinava-se a levar a boiada; o de Guimarães Rosa, para a autora, é paralelo. É representado pelos riachos, veredas, ribeirões e morros. Não se pode perder de vista, conforme já dissemos, que se trata de uma viagem planejada pelo escritor, de acordo com as entrevistas de Manoel Nardy, mas também de uma viagem com objetivos econômicos. Nardy é a figura do capataz, o responsável pelo capital do fazendeiro Chico Moreira. Por isso, tal aspecto tem que ser considerado na leitura do diário, pois o mundo econômico, pelo menos na visão dos vaqueiros de *A Boiada*, está também ligado ao mundo natural.

Mas o que sobressai no diário é a subjetividade das anotações. Meyer (1998) assinala a imparcialidade nas anotações que são feitas na viagem. Tanto o escritor registra o itinerário de forma precisa, quanto suas experiências pessoais, assim “o olhar rosiano não distingue a natureza enquanto sujeito ou enquanto objeto, os elementos se misturam numa comunhão

religiosa” (MEYER, 1998, p. 118). Contudo, assinalamos que essa não é a visão de Manoel Nardy, pois no diário ele demonstra ter preocupação constante com o viés econômico da viagem.

Meyer (1998) ressalta que a sistemática descritiva de Rosa em relação à flora do lugar, realçando a cor, o cheiro e o nome popular, vai ao encontro de descrições técnicas. Assim, entendemos que o sujeito-escritor realiza uma des(aprendizagem) e tenta atingir, através do narrativo explicativo, da sinestesia, o *quid* que Rosa acredita que toda literatura deve captar. Experimentando a flora da viagem, o sujeito-escritor se exercita para o fazer literário. Segundo a autora, há nos diários até a criação de uma linguagem canora. Salientamos que tal palavreado é visível nos textos da viagem ao Pantanal. “Ao Pantanal”, por exemplo, a atmosfera de pássaros remete à harmonia entre os personagens Maria Exita e Sionésio, no final de “Sustância”, conto de *Primeiras estórias*, como vemos: “só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (1962; 1988, p. 142, grifos meus).

Segundo Meyer (1998), um forte componente da concepção da natureza em *A Boiada* é que ela não é um lugar para o pensamento. Não há espaço para a divagação – para o isolamento do sujeito – mas há espaço para o contato próximo, o corpo a corpo com o sertão e seus autores. Acrescentamos que o autor sempre relatou com certo orgulho em suas cadernetas durante a ida ao sertão mineiro o cheiro de suor e de cavalo que ficaram impregnados nelas.

Rosa na sua experiência fugaz no Pantanal, em que se empenha numa viagem que lhe apura o sensorialismo, embora o encontro com o outro seja importante, parece ter tido a necessidade de participar do modo de vida do vaqueiro para melhor compreender sua cultura. Nesse aspecto, a lentidão da viagem na marcha dos bois e dos pousos, observados em *A Boiada*, contribuem muito para as anotações. Nos textos da viagem ao Pantanal, tudo é muito fluído, pois, exceto o vaqueiro Mariano, todos os que aparecem em suas notas de viagem não mereceram especial destaque. Não há, nas narrativas fugazes, tempo para que nelas se constituam personagens.

A viagem é assim, em Rosa, não apenas como aponta Nunes (1976), na insistência do tema como simbolismo da travessia, da aprendizagem, mas é também geográfica e cultural. A viagem do sujeito-escritor começa como pesquisa do mundo físico, material, passa pelo cultural para então adentrar naquilo que Costa (2008) chama de viagem de aprendizagem da visão poética dos vaqueiros. Portanto, antes dela como simbolismo, ressaltamos a viagem de

pesquisa, pois, para chegar ao boi e do boi ao homem, como salienta Costa (2008), ela é física e necessária. No processo, o sujeito-escritor que toma notas em *A Boiada* tem como método estar na posição do outro. O farto material recolhido em uma curta estadia em campo é transformador dos procedimentos literários do escritor, como aquele de dar voz ao rústico, já ensaiado em “Com o vaqueiro Mariano”, presente em “Meu tio o iauaretê” e que se transforma em um de seus mais pungentes narradores: Riobaldo. Mas, antes da voz do famoso personagem de Guimarães Rosa ocupar algumas dezenas de páginas do romance *Grande Sertão*, ocorreram tentativas tímidas. Podemos pensar que uma delas é feita através do discurso indireto livre, que persegue a consciência de Manuelzão, em “Uma estória de amor”. Na novela citada, o narrador ainda está no controle, pois, mesmo dando voz ao personagem, domina o narrado. Já em “O recado do morro”, o que temos é a tentativa da multiplicidade de pontos de vistas, mas com um narrador ainda no comando.

Esse encontro com o outro, como já mencionamos, havia sido encenado nos textos produzidos a partir da viagem ao Pantanal, mas o narrador viajante apenas vê e anota, conversa com o outro, à exceção de Mariano, apenas transcreve o que os imigrantes japoneses falam, ficando na exterioridade de seus pontos de vista, segundo vemos em “Cipango”:

E eis, ante nós, o chefe da casa, Takeshi Kumoitsuru – rugoso de cara, estanhada, flexo no certo número de medidas. Cabeça rapada, com topete: cismo-o um sacerdote do xintô ou budista, amigo da raposa branca. Seu sorriso não dissimula um fundo de aspecto apreensivo. Nossas roupas cáqui de excursionistas devem-lhe parecer militares. [...]
 – Planta só cana?
 – Tudo puranta, esse bom...Tudo puranta, esse bom...Passarinho come...
 –Muito lucro?
 – Camíjia comporou, dinhêrio num tem...Camíjia comporou, dinhêrio num tem...
 Nem há de estar tão pobre assim, comerá ao dia seus três arrozes. Temia uma extorsão? (p. 149).

A descrição do imigrante é literária, remetendo ao chinês do conto “Orientação”, de *Tutameia*. O diálogo é apenas de perguntas e respostas objetivas. Embora ensaie, não penetra na visão de mundo do outro, o seu ponto de vista é apenas entrevisto. O narrador fica nos arredores, nas suposições, na cisma, pois analisa a apreensão do japonês com o encontro através de um conhecimento prévio de rastro histórico sobre o outro. É interessante observarmos, conforme expõe Salgado (2011), que, na Escola de Medicina de Belo Horizonte, durante os anos de 1925 a 1930, em que Rosa foi estudante de medicina por lá, o médico Baeta Vianna se tornou uma espécie de ídolo entre os estudantes. Num discurso em 1931, ano em que havia sido paraninfo de uma turma de formatura em medicina da faculdade, deixa ver todas as suas ideias discriminatórias e eugênicas em relação aos asiáticos ao afirmar:

por toda a costa litorânea, de norte ao sul do país, infiltra-se, com a sutileza própria da racial o vírus de uma imigração asiática. Com a frugalidade de jejuadores, uma obediência servil de escravos, uma fealdade quasimodesca, nos chega em mandadas incontáveis das ilhas ignotas de um império longínquo, as sobras indesejáveis da sua prodigiosa prolificidade... Não haverá processos biológicos capazes de dirigi-las, de assimilá-las e de plasmá-las especificamente na comunidade brasileira. Afora a questão de ordem étnica, há a considerar os seus propósitos colonizadores indissimuláveis (BAETA VIANNA *APUD*, SALGADO, 2011, p. 72-73).

Segundo Salgado (2011), também o prestigiado médico Miguel Couto, no Rio de Janeiro, muito ligado a Minas Gerais, escreve um artigo chamado “A imigração japonesa”, em 1924, para *O Jornal*, em que afirma que os nipões são feios e de psicologia não confiável. Assim, observamos que o contexto histórico do encontro com os japoneses é notado, pois o narrador supõe que Takeshi Kumoitsuru fique apreensivo com sua visita, pois havia no Brasil da época toda uma ideologia de eugenia que circulava desde a imprensa à universidade brasileira. Rosa, na sua procura pelo encontro com a alteridade e a valorização em sua literatura, parece que não deve ter ouvido com atenção as aulas ideológicas de alguns professores do curso da Escola de Medicina de Belo Horizonte.

O narrador interpreta a fala de Takeshi Kumoitsuru, em “Cipango”, como um exagero de sua situação econômica, justificando o ponto de vista do outro pelo seu, não por ele próprio. Assim, cabe ao leitor construir a sua interpretação, que acaba por ficar contaminada pela observação do narrador.

Já em “Uns índios (sua fala)”, o narrador, ao visitar uma aldeia Terena, nos conta o encontro com o cacique, chamado de capitão Daniel:

mas, ao avistar-nos, o capitão Daniel rompeu de lá, como todos os seus súbditos. E ele era positivo um chefe, por cara e coroa. Sua personalidade bradava baixinho. Em qualquer parte, sem impo, só de chegar, seria respeitado. O descalabro, a indigência, o aciganamento sonso de seu pessoal, não lhe tolhiam o ar espaçoso, de patriarca e pompa. Ele representava; e, como ritual vazio e simples palavras, deu-nos, num momento, o esquema de uma grande hospitalidade (p. 131).

Remetendo-nos à apresentação dos chefes jagunços em *Grande Sertão*, uma mistura de Medeiros Vaz com Joca Ramiro, e como eles, sempre a cavalo, o narrador viajante agiganta a apresentação do cacique. O terena passa a ser um chefe, não o capitão, título dado pelos colonizadores. É interessante ressaltar que o narrador se apropria do discurso dos viajantes naturalistas sobre os povos indígenas, em especial, o de Saint-Hilaire no seu encontro com os Coroados, no Rio de Janeiro, ou com os Malalis, em Minas Gerais. Todo o elenco de características que o viajante francês atribui aos indígenas é arrolado pelo narrador que, em contrapartida a Saint-Hilaire, agiganta o seu cacique. Retira-o da barbárie, da não civilização, ao contar-nos que o chefe dos terenos oferece a melhor hospitalidade ao seu

visitante. Ávila (2001) assinala a relação de Guimarães Rosa com os viajantes do século XIX que passaram pelo Brasil. Refletindo sobre o que a pesquisadora chama de “retórica da falta”, a escassez de tudo, desde recursos alimentícios, condições de vida, falta de hospitalidade, de caráter, princípios, conhecimento técnico que os viajantes viam no território brasileiro, Ávila (2001) observa que uma parte da literatura brasileira se apropriou desse discurso, como também Süssekind (1990). Citando especificamente Guimarães Rosa, Ávila (2001, p. 246) afirma:

em lugar de “consertar” a visão do estrangeiro, ocultando os defeitos do objeto observado e realçando artificialmente seus aspectos mais apresentáveis, Guimarães Rosa concentra sua atenção justamente nesses “defeitos” – que, como vimos, são todos marcados por uma ausência, por uma falta – como que se deleitando maliciosamente nesta, de forma a fazê-la crescer e suplantar o sistema de valores prévio que fizera, da falta, falha aos olhos dos viajantes.

A autora salienta que, ao contrário de Bernardo Guimarães, Taunay, Afonso Arinos e Euclides da Cunha, que se ocuparam em consertar os defeitos do olhar dos viajantes, a apropriação do discurso dos estrangeiros do século XIX por Rosa se dá em via de contrária. A “retórica da falta” é preenchida por um discurso como aquele que pinta o chefe Terena, um “patriarca”. Aliás, por toda a literatura de Rosa, o autor faz questão de retirar os seus personagens das profundezas das grotas, cavernas, que os estrangeiros viam como o máximo da barbárie, como os personagens Gorgulho e João Urúgem, por exemplo, e tantos outros que preencheram seus contos, novelas e seu romance.

Essa presença da encenação da figura do viajante com apropriação crítica pode ser vislumbrada na novela “Uma estória de amor”, pois o narrador é alguém que lembra um viajante, aquele que veio de fora, conforme os trechos:

ia haver a festa. Naquele lugar — nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, 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. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra (ROSA, 2009, p. 145)¹².

Descrevendo brevemente o local, logo no início da novela, o narrador nos conta que ali haveria uma festa, mesmo num lugar que nem bem é uma fazenda, mas apenas um curral-de-gado. O lugar convive diretamente com os animais nas matas vizinhas e a população é rara. O narrador ressalta a escassez como os viajantes do século XIX; no entanto, ao longo da novela, o mesmo narrador, que lembra um viajante logo no começo, cola a sua visão ao outro,

¹² Utilizamos a 9ª edição de *Manuelzão e Miguilim*, de 2009, da Editora Nova Fronteira. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página quando mencionarmos a novela.

ao vaqueiro Manuelzão, e consegue narrar a beleza e pujança da festa que nada tem de falta, pelo contrário, é rica em cultura popular.

Em *Corpo de Baile*, para chegar ao outro e não ficar apenas rondando os seus pontos de vista, como acontece nas narrativas da viagem ao Pantanal – à exceção, frisamos, do vaqueiro Mariano –, o narrador parte da viagem física para chegar ao acesso à alteridade. Assim, chega à viagem simbólica, muito valorizada pela crítica literária.

Se o escritor quer ver o mundo através das retinas do vaqueiro, como salienta Costa (2008), tudo o que o vaqueiro vê, ouve e pensa interessa ao narrador, como podemos observar em trechos de *A Boiada* citados. Assim, Guimarães Rosa faz um inventário da cultura popular tanto no diário como também podemos ver todo o processo de recolha, através de seu narrador, em “Uma estória de amor”. Na novela, são vistas inúmeras canções, cantigas e contos intercaladas na narrativa. Procurando inventariar o real, o narrador usa, como as anotações de *A Boiada*, o método também da escuta da fala popular. Ouvimos várias vozes, cantos e estórias em “Uma estória de amor”, e são muitos os personagens que falam em “O recado do morro”. Será que Guimarães Rosa faz um trabalho de tradução da cultura popular para a sua ficção?

Uma das formas do sujeito-escritor penetrar no mundo do outro é conhecer-lhe a língua, por isso “as cadernetas fornecem um verdadeiro glossário de termos nativos, como se o escritor estivesse aprendendo uma nova língua” (COSTA, 2008, p. 316), como vemos no exemplo em *A Boiada*:

Linguajar do sertão:
 esbarrar= parar
 dia de domingo= domingo
 dia de terça-feira, etc. = terça-feira, etc.
 acolá= na frente, lá, ali, adiante
 acolá em cima= lá em cima
 acolí= para trás, ali adiante
 pracoli=idem (p. 158)

Rosa, como enfatizou a crítica literária, inventou um estilo único, calcado numa linguagem particularizada, o que seria uma maneira de ter acesso ao outro, nem que seja um outro altamente estilizado, como se o escritor procurasse paraísos perdidos, édens, como o jardim aquático visto no Pantanal. Aqui seria interessante frisar que o estilo construído por Rosa foi uma maneira que ele encontrou para se opor a certo tipo de regionalismo depreciado pela crítica literária. Essa tendência literária regional criou estereótipos em relação ao homem rústico, como enfatiza Cândido (2002), a propósito de Coelho Neto, cuja literatura é contraposta à de Simões Lopes Neto. Podemos pensar que “o hiperdesenvolvimento do estilo, por exemplo, na pintura maneirista e no *Art Nouveau*, é uma forma enfática de experimentar o

mundo como um fenômeno estético. Mas apenas uma forma enfática particular, que surge em reação a um estilo de realismo opressivamente dogmático” (SONTAG, 1987, p. 39). Em Rosa, trata-se de uma tomada de posição que baliza toda a sua literatura, por isso questionamos: o seu maneirismo fortemente oposto ao realismo regionalista não faria dele uma espécie de deus que cria uma linguagem em que deseja nomear tudo? Não é atrás de édens que o escritor está? Não é propor o novo, voltando ao começo, no caso, aos arcaísmos da fala como ressaltam os trabalhos críticos sobre a sua revitalização da linguagem?

Booth (1980) afirma que o romance não deseja acima de tudo produzir uma ilusão, mas quer transmitir alguns valores. Rosa, mais do que nunca através da sua linguagem, o que o torna o autor mais singular na literatura brasileira moderna, talvez queira transmitir a todos o seu afastamento do regionalismo composto por aqueles que vêm de fora e veem o outro de forma estereotipada.

Vale salientar que o escritor mineiro não renova a linguagem literária do nada, em passe de mágica, ele se aproveita do que foi feito antes, como autores como Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira, como resalta Bosi (1977). Assim, “obra e sociedade são relacionadas sem que se deixe a consciência do autor. Nessa perspectiva, o *estilo* não é tanto um conjunto de procedimentos, como na linha da retórica, quanto a expressão de uma ‘visão de mundo’ singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva” (MAINGUENEAU, 2001, p. 5). Aproveitando-se do que foi feito anteriormente para flagrar o homem *do e no* interior brasileiro, o escritor na sua obsessão pela fuga dos lugares-comuns, como pode ser observado em suas inúmeras cartas escritas tanto a seus tradutores como a amigos escritores, tenta, através de seu estilo singular, dar ao leitor acesso a mentalidades sertanejas que ele considera essenciais, dotadas de uma sabedoria própria.

Ainda temos que considerar,

uma obra como a solução de um problema, oriundo ele próprio dos êxitos anteriores na área da ciência e da arte, podemos chamar de estilo a adequação entre a singularidade da solução que constitui por si mesma a obra e a singularidade da conjuntura de crise, tal como o pensador ou o artista a apreendeu. Essa singularidade da solução, que responde à singularidade do problema, pode receber um nome próprio, o do autor (RICOUER, 1995, p. 280).

O estilo criado por Rosa que imprime fortemente seu nome à sua linguagem, não criando seguidores, ilhando o escritor no *sistema* literário, resolveu, para ele, a problemática do regionalismo como uma das características de parte de sua obra.

O encontro com o outro diferencia Rosa dos viajantes naturalistas, pois “se o sujeito dos relatos naturalistas possui um olhar externo, fixo e seguro, que atemporaliza as paisagens em descrições petrificadas, em Rosa o narrador vê o sertão de dentro com um olhar

‘apalpado’, incorporando outros pontos de vista” (COSTA, 2008, p. 334). O viajante do naturalismo deixa, em sua escrita, as marcas do outro que veio de fora. O seu propósito não é fugir disso, mas o narrador viajante roseano quer ser visto no relatado e sua subjetividade aflora. Vale salientar que Rosa já é um escritor reconhecido antes da viagem de 1952, por isso em *A Boiada*, a propensão para um olhar literário, poético diríamos, está em toda parte. Ao contrário do olhar do viajante naturalista que, como comenta Pratt (1999), estava muitas vezes a serviço dos interesses coloniais, mesmo que disfarçados de científicos.

Em “O recado do morro”, Rosa cria como personagem um naturalista, Alquiste¹³, que a crítica literária leu como uma espécie de *alter-ego* do escritor. Mas não se trata apenas disso. Parece-nos que se trata de um diálogo aberto com a escrita produzida a partir da viagem dos cientistas naturalistas, como passaremos a abordar no próximo item.

2.1.2. ALQUISTE E O NARRADOR: DOIS VIAJANTES

O procedimento de construção dos narradores em “O recado do morro” lembra muito a técnica do cinema 3D. Genette (s.d) chama esta técnica narrativa de dupla focalização ou focalização múltipla. Utilizaremos o termo focalização múltipla, pois, além da forte presença do narrador, temos a exploração da exterioridade e da interioridade do herói Pê-Boi, as visões de Alquiste, de Frei Sinfrão, de Seo Jujuca do Açude e dos recadeiros. Alguns personagens têm destaque maior, outros menos. O foco do narrador viajante consegue evidenciar o que está ocorrendo em quase todos os ângulos, em todas as dimensões do trajeto da viagem. Todos os viajantes têm objetivos diferentes, por isso a focalização múltipla ajuda a compreendê-los. A viagem é movida por interesses científicos para Alquiste, ideológico-religiosos para Frei Sinfrão, econômicos para Jujuca do Açude, pessoais para Ivo Crônico, o anti-herói e algoz frustrado de Pê-Boi. Para o herói, além da remuneração a ser recebida, a viagem é para aproximar-se do seu lugar de origem, os Gerais. Para o narrador viajante, que mesmo invisível

¹³ Goulart (2011) flagra na criação desse personagem uma clara referência ao naturalista dinamarquês Peter Lund. Este era “miópe, louro, pele muito branca e se interessava por todos os detalhes da natureza, como plantas, bichos, pedras e grutas. No conto, Rosa deixa explícito tal vínculo ao se referir à gruta do Maquiné, que identifica como próxima a Cordisburgo, como uma lapa “lundiana”. De fato, Peter Lund veio da Dinamarca para o Brasil por medo da tuberculose, que tinha vitimado vários de seus familiares. Tornou-se o pai da paleontologia brasileira, e suas atividades nessa área científica principiaram na gruta do Maquiné, situada a cinco quilômetros de Cordisburgo. Isso ocorreu no ano de 1835, quando a pequena vila ainda tinha o nome de Vista Alegre”. (GOULART, 2011, p. 47) Ainda segundo Goulart (2011), o naturalista fez pesquisas por vários anos numa grande área da região central de Minas Gerais, em torno do Morro da Garça, morro esse que é personagem do conto de Rosa.

está junto à comitiva, a viagem é de descoberta.

Em muitos trechos do conto, não sabemos se quem vê é o narrador, Pê-Boi ou Alquiste. Temos evidências dessa ambiguidade na seguinte passagem:

outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas de lonjura. – “Dá açoite de se ajoelhar e rezar...” – ele falou. Dava. E sorria singular, elas trepando pela reigada da vertente, as labaredas verdes de um canavial. Saudou, em beira do capão, um tamanduá longo, saído em seu giro incerto; se não o segurassem, ia lá, aceitava o abraço? Mas bastantemente assentava no caderno, à sua satisfação. Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas; frei Sinfrão, que entendia a língua dele, repetia:

– Quer saber donde você é, Pedro. Se você nasceu aqui?

Não. Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais (ROSA, 1969, p. 14-15)¹⁴.

O frei reproduz em discurso direto a fala de Alquiste, pois consideramos que o personagem não fala a língua de Pê-Boi, por isso a necessária intervenção do frade na tradução da pergunta e até mesmo em outros trechos do conto em que o naturalista diz termos em língua estrangeira. Mas o discurso indireto livre torna-se ambíguo, pois não temos certeza se é Alquiste ou o narrador que contempla com admiração os cimos longínquos. Mas ao trazer a afetação da visão do personagem que expressa diretamente o sentimento religioso contemplativo da natureza, o narrador concorda com ele. Portanto, as duas visões se confundem. O narrador está por detrás da retina do seu personagem no momento. Na mesma passagem, em discurso indireto livre, temos acesso à resposta de Pê-Boi à pergunta de Alquiste e assim o narrador tenta se esconder através do olhar dos seus personagens. Nem sempre consegue, pois o humor e a ironia presente na cena em que o naturalista vê o tamanduá denunciam a presença dele diretamente na cena. Não há um distanciamento e ele acompanha os viajantes, conforme outro trecho do conto: “e assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares” (p. 19). A visão geográfica científica está presente na observação da composição das pedras, como pela citação das coordenadas científicas, os pontos da linha que mapeia a Terra.

O narrador de “O recado do morro” e “Uma estória de amor” age de maneira matreira, pois nos faz crer em inúmeras passagens que o olhar não é dele, mas do personagem, pois simula não estar lá. Rosa parece nos dizer com isso que não se liga às convenções realistas, mas afasta-se delas. Dentre as convenções o autor parece torcer o nariz para certo tipo de regionalismo paisagista praticado anteriormente, em que a paisagem se sobressai ao elemento

¹⁴ Utilizamos a 4ª edição de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de 1969, da Livraria José Olympio. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página como mencionarmos trechos do conto.

humano. Nos modos de compreensão da narrativa, Pouillon assinala: “não é mais a descrição do mundo em que vive que sugere o sujeito: a descrição do sujeito é que sugere o seu meio e suas ocupações” (POUILLON, 1974, p. 61). Rosa coloca os seus personagens em “O recado do morro” antes da paisagem. Assim, vai-se do personagem para a paisagem e nunca ao contrário. Um narrador com ponto de vista exterior, fixo, como o dos viajantes naturalistas, denunciaria uma ideologia de escrita que faz questão de afastar-se do objeto. Para tal narrador viajante naturalista, paisagem e homem seriam a mesma coisa, isto é, meros arrolamentos da visão. Rosa, com horror pelo lugar-comum, também deveria nutrir o mesmo sentimento pelo regionalismo tradicional que ia da paisagem para o homem e o deixava na superfície.

Süssekind (1990) assinala que

nessas primeiras “novelas nacionais” o enlace se dá muito mais graças ao olhar paisagístico-naturalista com que se procura organizá-las do que por meio do aproveitamento de um ou outro *topos*, um ou outro tipo característico, como o do capitão enlouquecido ou o do aventureiro (SÜSSEKIND, 1990, p. 60).

A paisagem é elemento estruturante e não participativo apenas da narração. A personificação dela que Süssekind (1990) observa em relação à literatura romântica nacional é muito orientada pelo método de escrita de viagem proposta pelo alemão Alexander von Humboldt, que, segundo Pratt (1999), é o grande mestre do modo explicativo que tenta escrever as forças ocultas da natureza.

O flagrante olhar humboldtiano na escrita de “O recado do morro” faz, em trechos da narrativa, que a paisagem personificada se sobressaia ao elemento humano, mas, sabiamente, o narrador atribui esse olhar a Alquiste ou a Pê-Boi, como veremos no próximo item. Vale salientar que o naturalista e o guia são figuras criadas na narrativa e, portanto, o olhar do narrador através de longas páginas descritivas sobre a natureza e as cavernas no conto, faz com que a paisagem, às vezes, torne-se mais importante que o homem. Mas com a sua descrição harmoniosa, em muitas oportunidades personificada, e, maliciosamente, atribuídas aos personagens citados, o narrador integra a paisagem ao humano. Assim, escreve o discurso humboldtiano pelo avesso, mas também se aproxima dele. No conto, a paisagem é personificada ao estilo da escrita de Humboldt, pois “o papel do observador não é o de apenas coletar o visível, mas o de interpretá-lo em termos do invisível” (PRATT, 1999, p. 113). Para Humboldt, a escrita do viajante perceberia, mesmo que por pura invencionice, as forças ocultas atrás da natureza. Voltaremos ao tema, com mais detalhes, no último capítulo da tese.

O escritor mineiro, sabiamente, para fugir das convenções do realismo, do excesso de descrição, atribui o olhar a Alquiste ou a Pê-Boi. Como consideramos a importância da

correspondência de Rosa com seus tradutores para flagrar a técnica de construção, vale dizer que Rosa, em correspondência com seu tradutor para o italiano Edoardo Bizarri (cf. Bizarri, 1972), como que numa confissão, assinala os excessos do real no conto.

Ainda sobre o narrador de viagem, Sússekind (1990) flagra como técnica de composição do cenário natural na literatura romântica brasileira uma ligação com as pranchas, com o paisagismo dos pintores e desenhistas que eram contratados pelas expedições científicas. Muitos deles, como ressalta Belluzzo (1994), fugiam das convenções naturalistas de representação orientadas pela ciência e davam vazão a algumas obras estéticas. Rosa traz para “O recado do morro” a descrição paisagista dentro da expedição científica, mas confere o ato descritivo a Alquiste e a Pê-Boi.

Sússekind (1990) ainda sugere que a configuração do narrador de ficção que se afasta da trama folhetinesca, muito presente na literatura romântica brasileira, se apoia na figura de um viajante que observa e registra tanto paisagens quanto costumes locais. A pesquisadora define essa fase da literatura brasileira

como uma espécie de mapeamento e viagem incessante em direção a origens e sementes da nacionalidade, ao descobrimento de algo a que se possa chamar Brasil. Viagem de fundação, mas que deve obrigatoriamente se definir como simples demarcação do que já está lá, retorno (SÜSSEKIND, 1990, p. 65).

É como se na nossa formação literária, a partir do Romantismo, como bem define Candido (1959), a literatura vale-se das narrativas de viagem, única escrita possível em um mundo ágrafo. Um voltar às origens que também contaminou os modernistas paulistas, numa orientação europeia de segunda mão, já que a primeira, como bem salienta Candido (1959), também seguiu os ditames europeus. Rosa, ao mesmo tempo em que se insere nesse contexto no conto “O recado do morro”, se afasta dele na criação de um foco centrado em Alquiste, o viajante naturalista, e no guia Pê-Boi.

Sússekind (1990) ainda salienta que alguns narradores dessa fase da literatura brasileira se transformaram em colecionadores de verbetes e manuais. Eles também colaram trechos inteiros retirados de tratados, anais e dicionários as narrativas. Assim,

se tornam também uma outra história que contam. A de algum lugar ou período histórico determinado que, simples cenário à trama central, às vezes se desloca do fundo do quadro, superpõe-se ao seu primeiro plano – como lição, relato explicativo – e desficcionaliza subitamente o narrado e seu narrador (SÜSSEKIND, 1990, p. 66).

Na vontade de redescobrir um Brasil escrito de maneira realista, um país colonial, tudo que é elemento de escrita interessa a esses narradores que, por vezes, segundo a autora,

transformam a recolha do material em algo mais importante do que está sendo contado. Rosa, na novela “Uma estória de amor”, em que o procedimento de recolha da cultura popular é bastante evidente, tem o cuidado de interpolar o material coletado à narrativa. Não é uma tentativa didática como parece ser a dos narradores abordados por Sússekind (1990), nem funciona como arquivo enciclopédico, uma descida direta às fontes para mapear, escrever e arquivar. Com o procedimento de interpolação, a recolha do farto material de “Uma estória de amor” e mesmo a canção em “O recado do morro”, não se sobressaem às estórias contadas. É uma forma de o narrador viajante recolher a cultura popular e apresentá-la, mas sem deixar evidenciada tal ação.

Ao mesmo tempo que recolhe, o narrador viajante se situa para observar e descrever, deixando marcas das suas ações na escrita, conforme o trecho de “O recado do morro”:

mais tinha esquentado naquele sábado. Frei Sinfrão já começara uma missa, sempre mais povo chegando, a reio. Também muitos já revestidos, para figurar na festança do dia seguinte. Os dos ranchos: os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme da guarda-marinheira. Imponente foi quando comungaram o preto Zabelino, todo sério, e a preta Maria-da-Fé, com um grande ramo de flores nos braços, quens iam ser rei-congo e rainha-conga (p. 56).

Como se estivesse presente na cena tanto externamente quanto no interior da igreja, o narrador nos apresenta os personagens que farão parte da festa após a missa para coroarem o rei e da rainha, numa referência à festa de Nossa Senhora do Rosário. O seu olhar se detém em todos os detalhes, como se ali estivesse. Em “Uma estória de amor”, o procedimento é o mesmo:

para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo. Uma das filhas de Leonísia e Adelço, a menina mais velha, vestidinha de branco, toda francesinha, se divulgava de mais longe, carregava a imagem da Santa. Ia perto do padre. Ninguém ainda não sabia se aquela imagem tinha destino de ser Santa milagrosa, nem se o lugar da capelinha dava para prestígios. Era o que o povo pedia. De lá da frente — já à distância de uma pedrada de Manuelzão — uns inventavam um canto, ensinado por Chico Bràabóz, o preto da rabeça. Chico Bràabóz, que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo. Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as danças, as cantigas. Os outros acompanhavam, sustendo, o coro estremecia aquela tristeza corajosa: — “*Á Senhóoora do Socôo-rru...*”—; o restante era um entoo sem conseguidas palavras (p. 170-171).

Mesmo filtrando a narrativa através da consciência de Manuelzão, o narrador por ora parece se desprender totalmente dela e se situar para observar a procissão e fazer comentários. O seu olhar flagra a devoção dos moradores do local que pareciam até quererem ir para o céu. Mas é uma procissão cujo canto improvisado pelo festeiro Chico Bràabóz é triste e corajoso,

pois, é em meio a um lugar que não passa de um curral-de-gado, como o narrador observa no início da novela, que está a religiosidade popular. Assim, ao situar-se para observar e descrever, o narrador viajante caminha junto aos moradores da região que seguem a procissão para melhor olhar. Já em “O recado do morro” está parado do lado de fora da igreja e também dentro dela.

Para o narrador viajante, a natureza em “O recado do morro” é percebida pelo deslumbramento do olhar, um olhar estético e sinestésico ao mesmo tempo, pois há certo espanto diante da paisagem como o viajante Alquiste com quem a perspectiva se cruza. Rosa, como afirma seu tio Vicente Guimarães (1972), na infância, em especial nas férias no campo, interessava-se pelo estudo dos vegetais e

conseguiu, não sei como, uma velha botânica, com mapas e esquemas de classificação de plantas. Toda folha que pegava queria saber, por suas características, a qual grupo ou classe pertencia, e, quando possível, o nome da planta. Procurava nos livros e perguntava aos mais velhos, anotando. Nomes científicos e populares havia de conhecer, interessado (GUIMARÃES, 1972, p. 56).

Observa-se um protótipo de naturalista na constituição da imagem do sujeito-escritor, isto é, o menino que dispensa as brincadeiras coletivas para levar a ciência a sério. O dedicado estudante de História Natural preferia bichos e mapas, descartando os brinquedos, escolhendo o natural ao artificial.

É importante destacarmos a figura do *autor-implícito*, teorizado por Booth (1980), funcionando como uma espécie de contrato ente o autor real e o leitor, pois o último sabe que o primeiro pode mentir e tem licença para inventar a seu modo. Seria um eu segundo do autor, o que denuncia a sua retórica na ficção, ou seja, como eu escrevo e para quem escrevo. Segundo Booth (1980, p. 92), “o ‘autor-implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem”. A escolha de Alquiste demonstra que o *autor-implícito* parece estar ligado ao naturalista. A eleição do personagem alerta que Rosa maneja os discursos das ciências naturais e que nutre alguma simpatia por Alquiste, mas, ao mesmo tempo, refuta o seu discurso. A focalização múltipla presente no conto ajuda a desconstruir a visão científica do personagem, o seu discurso das ciências naturais. Então, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Rosa a todo tempo está operando o seu narrador, pois a própria escolha do tema, a viagem do narrador e a do naturalista demonstram a presença do autor.

Dal Farra (1978), seguindo de perto a categoria do *autor-implícito* assinala que “o jogo de pontos de vista que ele põe em prática na abordagem do universo são instrumentos que

asseguram a executabilidade da sua avaliação” (p. 23). O *autor-implícito*, em “O recado do morro” avalia todos os personagens, colocando-os, às vezes, em confronto, como vemos no trecho:

pelo que, ele concordando, tiveram de ir dali por diante todos a pé e a contados passos, visto que o Gorgulho, a-prazer-de se empenhando, sempre não passava de um poupado andarilho. Nem nenhum deles ria, a que à menor menção de troça, o Gorgulho subia no siso, homem de topete. Doido, seria? – “Não. Ele, no que é, é é pirrônico, dado a essas manias... Que parece foi querer morar independente em oco de pedreira, só p'ra ser orgulhoso, longe de todos. E não perdeu o bom-uso de qualquer sociedade...” Pedro Orósio podia explicar isso, baixinho, ao seo Jujuca, dê que o Gorgulho escutava reduzido. Mas ele respondia às perguntas, sempre depois de matutar seu pouco, retorcendo o nariz e bufando franco. A fala dele era que não auxiliava o abafado nhenhém, mas com partes quase gritadas. Em cada momento, espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra. De uma feita, o Gorgulho levou os olhos a ele, abertamente, e outra vez se benzeu, tirando o chapéu; depois, expediu um esconjuro, com a mão canhota. Frei Sinfrão recomendava a seo Alquiste que agora deixasse de tomar notas na caderneta (p. 23).

Seguindo junto com Gorgulho, o frei, o naturalista e o fazendeiro, Pê-Boi, além de guia, passa a ser o informante da comitiva, pois explica a uma pergunta de seo Jujuca que deduz que o morador da lapa na gruta seja doido. Pedro contrapõe o ponto de vista do outro, e, pela sua resposta, notamos que a sua visão em relação ao velho é positivo, pois apesar da excentricidade deste, Gorgulho conhece todas as regras da convivência, portanto, seria civilizado. Após concentrar-se no olhar de Pê-Boi e do fazendeiro, o narrador volta o foco para frei Sinfrão e para Alquiste. O último tem interesse por Gorgulho, por isso faz anotações sobre o mesmo. Já o frei, que representa o discurso religioso oficial e institucional, não vê com bons olhos as crenças de Gorgulho, mesmo não as compreendendo de fato. O personagem parece ter devoção pelo Morro, divinizando-o, por isso se benze. O sinal de esconjuro feito por Gorgulho refere-se à história de traição para a qual o Morro sagrado alertou. Frei Sinfrão parece recear que Alquiste tome notas de uma sandice, pois assim ele considera a atitude de Gorgulho, em especial, porque ela está ligada a símbolos religiosos. O cientista parece querer conhecer o pensamento do outro, sua cultura, que se choca com os interesses religiosos instituídos. Assim, ao colocar os personagens em confronto, o narrador os avalia, sem necessidade de comentar diretamente os seus discursos, evitando intromissões.

O *autor-implícito* remete à figura daquele que por detrás do palco, controla as marionetes na apresentação. Tenta com que o expectador, no caso, o leitor, não veja os fios com os quais domina os seus personagens. Dal Farra (1978) chama de “coordenador de debates”, pois segundo a autora há a distribuição controlada da palavra a personagens diferentes, o que faz com que diversos discursos apareçam, apagando, portanto, sua voz.

Acreditamos que o termo correto seria “camuflar” e não “apagar”, pois, mesmo tendo a impressão de que os bonecos na apresentação de marionetes se movem sozinhos, detectamos os fios por detrás. Os fios fazem com que narrador de “O recado do morro” não dê apenas a voz ao outro, mas dirija também o olhar deste, como se virasse a cabeça do personagem de um lado para o outro.

O foco do narrador viajante de Rosa não é a de ser um guia do leitor, pois interessa a ele que o mesmo não veja como o turista, mas que olhe para o outro dentro da sua cultura. O narrador quer que o leitor se aproxime, esteja junto de seus personagens, não apenas de passagem rápida, por isso a focalização múltipla se torna uma maneira de atuar. Ele é tão sagaz que procura um *locus* de observação que não seja invasivo, simulando não ser de fora. Isso é particular e caro ao narrador de Rosa em toda a sua obra, pois está sempre se misturado ao povo, portanto, está dentro do narrado.

Para o narrador viajante, o ver é de longe, ver a paisagem e falar dela na sua superfície. Já o olhar é para os personagens, penetrando nas suas interioridades. Tanto é que a exploração da consciência de Pê-Boi ocorre mais amplamente quando a viagem termina e o personagem deixa de ser guia. Ele vai para arraial, uma pequena cidadezinha interiorana. Podemos verificar como isso ocorre através de dois trechos do conto:

seguiram por terras convalares, na bacia do Riacho Magro, sob o pálido céu de agosto, fumaças subindo para ele, de tantos pontos. Aí, quando chegavam no topo de uma ladeira e espiavam para trás, lá viam o Morro da Garça – só – seu agudo vislumbre. Assim bordejavam alongados capões, e o mais era o campo estragado, revestido de placas de poeira. Vã, à distância, aquela sucessão de linhas, como o quadro se oferece e as serras se escrevem e em azul se resolvem. À direita, porém, mais próximas, as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros – sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes das dobras, sempre e sempre (p. 41).

O olho do narrador viajante, seguindo os personagens, observa a paisagem longínqua. Procede como se estivesse fazendo uma pintura dela, escrevendo as serras dentro do azul do céu, conforme salienta Belluzzo (1994) em relação à construção da paisagem pelos viajantes naturalistas. A paisagem não muda, é monótona, e, como na escrita das narrativas de viagem, o narrador marca a visão com o advérbio de lugar “à direita” para situar o leitor dentro do que ele vê. Portanto, o ver é superficial. Já o olhar dedicado ao personagem é próximo, conforme um excerto do parágrafo destinado à consciência de Pê-Boi:

criatura para conversar fiado nunca falta; como é que um podia afirmar, em mês de agosto, se as chuvas do ano vão vir mais cedo ou mais tarde? Mulher-da-vida, quando passa na rua, em dia de festa, adquire um ar de sobre-dona, desdenha do alto as senhoras e moças-de-família. Por agora, no arraial, dava de estarem levantando muitas casas novas; mas, quando aquele movimento esbarrasse, quem é que ia comprar areia do Ji Antonho? E o que é que ele ia fazer das carrocinhas e dos

burros? (p. 63).

O narrador se detém no personagem, olha-o de perto, e, através de suas retinas, mostra-nos os pensamentos de Pê-Boi, que olha para o que está ocorrendo no arraial e avalia o que vê. Assim, conhecemos o personagem, pois o narrador o olha, não apenas o vê. Ele não está distante vendo os quadros de serras e serras numa linha vã. Tanto é que, em um determinado trecho da novela, para evitar a visão, temos: “adiante, houve dias e dias, dado resumo” (p. 32).

Quando o narrador viajante descreve as cavernas e as montanhas traçando uma espécie de mapa, é como se estivesse de fora, vendo as coisas em uma perspectiva distanciada. Já quando encontra os personagens, está dentro, não está distanciada, está envolvido. Assim, o homem não sucumbe na narrativa diante do cenário. O narrador viajante não exclui as mazelas sociais, não as substitui pela natureza. Antes da leitura mítica que boa parte da crítica literária propôs para o conto, não podemos nos esquecer de que lá existem personagens que também são mendigos, agregados, loucos. Guégue¹⁵ é explorado na fazenda, o que demarca a presença de elementos muitos particulares da região, como relata Vicente Guimarães sobre férias que ele e o escritor, na adolescência, passavam em Cordisburgo. Após os dois adolescentes chegarem à fazenda de um tio, observamos o seguinte relato: “mandou o Pacífico, apelido Chalaça, o bobo da fazenda, porém prestativo muito, ajudar-nos” (GUIMARÃES, 1972, p. 25).

Dal Farra assinala que “o ponto de vista está à mercê da ótica, que o movimento segundo sua conveniência e propósitos” (DAL FARRA, 1978, p. 128). Como já ressaltou a crítica literária sobre o conto, os recadeiros são portadores da poesia, pois só através do mundo que ocupam, próximo muitas vezes a subjetividade extrema, seriam capazes de ouvir o recado emitido pelo morro, mesmo que não o compreendam bem. Eles sabem a importância de tal fato, o que é desprezado pelos outros, os ditos racionais, no caso do Frei e Seo Jujuca. Alquiste, embora ache importante a mensagem, se interessa mais pelos recadeiros como tipos exóticos. Tais personagens dividem um espaço de importância no conto com todos os demais da comitiva.

O narrador, sabiamente, como já dissemos, ressalta o personagem Alquiste na narrativa, aproveita-se da sua visão para manejá-la. É tal fato que passamos explorar.

¹⁵ Anjão, do conto “Presepe”, de *Tutameia*, guarda muita semelhança com Guégue, como também Mechêu, de conto homônimo, do livro de contos mencionado.

2.1.3. ALQUISTE

O conto “O recado do morro” tem uma imensa fortuna crítica que, em sua maioria, vê o naturalista como um *alter-ego* de Guimarães Rosa e finda nesse aspecto. Parece-nos insuficiente apenas tal observação. Vamos tentar propor uma nova leitura do personagem. Também nos parece demasiado reducionista dizer que “a expedição científica constitui apenas o pretexto” (SOUZA, 2007, p. 206). A própria decifração do conto/novela feita por Rosa a seu tradutor Edoardo Bizzarri induz muito à leitura feita pela crítica literária. Chegamos mesmo a pensar que o autor quer ser lido nessa chave. Não acreditamos que a expedição científica seja pretexto. Alquiste não é uma figura que raramente aparece. Ele está por todo o conto.

Alquiste dá importância à figura de Gorgulho, tanto é que quer seguir com ele, examiná-lo mais de perto, detidamente, para compreender a sua estranha fala. O cientista está interessado não apenas na fauna e na flora do lugar, mas na cultura dos que ali vivem.

Rosa parece ter extraído essa figura do contexto da segunda metade do século XVIII em que

ao lado dos personagens de fronteira, como o homem do mar, o conquistador, o cativo, o diplomata, começava a surgir em toda parte a imagem benigna e decididamente letrada do “herborizador”, armado com nada mais do que uma bolsa de colecionador, um caderno de notas e alguns frascos de espécimes, não desejando nada mais do que umas poucas pacíficas horas com os insetos e as flores (PRATT, 1999, p. 59).

Esse personagem remete-nos a outro, o alemão naturalista Meyer, do romance *Inocência*, do Visconde de Taunay, aquele que “classifica e guarda borboletas em caixinhas de folhas-de-flandres, espécie de duplo-cômico do narrador-viajante que o caricaturiza em *Inocência*, não dá margem de dúvida: nomear e matar formam aí par constante” (SÜSSEKIND, 1990, p. 220). Sússekink flagra com perspicácia a caricaturização do herborizador que, como ressalta Pratt (1999), não deixa de ser também, embora finja inocência, os olhos do império colonial. Rosa, parece-nos, quer manejar o discurso dos viajantes, pois em diversas passagens também caricaturiza Alquiste através do humor e da ironia, como vemos: “uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó um nhambu” (p. 14). Vale dizer que Martins (2001) define orobó como traseiro, nádega, ânus e, no conto, chama a atenção para a aliteração com sonoridade cômica. O narrador, na descrição da cena, deixa entrever a comicidade do naturalista na sua viagem de estudos pelo sertão.

Algumas cenas são flagrantes da caricatura da literatura de viagens, como comenta Sússekind sobre o assunto:

ressurgem, então, alguns *topoi* da literatura de viagens: como as tempestades, as cenas de chegada a lugares desconhecidos, as descrições de paisagens e tipos exóticos, os difíceis percursos por terra ou por mar, e os muitos naufrágios que parecem deliciar particularmente os leitores (SÚSSEKIND, 1990, p. 58).

Em “O recado do morro”, interessam a Alquiste as descrições e os tipos exóticos que ele parece querer encontrar a qualquer custo, como vemos em relação a seu interesse por Gorgulho: “– **O! Ack!** – glogueou seo Olquiste, igual a um pato. Queria que o Gorgulho junto viesse. – **Troglodyt? Troglodyt?** – inquiria, e, abrindo grande a boca, rechupava um **ooh!**... Quase de despencando, desapeou” (p. 22). Notamos que a cena é marcada pelo discurso direto do alemão que o narrador faz questão de realçar em negrito e com a marcação de entrada, ou seja, o travessão para dizer que a voz é dele e está sem interferência do narrador. Este apenas não perde de vista a ironia ao observar o personagem quase que semelhante a um pato desajeitado, emitindo uma expressão de espanto, um grasnado, com suas caras e bocas diante do novo espécime. O desajeitado naturalista, com sua dificuldade de cavalgar, torna-se um pato.

O personagem de Guimarães Rosa representa a ótica dos viajantes que são “dotadas de equipamentos culturais diferentes, trazendo no olhar um patrimônio anterior que condiciona o modo de observar e de entender” (LEITE, 1996, p.3). Esse condicionamento se reflete em o que ver, quem ver e como ver. Não se trata de um olhar de quem quer ter cenas idílicas e ver apenas insetos e plantas. Há toda uma bagagem que vem junto e no caso do naturalista, trata-se da tentativa de um olhar das ciências naturais europeias. Alquiste parece buscar um outro atemporal, fora do espaço, o primitivo, o neolítico. É assim que o naturalista vê o velho Gorgulho¹⁶, o troglodita. Parece procurar o homem natural, o neerdenthal, o anterior ao *Homo Sapiens* e vê a possibilidade de encontrar tal figura no velho que habita a caverna, a tão

¹⁶ O personagem parece ser muito caro às memórias de Guimarães Rosa, em suas viagens pelo interior mineiro, pois em entrevista a Ascendino Leite, em 1946, por ocasião da publicação de *Sagarana*, Rosa fala com encanto sobre a Gruta de Maquiné que, de certa forma, é transplantada para “O recado do morro”, bem como a representação do personagem Gorgulho guarda semelhança com uma figura do local encontrada por Rosa, conforme trecho da entrevista: “a última vez que nela [Gruta de Maquiné] entrei, faz seis meses, me embriaguei tanto de estalactites e de mistério que, na passagem do terceiro para o quarto salão, tive medo de esbarrar com um urso speleu ou com um tigre-de-dente-de-sabre. Dá vontade à gente de virar troglodita, como Valentim Caiano, que em outros tempos fora valeiro de profissão, depois vivia dizendo: “...também faço balaios...”, e residiu comodamente numa pequena caverna, cuja entrada se fechava com um feixe de capim, e já tivera morador anterior, não longe da Gruta do Maquiné, perto do sumidouro do Córrego do Cuba” (LIMA, 1997, p. 33). O mote do “troglodita” apreciado por Rosa, “também faço balaios” e sua profissão, valeiro, a sua moradia, foram completamente aproveitados por Rosa na constituição de Gorgulho em “O recado do morro”. Curiosamente, Herbele (1941), referência que Guimarães Rosa usa na entrevista a Ascendino Leite, cita, em seu texto “A gruta de Maquiné e seus arredores”, a figura de Valentin Caiano, octogenário morador de Cordisburgo, que, segundo o geógrafo, viveu por 25 anos numa lapinha na Gruta de Maquiné.

significativa caverna no patrimônio cultural do naturalista, lugar dos primitivos. Tanto é que o cientista deseja conversar com o velho, compreender sua fala, conforme o trecho:

– “**Vad? Fara? Fan?**” – e seo Alquiste se levantava. – “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!” – ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpíte, esteve correndo entre ele e o estranho: porque ele ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. Seo Olquiste reconheceu que não podia; e olhou para frei Sinfrão. – “Chôis’ muit’imm’portant?” – indagou (p. 28).

A comunicação não se dá efetivamente devido à barreira linguística entre o naturalista e o velho. O último demonstra alguma simpatia pelo cientista, e, talvez, acredite que ele possa ajudá-lo a compreender o recado do morro, uma vez que como cientista possa ter alguma forma de conhecimento. Alquiste, não conseguindo se comunicar com Gorgulho, recorre ao frei e este diz: “não, não era nada importante, o frade explicou o quanto pode. No mais, que o Gorgulho disse, que foi breve, se repetia menos mesmo, continuativo, não havia por onde de acertar” (p. 28). Sinfrão parece por motivos religiosos tolher a compreensão de Alquiste e tenta dissuadi-lo a interpretar a cultura do outro. Já Jujuca do Açude tem a certeza da loucura do velho ao afirmar: “– É do airado...” (p. 28). A continuação da tentativa de comunicação continua, pois Gorgulho, empolgado, põe-se a falar muito depressa, numa tentativa apaixonada de comunicar-se, de tentar explicar para Alquiste sendo traduzido, primeiramente, por Pê-Boi, como vemos:

só, Pedro Orósio, às vezes capiscava, e reproduzia para frei Sinfrão, que repassava revestido p’ra seo Olquiste. E seu Jujuca também auxiliava de falar estrangeiro com o frei Sinfrão – mas era vagaroso e noutra toada diferente de linguagem, isso se notava. Mas, depois, toda a resposta de seo Alquiste retornava, via o frade e Pê-Boi (p. 29).

Por ser da mesma região, Pê-Boi compreende, parcialmente, a língua de Gorgulho. Tenta traduzir a fala deste para o frei e este, por sua vez, para o cientista. Jujuca que ouve Pedro também participa junto a Sinfrão no processo de comunicação. Assim, aquilo que Alquiste ouve é mediado pelo frei, por Jujuca e Pê-Boi. Já o que Gorgulho ouve é a mediação do que Alquiste diz para o frei e este para Pedro, portanto, uma resposta em terceira mão. A focalização múltipla do conto nos deixa pistas importantes na construção do pensamento do frade, pois, para ele, o mito não é importante, o sobrenatural não existe. Sabemos também que Jujuca tem uma visão pré-concebida de Gorgulho, pois o acha doido. Assim, interpretamos que Sinfrão e o fazendeiro podem ter alterado a tradução deliberadamente para evitar a comunicação, pois os dois são essenciais no processo.

Quando Gorgulho parece não ser o seu tão querido homem primitivo, o interesse do olhar científico de Alquiste se desfaz, se desencanta, segundo vemos: “ao fim de tanto transtorno, o rosto de seo Alquiste se ensombreceu, meio em decepção; e ele desistiu, foi se sentar outra vez no pedaço de pedra (p. 29). Segue então uma descrição do mundo natural:

só se ouvia o resumo de uma mosca-verde, que passava; o terteré dos animais boqueando o seu capim; e o avexo em chupo do riachim, que estarão frígido. Também o pássaro da copa da gameleira fufiou. E outro, o passarinho anônimo, lá embaixo, no morro de árvores pretas do ribeirão: – **Toma-a-benção-ao-seu-ti-ío, João!** O resto era o calado das pedras, das plantas bravas que crescem tão demorasas, e do céu e do chão, em seus lugares (p. 29).

Como se ali estivesse, o narrador viajante transcreve para o leitor o silêncio que se fez, após a frustrada tentativa do naturalista de entender o seu troglodita. O mundo natural ativa novamente o interesse de Alquiste por ele, uma vez que não lhe foi possível penetrar no universo cultural de Gorgulho, como vemos:

o Gorgulho riscava o terreno com a bengala; pigarreou, e perguntou se seo Olquiste não seria nenhum bispo de outras comarcas, de longes usanças, vestido assim de cidadão? Mas seo Alquiste pegava no lápis e na caderneta, para lançar assuntos diversos. Do Gorgulho ninguém queria escarnir, mas todos estavam risãos, porque ele tinha quebrado seu encanto, agora caceteava (p. 29).

Focalizando o ponto de vista de Gorgulho, que tenta conversar com Alquiste, interpretamos que este vê o naturalista como alguém que é também estranho, estrangeiro àquele lugar e, pelo interesse que demonstra pela mensagem do morro cheia de símbolos religiosos, poderia ser um religioso. Mas o que se vê é o interesse de Alquiste novamente pelo mundo natural à sua volta.

É interessante ressaltar que seres imaginários da cultura europeia parecem povoar o imaginário de Alquiste, mesmo que o personagem não esteja inserido na Idade Média, pois o tempo histórico no conto remete-nos ao início do século XX, por isso ele espera encontrar um troglodita. Ciência e imaginário se misturam, pois detalhes captados pelo naturalista sobre o modo de vida do homem da caverna, bem como as suas perguntas a Gorgulho demonstram isso, de acordo com o que lemos: “Seo Olquiste queria saber como era a gruta, por fora e por dentro? Seria boa de tamanho, confortosa, com três cômodos, dois deles clareados, por altos suspiros, abertos no paredão” (p. 24).

No campo antropológico, Laplantine (2004) afirma que “o indígena das sociedades extraeuropeias não é mais o selvagem do século XVIII, tornou-se o *primitivo*, isto é, o ancestral do civilizado, destinado a reencontrá-lo” (LAPLANTINE, 2004, p. 65). Alquiste, o

cientista, parece representar este período histórico das ciências sociais, referido por Laplantine (2004). O comportamento do naturalista frente ao homem da caverna e seu interesse por ele, e mesmo depois o seu desinteresse e a volta para a observação do mundo natural, remete a isso.

Observamos uma crítica da narrativa ao olhar armado do cientista. Rosa parece ter em mente, ao criar o seu personagem viajante, “o interesse que Minas Gerais representou para os viajantes estrangeiros, em particular, e para a Europa, de modo geral, principalmente por suas reservas minerais, após 1808, com a transferência da Corte Portuguesa e a abertura dos portos brasileiros” (LEITE, 1996, p, 23). Mesmo distanciado desse período, é o interesse do naturalista pelas cavernas, fontes minerais, como também para a fauna e flora, recursos vegetais e para o humano, recursos sociais, que parecem interessar a esse viajante. Com isso, o conto dialoga com o período histórico em que o território mineiro foi mapeado pelos interesses do império colonial.

É claro desde início da narrativa quem são os personagens que vêm de fora: o frei, o fazendeiro e o naturalista. Zilberman (2006), lendo o conto como uma alegoria do Brasil, enfatiza a visão econômica do fazendeiro. Há por detrás de tais personagens interesses que são flagrados pelo narrador, uma vez que expedições científicas e mesmo religiosas, como é o caso da presença do frei, visavam também oportunidades comerciais, “o fato de tais ordens haverem existido, ainda que secretas, evidencia a dialética ideológica entre empreendimentos científicos e comerciais” (PRATT, 1999, p. 71). Assim, Seu Jujuca do Açude viaja por interesses comerciais; Frei Sinfrão por religiosos e ideológicos; Alquiste por razões científicas; portanto, a junção da ciência, da religião e da economia. Leite (1996) afirma que no século XIX muitos viajantes usavam o Brasil para completar estudos iniciados na Europa tanto de ordem profissional e econômica, quanto de interesse pessoal, diversão e turismo, quanto de pregação religiosa. As três figuras que estão presentes no conto representam tais interesses. O narrador viajante, máscara do *autor-implícito*, posiciona cada visão em sua focalização múltipla para flagrar os interesses dos viajantes no conto, manejando os seus discursos.

Ricoeur (1995), a partir de Boris Uspensky, salienta como o ponto de vista na formação da obra seria objeto de uma “poética da composição”, pois

a partir do momento em que a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis – propriedade inerente à própria noção de ponto de vista – proporciona ao artista a oportunidade, sistematicamente explorada por ele, de variar os pontos de vista dentro da mesma obra, multiplicá-los e incorporar suas combinações à configuração (RICOEUR, 1995,p. 155).

A focalização múltipla pode ser compreendida desde desdobramentos do recado, através da boca dos recadeiros até do discurso do frei, do fazendeiro, do naturalista e de Pê-Boi. O conto aí se configura com um narrador viajante cuja *visão por trás*, como a definida por Jean Pouillon, em 1946, manipula os seus bonecos e apresenta, no caso daqueles que vieram de fora, os seus discursos científicos, religiosos e econômicos na configuração narrativa. Assim, para Uspensky, segundo Ricoeur (1999, p. 155), “a noção de ponto de vista pode ser incorporada ao de configuração narrativa” e “O recado do morro” pode ser lido como uma crítica a esses discursos.

Carvalho (1981) observa que

segundo Uspenski, a narrativa pode indicar um ponto de vista *ideológico* do próprio narrador, dos personagens, ou da comunidade. [...] Na Rússia pré-revolucionária, o nome de Deus era sempre escrito com letra maiúscula, mesmo pelos não-religiosos, indicando uma posição ideológica de respeito por parte da comunidade (CARVALHO, 1981, p. 35).

O narrador tem um ponto de vista *ideológico* em relação a seo Jujuca e a Frei Sinfrão. Em relação à Alquiste, apesar de caricaturá-lo em certas passagens do conto, nota-se certa simpatia pelo personagem. Quando se aproxima do fazendeiro, seo Jujuca do Açude – no próprio nome já consta a posse, a mercadoria, o açude o nomeia – o narrador realça a sua visão mercantilista e utilitarista do mundo, conforme o trecho: “pois seo Jujuca trazia a espingarda, caçava e pescava; mas, no mais do tempo, a atenção dele estava no comparar as terras no arredor, lavoura e campos de pastagem, saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar” (p. 17). Ele é flagrado pelo narrador descrevendo mercadorias, segundo vemos:

seo Jujuca tinha pegado o binóculo do outro, e vinha até o fim do lanço da escarpa – onde razoável tempo esteve apreciando: no covão, uma boiada branca espalhada no pasto. Por ali, a gente avistava mais trilhos-de-vaca do que veiazinhas nas orelhas do coelho. No macio do céu seria bom passar o dedo. [...] E seo Jujuca emprestava a Pedro Orósio o binóculo, para uma espiada. Ele havia a linha das serras desigualadas, a toda lonjura, as pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo. Olhou, um tanto (p. 31).

O narrador viajante contrapõe duas visões: a primeira, do fazendeiro que vê o mundo como um grande pasto para a criação de gado, em que a paisagem não existe; a segunda é a de Pê-Boi que, com o mesmo binóculo, a mesma lente que o narrador pôs no olhar de Jujuca do Açude, vê a paisagem em sua majestade de serras. Sutilmente, o narrador se coloca entre as duas visões ao ironizar o excesso de trilhas para gado, comparando-as com as orelhas de um coelho. Diz que há um céu a ser visto, posto que estavam numa escarpa, nas alturas, como se dissesse a Jujuca que ele não consegue ter uma a mesma visão do lugar que Pedro tem.

Para Jujuca, a paisagem já é outra, pois “pormenores e particularidades da fauna, flora e do solo dentro da perspectiva do ‘valor de troca’, e o que era espetáculo da natureza se tornou fonte de riquezas” (FIGUEIREDO; AGUIAR; SILVA, 2013, p. 71). O cenário não o seduz como ao naturalista e ao narrador viajante, tudo para ele é medido sobre o valor econômico. O fazendeiro tem pouco interesse pelo recado. Para ele, trata-se de mera fantasia de loucos, daqueles que, como Gorgulho, vivem na caverna, não em uma casa. São personagens ociosos, o que na sua visão de mundo ligada à posse, já é por si um estado de loucura. Assim, para o fazendeiro, seguindo os viajantes naturalistas a serviço do império colonial, “a natureza inexplorada tende a ser vista nesta literatura como incômoda ou feia e seu próprio caráter primitivo, um sinal do fracasso da audácia humana” (PRATT, 1999, p. 258). Para ele, Gorgulho, em seu *habitat*, é um ser pequeno e fracassado e a paisagem poderia ser substituída por pastos, plantações, enfim, como foi transformado o sertão/cerrado de Guimarães Rosa, conforme assinala Brandão (1998), sobre a destruição desse espaço e a sua substituição por monoculturas como eucalipto e soja.

O narrador viajante contrapõe o olhar mercantil de seo Jujuca. Para isso, louva a natureza nas suas descrições da paisagem e povoa a sua narrativa, não com trabalhadores assalariados, mas com seres que não acumulam, não enriquecem, não se encaixam na ordem econômica, são livres: talvez por isso, incompreendidos pelo olhar econômico da focalização que o conto dá ao fazendeiro. Jujuca remete à figura do fazendeiro seo Habão, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, que queria transformar Riobaldo e seus jagunços em empregados da sua fazenda.

O personagem também representa a figura do viajante comercial a serviço dos impérios coloniais, uma vez que

a voz normalizadora e generalizadora dos retratos etnográficos de maneiras e costumes é distinta da paisagem do narrador, mas complementar a ela. Ambas tem a chancela do projeto global da história natural: uma apresenta a terra como paisagem e território, rastreando potencialidades, a outra apresenta os habitantes indígenas como corpos fugidios, igualmente rastreados conforme suas potencialidades (PRATT, 1999, p. 120).

Tudo para o fazendeiro são possibilidades econômicas, como vemos: “e seo Jujuca aprendia tudo de seu interesse – tirava conversa com os sitiantes e vaqueiros, já traçava projeto de arrendar por lá um quadradão de pastagens, que ali terra e bezerros formavam mais em conta” (p. 33).

Já o frei é flagrado em seu discurso religioso vigiando o rebanho, segundo o trecho:

o frade desembolsou o rosário, tecendo uma pouca de reza, ali na borda do riacho, cuja água, alegrinha em frio, não espera por ninguém. – “Você sabe o que o lugar

aqui está aconselhando, ô Pedro?” – ele pôs. – “Pois para fazer arrependimento dos pecados, pr’a confessar... Hem? Você está recordando do catecismo?...” (p.30)

Para Sinfrão, a viagem é uma forma de verificar *in loco* o não esquecimento por parte dos moradores do interior da religião institucionalizada. Para ele, o riacho para ele se torna um confessionário em meio à paisagem. Já quando está na fazenda de dona Vininha, ao ouvir o discurso sem nexos de Catraz, o recado do morro, com alusões a símbolos religiosos, interfere:

de repente, frei Sinfrão ergueu os olhos do breviário: – “Você como é que anda com Deus, meu filho?” – docemente perguntou: – “Você sabe rezar?” – “Ah, isso, rezo. Rezo pr’a as almas, toda noite, e de manha rezo pr’a mim... Pego com Deus. A gente semos as criaçãozinhas dele, que nem as galinhas e os porcos...” (p. 38).

Interpretando que Catraz seria incapaz de compreender a religião, pois lhe questiona sobre se este saberia rezar, recebe do personagem uma resposta muito particular. Ao contrário da visão religiosa institucionalizada, que fez do homem o centro de todas as coisas, designando a natureza e os animais como seus meros súditos, o personagem considerado louco coloca o ser humano no mesmo patamar de galinhas e porcos em relação a Deus.

É interessante ressaltar que Sinfrão se preocupa com o olhar de Alquiste, conforme verificamos pela censura em relação à tomada de notas por parte do naturalista, quando Gorgulho contava a mensagem que o morro havia dito a ele. Assim, “se Alquiste sente-se atraído pelo diferente, Frei Sinfrão é a baliza da censura, determinando o que considera ou não pertinente ao conhecimento de Alquiste” (LOURENÇO; SILVA, 2012, 93). Mas deveríamos tentar saber o porquê de o frei tentar tanto censurar o olhar do naturalista, por que, para ele, importa que Alquiste não se interesse por tais fatos?

O conto está povoado de seres que, apesar de serem considerados como loucos, são, como sugerem os nomes Malaquias, Zaquias, Jubileu ou Santos-Óleos, ligados a uma religiosidade que parece não agradar ao frei. Esses personagens profetas e visionários despertam o interesse do naturalista. Neste ponto, para entendermos melhor o personagem Alquiste, são interessantes as reflexões de Leite (1996):

apesar da busca da explicação dos fenômenos naturais através de métodos científicos, a mentalidade predominante no século XIX não rompe totalmente a concepção medieval da natureza, aquela que é testemunha da existência de Deus, transmissora de sua palavra e responsável por uma incorporação do fantástico a descrições dos fatos vividos. Tenta conciliar [...] a busca de aprimoramento dos métodos de observação com o desejo de aventurar-se (no sentido de viver novas experiências) (LEITE, 1996, p. 93).

O naturalista almeja entender os recadeiros, saber sobre o que fala a voz do morro.

Quer compreender a aparição do elemento fantástico: um ente natural que fala, que manda recados. O Morro da Garça seria um profeta enigmático que está ligado à existência de Deus, pelo menos essa é a concepção dos loucos do conto, que parecem sair de um universo medieval. Alquiste almeja aprender, mas o frei desconsidera esse tipo de religião primitiva, relegando-a aos loucos com palavras sem importância. Ao mesmo tempo, Sinfrão tenta proteger o seu significado para o cientista. Não quer que Alquiste, alguém que veio de fora, entenda que, nos sertões brasileiros, a conversão de todos os gentios ainda não tenha se dado conforme planejou a igreja, pois ainda sobrevivem, em alguns lugares, traços de paganismo.

Otávio Ianni (2003) assinala que uma das metáforas da viagem no mundo moderno é a de “no mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo em que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2003, p.14). O naturalista, que nesse momento conta com a simpatia de Guimarães Rosa, valoriza a pluralidade e a cultura do outro lhe interessa, não apenas pela sua rentabilidade econômica ou religiosa, mas pelo sentido de viver outras experiências. Segundo Fantini (2003), numa leitura do conto, o naturalista, sendo “atingido pela via estética, parece disposto a abrir mão de seu credo etnocêntrico de fixidez identitária e territorial em favor de novos paradigmas relacionais e multiidentitários” (FANTINI, 2003, p. 204).

Além do ponto de vista *ideológico* possível através da focalização múltipla que configura o conto, percebe-se que também há um ponto de vista *fraseológico*, que Carvalho (1981), seguindo Uspensky, assinala:

às vezes, na maneira de falar de um personagem há uma expressão que é característica de outro personagem. O uso de um hipocorístico, por exemplo, por parte de um personagem em relação a outro, com quem ele não tem familiaridade, pode ser irônico, indicando o jeito de nomear de outra pessoa (CARVALHO, 1981, p. 35).

Na configuração da narrativa “O recado do morro”, observamos a presença marcante da tentativa do narrador viajante de dizer que a visão é de Alquiste, como vemos:

de feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feio um pavão. Um redonda chuva ácida, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical. Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e

letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidade de cavernas – do teto de umas poreja, solta do tempo, a agüinha estilando salobra, minando sem-fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrõezinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com boca para morder (p. 13).

O trecho citado foi extraído de um longo parágrafo do conto que simula a visão do naturalista. O narrador quer dizer que esta é a visão do viajante Alquiste ao relatar a paisagem. Logo após o longo parágrafo descritivo, temos: “Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta: a caso, tirava retratos” (p. 14). Assim, a responsabilidade da descrição é retirada do narrador viajante de Rosa e o excesso dela é a visão de Alquiste para as notas que ele irá tomar em seguida. O *autor-implícito* maneja os olhares no conto a todo o momento.

Segundo Booth (1980, p.220), “o autor pode imiscuir-se, mesmo que seja para manobrar diretamente as nossas emoções, desde que consiga nos convencer de que suas ‘intrusões’ são, pelo menos, cuidadosamente ‘tecidas’ e tão pertinentes quanto as cenas que apresenta”. No conto, é justamente essa a posição do narrador que nos diz: mire, veja, essa é a visão de Alquiste, não a minha, é a maneira como ele escreve, não é a minha.

O mesmo procedimento é usado em relação ao personagem Pê-Boi, conforme vemos:

medido, Pedro Orósio guardará razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o chapadão de chão vermelho, desregral, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho – veredas de atoleiro terrível, como de lado em lado o enfilado dos buritis, que nem plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do gemer das rolas e do assovio limpo e carinhoso dos sofrês, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrelas, de repente (p. 33-34).

Semelhante às passagens das narrativas de Guimarães Rosa provenientes de sua viagem ao Pantanal, o olhar de Pedro na sua longa descrição de seu país vai do objetivo do mundo natural para o subjetivo, flertando com o poético a todo o momento. O *autor-implícito* novamente se afasta por completo da descrição e se separa de Pê-Boi no momento que assinala a visão deste com a marcação gráfica dos dois pontos que anuncia a enumeração descritiva.

Em relação a Gorgulho, há a simulação de uma entrevista e o personagem passa a responder às perguntas do naturalista, movidas pela sua curiosidade de cientista em relação ao

outro. As respostas dadas pelo curioso velho também são descrições do lugar e do modo de vida do personagem. Em uma dessas respostas, ele se esmera na representação dos urubus que habitam a lapa em que vive.

As longas descrições, em sua maior parte embutidas em grandes parágrafos, deixam a narrativa lenta, simulando a própria viagem, pois, segundo Leite, observando as narrativas de viagem por Minas Gerais no século XIX,

a paisagem mudava significativamente após Barbacena, quando se percebia mais nitidamente que se estava subindo cada vez mais. Esse percurso do século XIX ainda é quase o mesmo nos dias atuais. Naquela época, ele era caracterizado por grotas fundas no mar de montanhas, pela passagem sombria de árvores, pela existência de muitas borboletas e pássaros. As viagens eram lentas e havia mais tempo para se observar a natureza (LEITE, 1996, p. 68).

Por isso, quando o personagem observa, a viagem se torna vagarosa e está configurada em longos parágrafos em que a lentidão da leitura é evidenciada. Parece que o naturalista, ao seguir o andar lento da cavalgadura, pois ele assim o deseja, vai descrevendo tudo, como se quisesse comunicar ao leitor o que está vendo. Hamon (1976, p.65) afirma: “a descrição deve ser sentida pelo leitor como tributária dos *olhos* do personagem que a tem a seu cargo (de um *poder de ver*) e não do *saber* do romancista (uma ‘ficha’) – mesmo que os dois possam estar em contradição”. Por isso, o *autor-implícito* retira a descrição dos olhos de seu narrador e joga, para os olhos de Alquist, o dinamarquês que fica entre o encanto pela natureza e o olhar científico, ou para Pê-Boi, como também para as respostas de Gorgulho, todos ligados de alguma forma ao naturalista.

Ainda sobre a descrição, Hamon (1976, p. 66) afirma: “levado a justificar o olhar prolongado da personagem, o autor fará desta um ‘espião’, uma personagem ‘curiosa’, um ‘amador’ [...] não estando lá todas essas qualificações psicológicas senão para justificar *a posteriori* a própria descrição, que é a sua causa, não a sua consequência”. O descritivismo é do naturalista, personagem a que cabe a descrição, o escrutínio das ciências naturais. O deslumbre está no olhar de Alquist, o olhar que se prolonga, mas, assim como Hamon (1976) se refere a Zola, que introduz o olhar de um personagem como pretexto para descrever algo, a descrição não é a causa, é a sua consequência. Dessa maneira, o excesso de documento não é do narrador, mas do personagem. Vale lembrar que a descrição de “O recado do morro” tem termos técnicos, típicos do discurso do cientista Alquist, o Peter Lund de Guimarães Rosa. Nesse momento, se cruzam o ponto de vista *ideológico* e o *fraseológico* na configuração do conto.

Somos tentados a crer que a invenção do personagem naturalista na narrativa é uma piscadela para o leitor, muito machadiana por sinal, dizendo o quanto Rosa deve aos relatos

de viagem e como se afasta deles enquanto narrador, mas, por ironia ou mesmo por homenagem, constrói o personagem Alquiste. Na retórica da ficção, “trata-se duma escolha do ângulo de visão moral, e não apenas técnico, do qual a história é contada” (BOOTH, 1989, p. 280). Assim há uma ideologia por detrás da escolha dos personagens que vêm de fora no conto.

O olhar tão importante para a focalização múltipla no conto “O recado do morro” faz parte da configuração de um tipo de narrador, do qual passaremos a nos ocupar.

2.2. O SINESTÉSICO

“Eu vejo, eu sinto, portanto eu tomo nota, eu olho e eu penso”. Roland Barthes

Guimarães Rosa parece buscar um saber visual, pois o sensível e o visível lhe interessam muito, funcionando como porta de acesso para a sua escrita. Há toda uma impregnação da cultura visual e o mote *mire, veja*, de um dos seus maiores narradores, Riobaldo, que se espalhou por todo o *Grande Sertão*, está presente também por toda a literatura do escritor.

Com argúcia, Graciliano Ramos, em 1944, flagrou em Rosa, na primeira versão de *Sagarana*, *Contos*, assinada sob o pseudônimo de *Viator*, ainda sem a reescritura, o gérmen do narrador sinestésico. Este, com um olhar apurado sobre o outro que, “com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de caatinga, num gesto de caboclo, uma conversa cheia de provérbios matutos” (RAMOS, 1975, p. 249). Tudo para o narrador de *Contos*, conforme observou Graciliano Ramos, interessa. O seu olhar se concentra sobre o que parece passar despercebido, ou seja, a vida que emerge da aridez da caatinga, a gestualidade e o significado do falar dos sertanejos.

Henriqueta Lisboa (1966) captou com muita sensibilidade a sinestesia do ponto de vista infantil na literatura de Guimarães Rosa. O narrador se põe atrás da visão da criança, tão bem representada por personagens como Miguilim, o menino que, mesmo míope, era capaz de um lirismo visual intenso. Através dos olhos do personagem do Mutum, o narrador apresenta para o leitor aquele “mundo da natureza visível, audível e palpável, direta e simples, com brenhas, pastos e águas” (LISBOA, 1966, p. 29).

Em *Sagarana*, agora reescrito, o narrador sinestésico atinge o sublime no conto “São Marcos”, um intenso exercício de visão e escuta que sai do narrador e impregna o leitor, num jogo infernal entre o ver e ouvir, “tal como se o leitor passasse da plumagem das palavras para

o canto das palavras” (CARDOSO, 1966, p. 37).

Segundo Laplantine (2004 p. 21), “na Grécia antiga o olhar era um ato mais tátil do que propriamente ótico, no qual o olho vai palpar[sic], de certa forma, os objetos a distância”. Em “O recado do morro”, conforme essa passagem, observamos que o narrador atribui ao olhar de Alquiste, a tentativa de apalpar os elementos da paisagem: “o louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo do lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato” (p.12, grifo meu). Embora, como salientamos, o olhar seja atribuído a Alquiste e não ao narrador, prevalece tanto nas visões de Pedro e Alquiste, em que as descrições da natureza se tornam frequentes: o olho que parece tocar o meio natural.

O olhar apalpado também pode ser visto em “Entremeio”, de acordo com o trecho:

Limitado, além e além, por um palmar de carandás ou por um *monção* de escuras árvores, o campo curvo se ia, deslavado, ou recortando alfaces, pupilando reverdes. Adejavam sempre uns grandes lírios: jamais trivial, o nevar das garças, descainte. Um bando de emas guardou-se entre os tufos do carona. Um vento lambia o capim, como se alisa um gato (p. 116)¹⁷.

O olhar não perde nada, nem sequer a ação do vento sobre os lírios. Tenta assim apalpar tudo o que está “pupilando” ao seu redor, pois nada é banal, sem graça ou desinteressante. Para o narrador, garças representam matéria para poesia.

O narrador sinestésico em Guimarães Rosa só pode ser percebido através do narrador viajante, aquele que anda e vê, o que está de passagem, pois “o olhar vê onde o andar leva. O título simples indica três fluxos, o do andar em seu percurso, o de ver em seu rastreamento das marcas do deslocamento, o da escrita, ajustando o foco do olhar e arrepiando caminho sobre as claudicações do andar”(SILVA, 2009, p. 176). O foco do olhar se ajusta ao andar, como percebemos em “Entremeio”: “fomos por este, norte e este, no meio do verde. O céu caía de cor, e fugiam as nuvens, com o vento frio. Voavam também, ou pousavam, que aqui e lá e ali, multidões de aves” (p. 114). Temos a presença dos advérbios de lugar marcando a escrita. A cavalgada do narrador e do vaqueiro Mariano pelos campos é marcada por verbos como prosseguimos, apeamos, montamos, o que demonstra os atos de andar e ver. O olhar está preso ao andar e a escrita vai ajustando o olhar rápido lançado pelo narrador.

Já em “Sanga Puytã”, o narrador também anda pela cidade de Bella Vista, o outro lado de Ponta Porã, que fica no Paraguai, de acordo com a passagem: “subimos vinte passos, e entra-se por larga rua relvada – a *Calle Mariscal Estigarribia*. Transitam vacas, com universal

¹⁷ Utilizamos a 3ª edição de *Estas estórias*, de 1985, da Editora Nova Fronteira. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página quando mencionarmos trechos da narrativa.

bondade, nos cangotes longas forquilhas” (p. 42). O conto-crônica é permeado pelo andar e ver. O narrador ajusta o foco e assim não perde nada. Até mesmo a universalidade dos bovinos em terras paraguaias ou mineiras é rastreada pelo deslocamento proporcionado pelo andar.

“Cipango” também está preenchido pelo andar e ver, segundo observarmos: “de lá andamos para uma chácara, a “çák’kara”, onde já os espessos grupos de bambus revelavam um intento de se afeiçoar o arredor. O mas, era o canavial, labirinto verde” (p. 149). A escrita ajusta o olhar, fazendo com que o narrador perceba a presença não natural dos bambus junto à chácara dos imigrantes japoneses. As plantas estão ali numa tentativa de niponizar a paisagem, divergindo da mesmice do canavial, pois bambus estão presentes na terra de origem dos imigrantes.

Em “Ao Pantanal”, narrativa também cuja escrita depende do deslocamento do olhar através do andar, temos o narrador percorrendo o rio:

tomamos por outro corixo. A lancha trepida. O socozinho se repõe em asas, abandona-nos. Sobreleva-se o *capim-arroz*, à direita, farto, cacheado. Montoa-se, à esquerda, o *capim-felpudo*, anão, bases vermelhas. Lambaris se entreflecham entre flores, dentro de nossos olhos. Planam, pairam garças, fofas (p. 237).

O navegar lentamente e o ver abrem portas para a escrita marcada pela indicação do percurso através dos advérbios assinalando a direção. Tudo, até mesmo os peixes que estão na água, são capturados pelas pupilas do narrador.

O conto “O recado do morro” também é preenchido com marcas do andar e ver, segundo o excerto:

frei Sinfrão rezava ou se queixava do mau cômodo da sela. Seo Olquiste quase não dava mais ar de influência: por falta de prática, já se via que estava cansado da viagem; e com soltura de disenteria, pelos bons de-comer nas fazendas. O jenipapeiro grande, na curva do Abelheiro, calvo de toda folha. Menos afastado, trafegou um carro-de-bois, cantando muito bonito, grosso – devia de estar com a roda bem apertada, e o eixo seria de madeira de Itapicuru. Passou um casal de pica-paus, de pervôo, de belas cores. A gente agora ouvia o pipio seriado da codorna. Uma rês veio até cá – um boi pesado de ossos secos (p. 42).

O narrador retira do frei e do naturalista o foco do olhar na viagem, ou seja, o andar e ver. Um não está confortável com sua cavalgadura, e o outro, além do cansaço da jornada, prova ser uma espécie de glutão incauto sofrendo as consequências por isso. O narrador, após demonstrar que o frei e o naturalista não estão olhando a paisagem, põe-se a arrolar o que vê e ouve no local. A visão não é a do guia, pois quando o foco está em Pê-Boi, temos: “Pedro

Orósio se incomodou” (p. 42) ou “ali, reconhecia, aquele plaino pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, um ermo sem vivalma” (p. 42).

Em “Uma estória de amor”, o narrador anda e vê a festa, está no limite do pátio da fazenda, conforme o trecho: “o povo, um povão supra, enchia o pátio. Paravam em frente da Casa, calados, os vultos, retardando o dia clarear. Até os cachorros não latiam. Só era como se aquela multidão de gente estivesse na porta de uma igreja” (p. 198). Ele atua como se estivesse no meio das pessoas que acordaram cedo para a festa, observando-as de perto. A sua presença pode ser vista também no seguinte excerto:

vaqueiros tiravam um leite, de quinhoar com todos, as crianças, leite de graça. O sol na serra, a luz da manhã clareando por entre as pernas das pessoas, ao simples de contentes, no frio bom [...] Toada de todos, rumo da capela, subindo a encosta; já havia gente adiante. De desanimar de contar, o mundo desses, caminhando. Suspendia cós, aos peitos, essa fé de movimento, essa valentia de religião. Então, era a festa. O borborinho, povo, meu povo. O pessoal para o morro, para a missa, ao fim de lá da rechã – alteada naquela belavista, redobrável, o belorizonte. Tantos sendo: os vaqueiros, as famílias; barranqueiros, vazanteiros, veredeiros, geralistas, chapadeiros, total das mulheres e crianças; moços e moças; ramo de gente da outra banda do Rio; catrumanos de longe. Os amigos dos vaqueiros, os parentes. Os do mundo (p. 199-200).

O narrador que amanheceu junto com as pessoas que estavam na Samarra, consegue, por estar perto delas, perceber o sol que começa a chegar nos corpos e sente até o frio da manhã. Ao lado delas, vai para a capela, caminha junto e não deixa de olhar e comentar sobre a “valentia de religião”, pois os moradores, todos caracterizados a partir de suas diversas origens, compondo uma espécie de painel do sertão/cerrado, venceram distâncias para a festa de inauguração da capela. Assim, anda e vê, além de comentar. Pela presença dos comentários do narrador, sua visão está separada da de Manuelzão.

Já em *A Boiada*, por vezes, o registro é frenético, tentando acompanhar a velocidade do olhar. A escrita tenta assim organizar o caos do andar e ver.

O olhar está atrelado ao andar e, conseqüentemente, o andar guia a escrita. A forma de escrita que mais se ajusta à tríade, “andar, olhar, escrever” é a descrição. Não é gratuito que, nos textos que se referem à viagem de Guimarães Rosa ao Pantanal, pululem descrições por todo lado. Elas aparecem em “O recado do morro”, como comentamos em “O narrador viajante”. Estão em “Uma estória de amor” e também em “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

Esse olho grego tátil, conforme Laplantine (2004), também está na literatura de viagens, gênero literário muito apreciado pelo escritor, pois segundo Costa (2008, p. 332):

é o olhar atento, “apalpado”, que se detém nos mínimos detalhes, observa intimamente, trazendo as coisas descritas para perto do leitor. Olhar minucioso que descreve o mundo também através dos sentidos. Com seu rigor científico, na busca

da mais extrema precisão, os naturalistas não se limitam a registrar medidas e nomes, mas procuram reproduzir com exatidão as formas, texturas, aromas, sabores e, principalmente, as cores e os sons. Suas descrições produzem um efeito de realidade extremamente eficaz.

É extrema a presença do elemento sensorial na escrita dos viajantes naturalistas. Eles tentam, através da escrita, não apenas um instantâneo fotográfico do espaço percorrido, mas parecem querer colocar o leitor lá, dentro da realidade vivida como experiência. É possível verificar como isso ocorre a partir de Richard Burton, no século XIX, em sua viagem de Sabará, Minas Gerais, até a Bahia, segundo o trecho:

o ar estava deliciosamente puro, e fiquei sentado durante algum tempo, ouvindo a voz de um velho amigo, “Pst”, começou sua onomatopeia. “Whip-poor-Will” (chicoteie o pobre Guilherme). Esse caprimulgídeo começa a cantar no crepúsculo, como certas corujas, especialmente o *strix aluco* da Europa, e seu grito alto e característico seria ouvido, com certos intervalos, durante toda a descida do São Francisco. Seus hábitos, pelo que pude observar, parecem-se com os das espécies norte-americanas, e muitas vezes vi, durante o dia, um casal aconchegando-se na areia. Os portugueses chamam de ave de João-corta-pau, e seria curioso saber por que uma raça ouve Pst-Whip-poor-Will e a outra João-corta-pau. Repeti mentalmente as palavras, consegui reproduzir ambos os sons, mas a versão latina pareceu-me preferível (BURTON, 1977, p. 51-52).

Para atestar a veracidade de que realmente estava no ambiente descrito, Burton inicia de maneira subjetiva a sua descrição do encontro com a ave pica-pau. Para que o leitor participe efetivamente do seu olhar, recorre a figuras de som para que todos possam compreender como ele ouve a ave brasileira. Do discurso subjetivo, passa à objetividade do olhar científico e termina novamente na subjetividade, pois ressalta a sua preferência pelo som que a ave produz, uma vez que se assemelha a onomatopeia em língua portuguesa.

Rosa, em *A Boiada*, para não se esquecer da realidade vivida em suas anotações, age com o mesmo olhar “apalpado” dos naturalistas, conforme trecho:

Mata-barata: fruta (moitazinha) “no alegre”. Está de-vez. Cheira muito. Em junho, quando maduro sente-se seu cheiro de longe. (É um cheiro entre o de grão-de-galo e o de pequi) (p. 145).
O MONJOLINHO [...] Faz: – Cuík, quíck!...
ARIRIS: bandos. Gritam: – Arirí! Arirí! (p. 179).

A anotação parte do objetivo para o subjetivo, pois o que interessa em *A Boiada* é como a fauna e a flora é vista pelo olhar daqueles que vivem ali. No entanto, apesar do procedimento, a recolha é a mesma dos naturalistas em viagem, pois, como vimos em Burton, é necessário que o som seja também ouvido pelo leitor. Rosa, em suas narrativas, tem preocupação com o efeito de realidade, mesmo que tente camuflar isso, partindo para o poético, transfigurando o experienciado. Isso significa que o escritor não deixa de lado o

mundo natural. Por toda a sua literatura existe uma espécie de tratado poético de pássaros da fauna brasileira, que são, como já se ocuparam disso estudos ligados à biologia, muito reais. Entretanto, são vistos através de uma lente que mescla o mundo natural com a poesia.

Observando os diários da viagem de 1952, do escritor, Meyer (1998, p. 21) afirma:

a cultura e o meio ambiente estão entrelaçados tecendo a trama da vida do sertanejo, do autor e do texto. Guimarães Rosa anota o que viu, ouviu, cheirou, apalpou e provou durante a travessia. Ele nos conta uma travessia em que os aspectos objetivos e subjetivos do vivido e experienciado estão presentes, compondo a sinfonia do viver.

A Boiada se torna a escrita de um olho tátil, agregado ao apuro dos outros sentidos cuja performance só é possível através das ações de andar e ver. O objetivo é misturar o mundo natural objetivo com o mundo poético subjetivo e criar um terceiro mundo: o mundo Guimarães Rosa.

Hamon (1976) e Genette (s.d.) afirmam que toda descrição é uma pausa no narrado. Em “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, as narrativas fazem uma espécie de pausa vislumbrada através de parágrafos longos com predomínio da descrição. Assim, detectamos que o olhar demora, está parado. Quando existe a entrada da ação representada pelos personagens, a narrativa, agora com parágrafos menores e já sem os excessos descritivos, volta a se movimentar. Ocorre uma expansão nas narrativas, pois esta figura da diegese tende para “minúcia na descrição da ação ou do cenário, abundância de detalhes, provocando uma espécie de atolar-se num real profuso ou de patinhar na duração” (LEFEBVE, 1980, p. 246). O seu contrário, segundo Lefebve (1980), seria a elipse. Nas duas narrativas, em cenas com ações, a presença de conteúdo descritivo é menor..

Ricoeur (1995, p. 163) afirma: “é preciso considerar a visão como uma concretização da compreensão, portanto, paradoxalmente, como um anexo da escuta.” Por isso, ponto de vista e voz são sinônimos. Isso é muito presente em *A Boiada* como procedimento e é incorporado nas duas narrativas de *Corpo de Baile*, “O recado do morro” e “Uma estória de amor”.

Nos textos de viagem ao Pantanal, à exceção de “Entremeio”, observamos que o olho se move a todo o momento e, junto com ele, traz o ouvir, o sentir. Não há muito espaço para refletir sobre o visto ou o ouvido. Tudo nos textos é imediato, quase como um instantâneo, uma fotografia escrita. Percebe-se que, “na impressão sensorial, a mente é mais ou menos passiva; ocupa-se meramente em perceber impressões concretas dos sentidos” (CARVALHO, 1981, p. 58). A mente está quieta, o que permite uma explosão dos sentidos tal qual o

narrador Alquiste se põe diante da paisagem em “O recado do morro”.

Na descrição, Hamon (1976) salienta que o espaço elegido é o meio transparente: luz crua, sol, ar transparente, os vastos panoramas. O personagem-tipo nas cenas-tipo tem motivações psicológicas como a curiosidade, o interesse, o prazer estético, o fascínio. Em “Ao Pantanal”, “Sanga-Puytã”, ou ainda quando o *autor-implícito* nos diz que a visão é ora de Alquiste, ora de Pê-Boi, em “O recado do morro”, a cena-tipo é a viagem. O personagem-tipo é aquele que quer conhecer um lugar, um naturalista, um viajante, o geralista que olha para o seu local com profunda simpatia. Cena e personagem estão no meio transparente, seja sob o sol mineiro ou o mato-grossense. As motivações dos personagens estão entre curiosidade, fascínio, estudo, interesses ideológicos, religiosos, econômicos.

Nos textos representativos da viagem de Rosa ao Pantanal, o narrador olha, fala de, e passa, nunca intervém, deixa o mundo intocado, o retém pela escrita. Não é a visão dos viajantes por interesses comerciais. Também não é o olho racionalista, pois “o olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... mas nunca *exprime*. É um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não-sujeito” (BOSI, 1988, p. 77). O olhar desse narrador pelo Pantanal, em especial, no seu longo encontro dialogado com o vaqueiro Mariano, se afasta do olhar de Alquiste em relação à Gorgulho, personagem de “O recado do morro”. O velho ao se revelar e demonstrar que não é um troglodita perdido, o último habitante das cavernas, torna-se transparente, sendo descartado pelo naturalista. Portanto, o olho de Alquiste examina, compara, mede, analisa e separa, transforma Gorgulho em um não-sujeito. O olhar do narrador em “Cipango” é contrário ao de Alquiste, como notamos:

pendente, viu-se uma pele seca de cobra. E o homem figurava mesmo um buda-bonzo, ou xamã monge, ou dê-s-cá o que seja. Contam que, entre eles, sapos e cobras se dizem de boa sorte. Era?

– Eu-pequeno môrde cõbura Araçatuba mureu...

Apontou, na parede, o retrato – de um menino japonêsinho, o filho, o que a cobra matara – seja a tradução. Ele, a mulher e a filha rapariga calavam-se para o quadro. Sorriam, os três, sorriam-nos, com vinco e afinco. Mais eram também atos tão disciplinadamente de luto, *utsu-utsu*, que, sem mais, nós fomos (p. 150).

O narrador começa assinalando uma visão pré-concebida da cultura do outro, mas tal visão é questionada por ele mesmo, ao constatar que o réptil não trouxe boa sorte aos imigrantes japoneses. Limita-se a reproduzir então a fala do imigrante, traduzindo, sem necessidade, para o leitor. O narrador observa as ações, mas não penetra na interioridade do outro, apenas deduz, ficando na superfície do encontro. É interessante ressaltar que Guimarães Rosa fez pequenas alterações na narrativa, publicada, originalmente, no *Correio da Manhã*,

em 12 de abril de 1953, e, posteriormente, recolhida para compor *Ave Palavra*, em 1970, em edição póstuma, organizada por Paulo Rónai. Trecho do original deixado pelo escritor pode ser visto a seguir:

pendente, viu-se uma pele seca de cobra. E o homem figurava mesmo um budabonzo, ou do shintô, ou o que quer que seja. Contam que, entre eles, sapos e cobras se dizem de boa sorte. Era?

– Eu-pequeno mórde cõbura Araçatuba mureu...

Apontou, na parede, o retrato – de um menino japonês, o filho, o que a cobra matara – seja a tradução. Ele, a mulher e a filha falavam com o retrato. Sorriam, os três, sorriam-nos, com vinco e afinco. Mais eram também sorrisos tão disciplinados, que, sem mais, nós fomos¹⁸.

Observa-se que o imigrante japonês visto pelo narrador no texto alterado, em *Ave Palavra*, deixa de ser apenas alguém com características da religião nipônica, ou seja, um xintoísta. Sua representação traz a mescla de outra cultura, a indígena, com a referência da palavra xamã. Não se trata de um simples xamã, pois está ligado à figura do monge, o que de fato reforça a visão pré-concebida do narrador. Tal fato demonstra que esta visão é parcialmente desconstruída. Já a mudança do verbo “falavam” no texto do jornal para “calavam”, em *Ave Palavra*, pode indicar que o narrador, no texto original, não compreendendo bem a cultura do outro, àquela que mantém diálogo com os mortos, tenha optado pela contrição diante do retrato/quadro do menino morto. Logo após, usa uma expressão da língua japonesa para se retirar da cena. Assim, o narrador tenta entender o outro, nem que seja apenas na superfície, pois se trata de tentativas, apontamentos. É como Guimarães Rosa assinala quando reúne o texto em *Ave Palavra*, nota de viagem. A palavra nota, do latim *adnõtãre*, conforme Machado (1953), significa pôr nota em, pôr observação, anotar. Portanto, o narrador fica na superfície, apenas observa e escreve notas. Apesar da tentativa de aproximação, ele está como Alquiste, não impedido pelo idioma, mas não lhe é permitida maior interação pela rapidez com que passa, ficando apenas no anotado. Mas o seu olhar não examina, mede, analisa, esquadrinha e descarta o outro, transformando-o em não sujeito. Pelo contrário, há uma valorização do outro, mesmo que não seja possível compreendê-lo de fato.

Segundo Belluzzo (1994), sobre a construção da paisagem pelos viajantes, “existem muitos olhares, e o olho errante nem sempre experimenta uma visão desordenada, originária, motivada pela aparição de florestas, de mares desconhecidos. Ele também busca acomodar lugares naturais, inscrevendo-os em quadros culturais.” (BELLUZZO, 1994, p. 20). Parece ser

¹⁸As partes alteradas estão grifadas. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&PagFis=3546>>. Acesso em 14 mar. 2016.

isso que Rosa busca em sua viagem ao Pantanal. O seu olhar não é desordenado, de alguém frente ao desconhecido. Em primeiro lugar, porque, conforme ele mesmo ressaltou, tem *A retirada de Laguna*, do Visconde de Taunay, às avessas, como guia. Em segundo lugar, porque tem o Gênesis como referência. Busca além da paisagem, o modo de vida dos que ali habitam. Enfim, como Riobaldo, Rosa “gosta de especular ideia”; quer ter, além da paisagem, um pequeno quadro cultural do lugar, inscrevê-lo para depois escrevê-lo.

O narrador sinestésico não tem a visão do olhar errante que busca apenas por florestas e mares desconhecidos, nem o do estrangeiro que também contabiliza a fauna e a flora, tampouco transforma a planície alagada mato-grossense num lugar apenas de bichos e água, nada mais. Pelo contrário, há uma transfiguração e humanização da natureza como pode ser observado em “Entremeio”. Portanto, o olhar na viagem escreve o Pantanal num quadro humano-natural, mesmo que, em “Ao Pantanal” e “Sanga Puytã”, flerte com o exótico, destacando a fauna e a flora. Em “Entremeio”, o que prevalece é a interação do homem com o seu meio, talvez a primeira narrativa ecológica da literatura brasileira. Por isso, ela é intervalada, ou seja, a voz é dada a um narrador do local, em contraponto com o narrador citadino. As vozes convivem. Uma não se sobrepõe à outra.

Em suas ações de andar e ver, o narrador sinestésico está, portanto, ligado ao narrador viajante em Rosa, que, por sua vez, também apresenta outra máscara, assunto do próximo item.

2.3. EM SUSPEIÇÃO

“estes índios dos trópicos e seus semelhantes pelo mundo que me ensinaram seu pobre saber onde cabe, entretanto, o essencial dos conhecimentos que me encarregastes de transmitir a outros. [...] perante os quais contraí uma dívida da qual não estaria liberado, mesmo se, no lugar em que me colocastes, pudesse justificar o carinho que eles me inspiram e o reconhecimento que lhes dedico, ao continuar a mostrar-me tal como fui entre eles, e tal como, entre vós, não quero deixar de ser: seu aluno, e sua testemunha.” Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois*

“quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-lo.” Guimarães Rosa

Lévi-Strauss, em 1960, finalizando a sua aula inaugural da cadeira de antropologia social proferida no *Collège de France*, diante de uma audiência formada por muitos intelectuais, tributa aos índios brasileiros uma sabedoria, que ele considera essencial. O antropólogo ressalta que os indígenas foram seus professores. Rosa, em Gênova, Itália, em

1965, em entrevista concedida ao crítico literário alemão Günter Lorenz, também menciona um saber simples, mas essencial que ele tributa aos vaqueiros do interior mineiro. Na entrevista, Lorenz está ansioso por ter acesso ao pensamento do arredo brasileiro. Depois de muitas idas e vindas, negaceio desse, lembrando muito Riobaldo a cercar o seu interlocutor, Rosa assinala a astúcia dos vaqueiros e credita a eles grande sabedoria, posto que também foi, como o antropólogo francês, aluno desses povos.

Se para o antropólogo francês há uma sabedoria que ele considera essencial nos povos indígenas das terras da América do Sul, a figura ideal de Rosa parece ser o vaqueiro que está presente de forma constante em sua literatura. Ao simpatizar com os personagens vaqueiros, como pretendemos demonstrar na leitura que faremos dos mesmos no *corpus* de estudo, o narrador entra em estado de suspeição – assim o chamaremos, por falta de um termo melhor. Com isso, traz consigo todo um arcabouço ideológico, que tentaremos investigar.

Antônio Candido (1977) fala sobre o jaguncismo criado por Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, romance, aliás, em que a aparição dos vaqueiros está em um segundo plano. O crítico, ressaltando o princípio da *reversibilidade*, acentua que a figura do jagunço no romance de Rosa oscila entre o cavaleiro e o bandido. Candido (1977) também observa o jagunço em relação ao fazendeiro, afirmando que o primeiro está ligado à liberdade, o que lhe dá uma espécie de dignidade talhada no risco e na disciplina, em oposição ao segundo, preso à máquina capitalista. Para o crítico, a condição de jagunço é ainda uma concepção de mundo, uma maneira de não se ater à terra tanto afetivamente quanto financeiramente, e buscar, através da vida perigosa, valores do bem e do mal no sertão. Assim, “há em Guimarães Rosa um ‘ser jagunço’ como forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão” (CANDIDO, 1977, p. 149).

Candido (1977) ainda afirma que Rosa refina o documento, pois é um conhecedor dele. Apenas dessa maneira é possível lapidá-lo, pois o comportamento de seus jagunços em *Grande Sertão* é um modo de existência, uma forma de estar no mundo. Os personagens jagunços trazem para a realidade social preocupações metafísicas. Como estratégia, segundo o crítico, Rosa usa como procedimento para compor a operação de alta estética, isto é, o refino do documento, o foco narrativo, “que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada. Trata-se, com efeito, de ver o mundo através de um ângulo de jagunço, resultando um mundo visto como mundo-de-jagunço” (CANDIDO, 1977, p. 156). Usando essa técnica, Rosa, segundo Candido (1977), esclarece o mundo brutal do sertão através da consciência dos envolvidos na brutalidade. É, portanto, “uma malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor esposa a visão

do jagunço, porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão” (CANDIDO, 1977, p. 157). Ao escolher a figura do jagunço, um tipo tradicional na literatura, o escritor, de acordo com o crítico, estabelece a “condição de jagunço” e transporta o tipo para uma esfera em que a literatura passa a representar os problemas humanos universais, descolando-o do documento, ou seja, do tipo histórico e social de que partiu.

A partir da parêntese nomadismo *versus* sedentarismo, Candido, opondo o jagunço ao fazendeiro, de certa maneira, endossa o tema da liberdade representada pela figura do homem a cavalo em um espaço vasto, longínquo, sem o cerceamento do sedentarismo ligado ao capital. Um dos tipos literários formatados pelo tema é o gaúcho na literatura de João Simões de Lopes Neto. Seus personagens estão sempre a cavalo, se debatem entre a liberdade de uma vida rústica e feliz, em oposição ao estancieiro, sedentário, que explora sempre o trabalho destes. Chegamos ao gaúcho de Lopes Neto, através das lembranças de um deles. O foco narrativo está concentrado no índio tapejara Blau Nunes que nos narra os *Contos Gauchescos*.

Tomaremos emprestada a reflexão de Candido (1977) para dizer que há na literatura de Guimarães Rosa a presença do vaqueiro também como “realização ontológica do ser, um modo de existência”. Curiosamente, à exceção de Riobaldo e alguns de seus jagunços, o narrador na literatura do escritor aniquila todos os seus personagens jagunços. Riobaldo é retirado do jaguncismo e, comodamente, transformado em um proprietário de gado. Já os seus companheiros se transformam em vaqueiros a serviço deste. Todos os jagunços de uma maneira ou de outra sucumbem em suas narrativas: para ficar com alguns exemplos, Matraga, o asceta violento, é aniquilado em *Sagarana*; Damastor, assassinado pelos seus irmãos jagunços, em *Primeiras estórias*; Ipanemão, como o nome jocoso acentua, tem um fim digno dos valentões, em “Estória nº 3”, de *Tutameia*, ou seja, todos, exceto Riobaldo, são mortos. Já os vaqueiros não têm finais violentos, são sempre elevados e enobrecidos nas narrativas de Guimarães Rosa. Manuelzão e Mariano são exemplos disso.

Carlos Laet, em 1953, numa curiosa entrevista com o criador de gatos de *pedgree*, o diplomata Guimarães Rosa, apesar do negaceio por parte da figura do escritor, uma vez que o seu entrevistador o procura para falar de seus gatos, deixa escapar uma máxima, tão ao seu gosto, conforme vemos:

procuramos então saber de nosso ilustre entrevistado como havia conseguido harmonizar o vaqueiro (pé duro e casca grossa) e o diplomata, casca fina por excelência. O ministro sorriu e respondeu: – Porque vaqueiro é uma filosofia e a diplomacia é uma especialização (LAET, 1953, s.p.).

Há na literatura de Guimarães Rosa, como destaca Galvão (1972), uma forte presença

do gado na forma de bois, vaqueiros, pastagens, enfim toda uma cultura referente ao assunto. Com perspicácia, observa Nunes (2007, p. 21): “o Boi é o verdadeiro totem, o nune do sertão na obra de Guimarães Rosa”. É interessante, no momento, a definição da palavra totem:

em diversos povos e sociedades, animal, vegetal ou qualquer entidade ou objeto em relação ao qual um grupo ou subgrupo social (ex. uma tribo ou um clã) se coloca numa relação simbólica especial, que envolve crenças e práticas específicas, variáveis conforme a sociedade ou a cultura considerada (FERREIRA, 2009, p. 1969).

Ora, além de uma filosofia do vaqueiro, Rosa parece representar, em sua literatura, uma antropologia da sociedade pastoril, como veremos mais à frente, pois o escritor, no seu princípio universalizante, assinala: “não importa ser um vaqueiro, e, ao mesmo tempo, ter merecido o diploma de ‘wine taster’, em ‘Les Hales’ em Paris, conferido pelo embaixador Carlos Martins, ao ter identificado um ‘Chateau Nef du Pape’ ”(LAET, 1953, s.p). Podemos novamente fazer um paralelo entre o escritor e a figura de Lévi-Strauss, em 1960, no simbólico espaço da intelectualidade francesa. Ali, o antropólogo francês se declara como um aluno dos índios brasileiros, universalizando dessa maneira o pensamento indígena, comparando-o ao pensamento ocidental, pois não podemos perder de vista o fato que o lugar de enunciação de seu discurso é o *Collège de France*. Guimarães Rosa sempre procura universalizar a condição de vaqueiro, erigindo uma filosofia, um modo de vida, uma ontologia do ser.

Retomando Nunes (2007), é importante ressaltar que o crítico ainda vê o animal, na literatura do escritor, como uma divindade mitológica. Nune, segundo Ferreira (2009), também é um influxo divino, uma inspiração. Assim, não é gratuito que o enigmático Guimarães Rosa, tal qual os seus narradores, responda à insistência do jornalista Carlos Laet, conforme vemos: “sendo o ministro um poliglota, como não adquiriu estilo impreciso, escrevendo sempre em tom nitidamente regional? Isso não me cabe falar. Não vou fazer crítica de mim mesmo. Mas se assim é, talvez se trate da influência do boi e do gato. (LAET, 1953, s.p). Sendo assim, a pista que o escritor deixa, a influência bovina e felina em sua literatura, demonstra no caso do primeiro, uma inspiração¹⁹. Em carta ao seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri, em 1963, quando este está às voltas com a tradução da novela “Uma estória de amor”, Rosa esclarece o significado da palavra “sarajava” presente no “Romanço” contado pelo velho Camilo na novela “Uma estória de amor”. Em anotação acrescentada à

¹⁹ Rosa sempre foi um arguto observador de animais. Em *Ave Palavra*, podemos encontrar narrativas que atestam o fato.

mão, na margem da carta, o escritor escreveu para completar sua definição: “É uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o ‘Thabor²⁰’ do boi? Sua teofania? (Traduzir + ou – como: irradiava luminoso em rajas?)” (BIZZARRI, 1972, p. 43). O influxo divino, a manifestação da divindade, a transfiguração da figura do boi no “Romanço” nos levam a crer que a filosofia de vaqueiro de Guimarães Rosa está ligada também a uma metafísica²¹.

Costa (2008) assinala que, na literatura de Guimarães Rosa, a via de acesso à cosmovisão dos vaqueiros passa, essencialmente, pelo boi. O autor planejava, segundo a pesquisadora, publicar o misto de ensaio-reportagem-crônica “Pé-duro, chapéu-de-couro” juntamente a “Com o vaqueiro Mariano” num livro, cujo projeto foi, em 1957, entregue à editora Jose Olympio e teria como título *Com os vaqueiros*.

Mas por que a presença do vaqueiro é tão cara a Guimarães Rosa? Como o seu narrador é posto em suspeição quando se aproxima dessas figuras?

Jitrik (1979, p. 226) afirma:

o autor constrói suas personagens seguindo o desenho afetivo ou virtual que conhece nas pessoas, singulariza-as respeitando, variando, negando certos modelos em cuja eleição transcorre seguramente a primeira etapa da gênese do romance. A determinação precisa deste momento oferece-nos um campo de análise descritível: em primeiro lugar, a eleição de modelos é indicativa, por que uns e não outros [...]; em segundo lugar, caberia precisar o que fez com os modelos, isto é, que personagens obteve; em terceiro lugar, dever-se-ia ver onde mostra-as movendo e atuando.

Rosa, ao considerar-se um vaqueiro, ao buscar a argúcia deles, demonstra ter uma afetividade por essas figuras e, nas suas andanças pelo interior, conforme vimos em “O narrador viajante,” sempre procurou estar imerso na cultura dos vaqueiros. Procurava singularizá-los enquanto personagens, dando-lhes voz direta ou indireta. No encontro com o vaqueiro Mariano, no diálogo, deixa que este fale para escutar e aprender. Já com Manuelzão, usa o discurso indireto livre, via de acesso ao personagem. A questão é por que a escolha do vaqueiro e não de outro? Como esses homens do campo fictícios ou reais são transformados em representantes de uma ontologia do ser? O que eles fazem e onde fazem para serem erigidos à condição de quase mitos?

O narrador em suspeição usa como foco o discurso direto no caso de Mariano e o indireto livre no caso de Manuelzão e Pê-Boi. Essa é a sua via de acesso. Jitrik (1979) observa que há duas perspectivas possíveis de o autor mostrar o seu personagem: a partir da

²⁰ Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2008), o Thabor, na tradição bíblica, é um dos montes sagrados que simbolizam uma hierofania. Trata-se do lugar da transfiguração de Cristo.

²¹ Não nos aprofundaremos no assunto, visto que não é o nosso objetivo nesta tese. Não apenas por essa razão, mas também porque o crítico literário Francis Utéza discute com propriedade o tema na literatura de Guimarães Rosa.

consciência ou da consciência exterior. Na primeira, corre o risco de, na fusão, mostrar a si próprio como modelo eleito. Já na segunda, pode se distanciar tanto, perdendo o sentido e as razões que levaram a escolher o modelo. O *autor-implícito* fala através do discurso indireto livre que lhe dá acesso à consciência de Manuelzão; conforme mostra o trecho a seguir, isso não nos permite saber se o pensamento é do vaqueiro ou do narrador:

sobreestava a festa. Tudo virava outro, com o mundo de povo de fora, principal. Há-de, quem devia de vir, para exaltar a longe os festejos, era esse Uapa, com seus cavalos companheiros, vaqueiro maior do Urucuia e de todas as partes. Manuelzão tinha vontade de confirmar. Contavam que ele regia o doído correr da boiada mais aos azuis, igual só se estivesse brincando de prenda em salas. Vai ver, nem era. Não havia de ser mais atirado, no vaquejo, do que o Casimiro Boca-de-Fogo, o Zazo Minas-Novense, o Higino, o Hilário do Riacho do Boi, João Xem, João Vaca, Terto Tertuliano, o José-José do Ipipe. E, afora o primeiro, já dado em alma, os outros todos estavam vivos ali, festantes. Mesmo ele mesmo, Manuelzão, ainda podia ensinar as várias aos mais moços: o tanto ser, os tamanhos de Minas Gerais! Seriam pra conhecer o que era um indivíduo boiadeiro-gadeiro, teso feito um jequitibá-legal (p. 194-195).

Manuelzão, mesmo com convidados ilustres em sua festa, como o senhor de Vilamão, um fazendeiro local, dá aos vaqueiros a mesma condição deste, pois cita uma espécie de vaqueiro exemplar, mítico, o Uapa, que ali não pôde estar. Ao mesmo tempo, se refere a uma série de outros vaqueiros que estão em sua festa que seriam tão grandes como Uapa. Ao final, faz uma reflexão que deixa o leitor confuso, pois se coloca numa posição elevada, juntando-se aos demais vaqueiros. O personagem passa a maior parte da novela em uma espécie de angústia mental que só se resolve no final e, no trecho destacado, é metaforizado num “jequitibá-legal”. Ora, a reflexão é do narrador em suspeição, pois este, ressaltando Manuelzão como um vaqueiro, já indica que esta será a sua via de salvação na novela, isto é, a retomada da sua identidade de vaqueiro. Mas não um qualquer, deverá ser um vaqueiro tão grande quanto o mítico Uapa que, pela ausência, deixa indícios de sua presença na consciência do personagem que não deseja ser um Frederico Freyre, mas um Uapa. Assim, o discurso do narrador em suspeição descola-se de Manuelzão.

Rosa não usa o discurso indireto distanciado, pois o *autor-implícito* pretende estar junto a seus personagens para melhor escutá-los. Prefere o indireto livre, uma maneira de permitir-lhes, de certa forma, falar. Dal Farra (1978, p. 20) afirma:

manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

O *autor-implícito* manejado pelo escritor Guimarães Rosa deixa transparecer todo um ponto de vista *ideológico* e mesmo *fraseológico*, semelhante ao que afirma Ricoeur (1995) sobre a configuração da narrativa para Uspensky. O título de uma de suas histórias é significativo para observar como a apreciação do “manejador de disfarces” se dá. Em “Entremeio”, temos um relato jornalístico ou reportagem poética realizada por João Guimarães Rosa, em 1947, em uma visita ao Pantanal mato-grossense. Como forma de apresentação do texto, o autor simulou um diálogo entre o narrador e um vaqueiro chamado Mariano, ficando para o leitor a participação como intérprete deste, uma vez que a interpretação do que é dito não está dada. Esse título e a forma de apresentação da narrativa indicam que o narrador está *entre* um vaqueiro e o que é dito *por meio* dele. A narrativa apresenta, como abordaremos mais à frente, toda uma cosmovisão da cultura pastoril. Portanto, a avaliação do *autor-implícito* está a todo o momento presente. Além do título, a própria escolha da “matéria vertente”, uma ontologia do vaqueiro, é uma forma de avaliação.

Em relação ao *autor implícito*, Cintra (1981, p. 22) assinala:

ao utilizar o ponto de vista e os modos de narração como instrumentos técnicos, num procedimento retórico, o autor-implícito transmite, melhor seria dizer “impõe”, certos valores, visando a persuadir o leitor, caracterizando, portanto, um ato de comunicação com função conativa.

A persuasão do leitor se dá através da apresentação de uma visão poetizada da vida do vaqueiro. Eles não são simples homens do campo na lida com o gado, são isso e muito mais. Guardam uma sabedoria escondida. Ao ver através de seus olhos, por meio do indireto livre e mesmo dar-lhes a fala através do discurso direto, o autor quer mostrar os seus valores, a constituição de uma visão de mundo que busca uma ontologia do ser.

A simpatia do narrador em suspeição por seus personagens parece, por vezes, não dissociá-los. Isso é evidente em relação ao personagem Manuelzão, de “Uma história de amor”, pois a penetração na consciência do capataz atesta tal fato. Também está presente em “O recado do morro”, em que tudo é conduzido por e para Pê-Boi que, mesmo sendo guia, é, pelo próprio nome, também um vaqueiro. Ele é iluminado, tocado pelo próprio mito, a voz do Morro, que canta para salvar-lhe a vida. Toda a trama gira em torno da não compreensão, numa clara simpatia do narrador por seu personagem, pois afinal por que o Morro foi se preocupar justamente com a vida de Pê-Boi?

Jameson (1992) observa que “o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si próprio, com a

função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 1992, p. 72). Podemos pensar a partir do que afirma Jameson, que a recepção à literatura de Rosa, inicialmente, não foi tão tranquila. O escritor foi muito criticado por uma parte da crítica literária que, talvez, esperasse encontrar uma literatura que tem o sertão/cerrado como espaço geográfico, algo semelhante à segunda fase do regionalismo brasileiro, cunhada por Candido, em 1970, em “Literatura e subdesenvolvimento”. Ou seja, uma literatura que tivesse a ver com “a consciência catastrófica do atraso” no Brasil, tendo em vista os anos de 1930 e 1940 e o romance social. Guimarães Rosa tinha obsessão pela fuga aos lugares comuns, conforme lemos em fragmento de sua carta à sua tradutora estadunidense Harriet de Onís: “chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse nas bengalas dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe” (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p. 13). Rosa tinha em mente os modelos da literatura regionalista anterior que viam o vaqueiro de forma distanciada, heroicizando-o muitas vezes. Os regionalistas seguiam para isso os modelos do exótico, fazendo do vaqueiro uma figura para consumo distanciada por um leitor letrado e urbano. Rosa inventa uma solução formal para apresentar o vaqueiro sem transformá-lo num herói exótico, pois o exótico é da linguagem, não do tema. Cabe ao seu leitor, ver a representação do vaqueiro, pela primeira vez, como queriam os formalistas russos ao tratarem do processo de *singularização*. Retomando as reflexões de Jameson (1992) sobre o ato estético, podemos pensar que Guimarães Rosa, ao criar uma linguagem para nela inserir os seus vaqueiros, faz do ato estético uma ação política. O autor valoriza uma cultura considerada rudimentar, arcaica, simples, de um povo à margem dos processos de modernização brasileira da década de 40, do século passado.

No momento, são importantes as palavras de Ricoeur (1991) sobre a narrativa histórica e a de ficção, pois o que os vaqueiros falam interessam ao sujeito-escritor:

ao fim de uma longa viagem através da narrativa histórica e da narrativa de ficção, eu me perguntei se existia uma estrutura da experiência capaz de integrar as duas classes de narrativa, seja de uma pessoa, seja de uma comunidade, seria o lugar procurado desse cruzamento entre história e ficção. Segundo a pré-compreensão intuitiva que temos desse estado de coisas, não tomamos as vidas humanas como mais legíveis, quando elas são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E essas histórias de vida não são tornadas, por sua vez, mais inteligíveis quando lhes são aplicados modelos narrativos – intrigas – obtidas de empréstimo à história propriamente dita ou à ficção (drama ou romance)? (RICOEUR, 1991, p. 138).

O escritor dá voz aos seus vaqueiros, deixa que eles, como Mariano, contem as suas

estórias e, por vezes, narra em sua literatura a estórias deles. Mesmo quando faz anotações sobre a vida dos vaqueiros, como pode ser lido em *A Boiada*, o sujeito-escritor demonstra grande interesse no estouro da boiada e pede que lhe contem como se deu. É uma forma de compreender o outro através de suas próprias narrativas e assim ter acesso ao seu modo de vida, conforme trecho do diário:

ESTOURO (Quim):
cercas ficaram pendidas...
vinham num tino tão forte...
nós famos recanteando... (p. 102).

Feitas essas considerações, vamos agora observar como se constitui o narrador em suspeição em Guimarães Rosa na sua preferência pelos personagens vaqueiros.

2.3.1. COM OS VAQUEIROS

2.3.1.1. MANUELZÃO

Manuelzão passa toda a novela angustiado e só resolve seus problemas no final desta, quando decide assumir sua identidade de vaqueiro. Podemos ver toda a construção anterior de uma mente conturbada que é criada para ressaltar a importância da identidade do vaqueiro.

Se compararmos Riobaldo e Manuelzão, verificaremos que o primeiro é um ser em conflito, o *herói problemático*, o homem que conta a sua vida para um interlocutor, para fazer uma espécie de terapia. É aquele que não conseguiu ser o que queria, ou teve inúmeras identidades, acabando como um proprietário rural, um patriarca atormentado por um passado em que tinha uma vida que poderia ter sido e não foi, um “Hamlet agrário”, como afirma Oliveira (1968). Todos os principais jagunços morrem em *Grande Sertão*: Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Ricardão, Hermógenes. São salvos apenas os que deixaram de ser jagunços como Zé Bebelo, político urbano e o próprio Riobaldo, um jagunço muito confuso. Já Manuelzão, apesar de todos os conflitos pelos quais passa, dentre os quais estão o anseio de ter sua própria fazenda, o relacionamento ruim com o filho, o desejo recalcado pela nora, a preocupação com o olhar dos outros, os sinais de doença provocados pela velhice, a aproximação da morte, todos eles desaparecem – ou pelo menos assim a novela faz crer – quando Manuelzão assume sua identidade de vaqueiro e decide sair com uma boiada.

Miyazaki (1996), sobre o final da narrativa, assinala:

ao fazer coincidir o término do discurso do narrador implícito com o da narração da estória do Boi Bonito, o autor dá à narrativa uma abertura em que se deixa totalmente ao narratário a decodificação de seu sentido, a qual iluminará na medida em que se consiga intuir a decodificação do romance realizada por Manuelzão (MIYAZAKI, 1996, p. 146-147).

O fechamento da novela se torna aberto e não sabemos se será a última viagem do vaqueiro ou não. Ele parece aceitar uma espécie de destino que pode estar talvez relacionado com o fim de sua vida. Miyazaki (1996, p.147) afirma que “é só a partir deste final que Manuelzão pode constituir-se como sujeito de um discurso verbal em primeira pessoa”. O discurso indireto livre é predominante na novela. É rompido apenas no final com a introdução do diálogo entre Manuelzão e o velho Camilo, conforme vemos:

— Seo Camilo, a estória é boa!
 — Manuelzão, sua festa é boa!
 — Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for 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...
 — Ei, eh, epa! A isso, lá? (p. 257).

Antes do final da estória, Manuelzão compreende a mensagem dela e toma a decisão de sair com a boiada. Volta a conversar com os seus iguais. Com o fim da festa, da novela e do discurso indireto livre parece ter acabado também o conflito do personagem.

Camilo termina a sua narração e então se dá o seguinte diálogo que fecha a novela:

— 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! (p. 258).

A festa funciona como uma espécie de marca para que todos se lembrem da figura de Manuelzão, o vaqueiro “gadeiro-boiadeiro”, o “jequitibá-rei”, aquele que conhece todos os caminhos. Ela não se esgota, pois o herói Manuelzão com sua festa seria cantado na lembrança de todos, o que pode ser um prenúncio de morte na jornada.

Vasconcelos (1997, p.123) observa que

essa intromissão do narrador, que se interpõe entre Camilo e o leitor, e a sua escolha de um foco que se coloca de fora em relação ao que se passa no mundo da interioridade do protagonista nestes momentos finais do conto deslocam, de fato, o

leitor. Esse procedimento impede ao leitor saber qual a natureza da pergunta formulada por Manuelzão e qual a resposta que o mito encerra.

Para o leitor é fechada a cortina da vida interior do personagem. Somos convidados a nos retirar e ficar na intuição da pergunta. Conclui-se apenas que Camilo funciona como um mestre para Manuelzão, por isso a sua proximidade para com o capataz e a antecipação por meio de questões formuladas pelo narrador em relação à aparência/essência do velho durante toda a novela.

Assim que o personagem se resolve no final, parece que não interessa mais ao narrador explorar a sua consciência. Portanto, Manuelzão, depois de tanto pensar e pensar, retoma sua vida. Já Riobaldo filosofa e filosofa, tentando entender o que aconteceu, abrindo-se para o mundo das interpretações infinitas.

O grande artifício do narrador em suspeição na novela é o ponto de vista adotado, o discurso indireto livre. Bakhtin (1988, p.185) afirma:

o discurso indireto livre dá à sensibilidade sua expressão mais adequada. As formas dos discursos direto e indireto são condicionados por um verbo introdutório (disse, pensou, etc.). Dessa maneira, o autor joga sobre o herói a responsabilidade daquilo que é dito. Pelo contrário, no discurso indireto livre, graças à omissão do verbo introdutório, o autor apresenta a enunciação do herói como se ele mesmo se encarregasse dela, como se se tratasse de fatos e não simplesmente de pensamentos ou de palavras. Isso só é possível, diz Lerch, se o escritor se associa com toda a sua sensibilidade aos produtos de sua própria imaginação, se ele se identifica completamente com eles.

No discurso direto no final da novela, o narrador de certa maneira se afasta do personagem. O que predomina é a visão exterior, distanciada, mas ela ocupa uma ínfima parte do narrado. Na grande extensão da novela, o predomínio é do discurso indireto livre, o que é essencial para analisarmos a simpatia, a identificação do narrador pelo seu personagem vaqueiro, deixando-o por isso em suspeição. Baldan (2007), numa leitura de “Uma estória de amor”, assinala que se trata de um narrador paradoxal, pois ele “usa a ótica do protagonista para fazer de sua voz em terceira pessoa uma voz latente em primeira” (BALDAN, 2007, p. 209). Genette (s.d.), sobre o discurso pronunciado ou interior da personagem e o do narrador, assinala que “fazer falar ao seu próprio discurso sem o comprometer inteiramente nem inteiramente o inocentar, esse idioma ao mesmo tempo repugnante e fascinante que é a linguagem do outro” (GENETTE, s.d., p. 170). O discurso interior de Manuelzão nos é apresentado por um narrador em suspeição; em certas passagens da narrativa, ficamos sem saber até que ponto a visão de Manuelzão pertence a ele, conforme o trecho:

— Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve...

Assim estava — árvore sobranceira ao caminho. O belo angico, que gasta armação para se enfolhar tão pouco. Cipó não trepa em pau morto! O angelim sobe, sobe, sobe, e se abre para o lado do céu; não é qualquer passarinho que irá ninhar lá. Um cerne. Na árvore, o cerne não vive: só aguenta. Manuelzão não podia prestar atenção exata na conversa do seo Filipinho. A vago, anuía com a cabeça. Tudo o que tinha a fazer — os preparos para a viagem. Chegado na Santa-Lua, agradecia a carta a Federico Freyre. Encomendava o sino para a Capela? Ali estava com o dinheiro no bolso, resultado do leilão (p. 237-238).

Ao responder a pergunta de seu filho Adelço, que se oferece para ir em seu lugar conduzindo a boiada, o discurso é o direto. Logo após, prevalece o discurso do narrador e suas metáforas relativas às árvores como símbolo de Manuelzão que é um “jequitibá-legal”. A consciência do personagem está ocupada no momento em coisas práticas como falar com o patrão, resolver a questão do sino para a Capela, uma vez que estava responsável por isso, pois tinha recolhido o dinheiro do leilão. Conclui-se que a intromissão do narrador em suspeição é sutil na novela e sempre no sentido de elevar a figura de seu vaqueiro. Assim, dar voz indiretamente a Manuelzão, explorar a sua consciência é, de certa maneira, uma forma do narrador não se comprometer e deixar aflorar as ideias do *autor-implícito* de simpatia pelo personagem vaqueiro.

O *autor-implícito* controla o seu narrador em suspeição. Como nos espetáculos de marionetes, ele vira a cabeça de seu personagem, ora para um lado, ora para o outro. Assim, é “o que ele vê e o que ele não vê: o que foi levado a ‘não enxergar’ para que o autor implícito pudesse tirar proveito disso” (DAL FARRA, 1978, p. 25). O que Manuelzão vê é a pobreza de uma vida de capataz de fazenda sempre a serviço de terceiros, os latifundiários; a doença ocasionada pela velhice, agravada por uma vida de trabalho árduo; a solidão e o fracasso afetivo, pois não gosta do filho e deseja a nora; a preocupação com a visão dos outros e o profundo medo da miséria. Tudo o que ele vê é a incerteza e a dúvida, pois o discurso da angústia toma conta do personagem em meio à festa. Mas o que o personagem não vê? Não vê que, retomando a cultura do vaqueiro, centrada na “Décima do Boi e do Cavalo”²², nas estórias que os vaqueiros contam no pouso, decidindo estar junto aos seus na condução da boiada, ele se resgata. Quando o personagem toma consciência do fato, ele se afasta... se é que podemos dizer que toma consciência, uma vez que nada sabemos, pois, como já mencionado, matreiramente o narrador passa boa parte da novela elevando a cultura dos vaqueiros. A presença/ausência do mítico vaqueiro Uapa citado por Manuelzão é uma pista antes do final da novela, em que ele, ao retomar o contado com os vaqueiros, retoma a sua vida. Uapa, na

²² Em nossa dissertação de mestrado, “Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto”, fizemos uma longa análise da recuperação da identidade de vaqueiro de Manuelzão, após a audição da “Décima”, efetuada pelo velho Camilo.

novela, é “o rei de todos, montado em seu mais bonito alazão” (p. 166). Ademais: “boiada em que ele entrasse, não dava trabalho. Todo fazendeiro queria ter em sua fazenda ao menos um campeiro que já tivesse companheirado algum tempo com o Uapa” (p. 167). Para nós, ao afastar-se do personagem no final, o narrador em suspeição deixa claro que não é preciso dizer mais nada, já disse por toda a novela, pois tem para com Manuelzão “uma estória de amor”, assim “não quer e não pode evitar que sua apreciação e avaliação permaneçam silenciosas” (DAL FARRA, 1978, p. 128). Por isso, o narrador em suspeição implica-se totalmente no que narra, pois o silêncio, nesse caso, fala.

O jogo do narrador em suspeição na novela está no mergulho na consciência de seu angustiado vaqueiro, na tentativa de resgatá-lo. Booth (1980, p. 394) afirma que: “se um autor pretende angariar intensa simpatia para um personagem que não tenha, do seu lado, fortes virtudes, então a nitidez psíquica de visões interiores prolongadas e profundas ajudá-lo-á”. Ele não está dizendo a todo o momento que o seu vaqueiro é recoberto de virtudes, embora não enxergue isso? Nada como mergulhar no mais íntimo da consciência dele para fazer emergir de lá um ser vaqueiro.

Para construir a sua ontologia do vaqueiro, Guimarães Rosa vai manipulando o seu *autor-implícito* e, no caso de “Uma estória de amor”, a terceira pessoa é a melhor convenção para isso. Dal Farra (1978) assinala a ótica avaliadora que existe por detrás da existência do *autor-implícito*, “que por trás dos disfarces e por baixo do cenho atento com que carrega a responsabilidade dos seus mil olhos, decide o percurso das vistas e das bocas que manipula” (DAL FARRA, 1978, p. 49).

Para melhor organizar o seu jogo narrativo, a opção pelo espaço da festa se torna importante, uma vez que, como afirma Lima (2001), na novela ela funciona como um repouso do mundo alienante do trabalho. Assim, temos o vaqueiro fora de seu *habitat* e a todo o momento a narrativa deixa claro que Manuelzão está pouco à vontade com a festa. Ela não se torna um mero artifício para reunir os personagens, remetendo ao *cronótopo* bakhtiniano. Não se torna fundo, está em primeiro plano, pois só dessa maneira foi possível ao narrador observar o vaqueiro fora de seu *habitat* e captar a sua inabilidade social. No momento somos tentados a lembrar do narrador em *Madame Bovary*, que segundo Lubbock (1921; 1976), conseguiu integrar cenário e personagem, pois “a cidade e a sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão *com* ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela” (LUBBOCK, 1921; 1976, p. 58). A festa é organizadora da narrativa. O espaço organiza o íntimo do personagem. Rosa, segundo Chiappini (2009), que fez uma leitura da novela, ao sondar a consciência de seu

personagem, aponta para o intimismo²³. A festa se torna o que Chiappini (2009) chama de autoanálise. Segundo a autora, tudo é trabalhado durante a festa e superado, pois Manuelzão teria perfeito domínio do corpo e da mente. Tal controle nos leva a pensar na simpatia do narrador pelo personagem, pois Manuelzão não transgride as normas morais no seu desejo encoberto pela nora Leonísia, assim, permanece puro. O personagem não é como Iô Liodoro, da novela “Buriti”, de *Noites do sertão*, que se deixa seduzir pela nora Lalinha. A festa poderia ser o lugar propício para a transgressão, pelo desregramento tanto pela música quanto pela bebida presente nela, mas o acontecimento serve para ressaltar a nobreza do vaqueiro.

Durante a festa, o narrador em suspeição se cola a Manuelzão, estando com ele onde quer que este vá, conforme os trechos: “Manuelzão havia de andar. Vigiar o volume todo da festa, os contornos. Ia até lá na chã, acabar de visitar a mãe, aquele dia, no cemiteriozinho, só? Passava de hora, e era longe, e sobressaía tristeza. Mas atravessou um curral, ia em direito” (p. 229). O narrador segue o personagem tanto fisicamente quanto espiritualmente, está no espaço exterior e no interior. Com isso assume um ponto de vista espacial, pois segundo Carvalho (1981), o narrador, nesse tipo de técnica, acompanha o personagem onde quer que ela vá. Assume, nem que seja por um momento, seu ponto de vista *ideológico, fraseológico e psicológico*. Ainda de acordo com Carvalho (1981), Uspenski observa que o acompanhamento pode ser supra-pessoal, não assumindo o ponto de vista do personagem de forma estrita. O discurso indireto livre, como já dissemos, por ora faz com que o leitor não consiga identificar com precisão o que pensa Manuelzão e o que pensa o narrador, tal é a amálgama que se forma. É como se, ao assumir o ponto de vista *ideológico, fraseológico e psicológico* do personagem, o narrador se introjetasse nele.

No que diz respeito ao espaço²⁴, segundo Carvalho (1981), Uspenski observa que uma de suas características é a visão elevada como também a “cena muda”, em que o narrador se coloca numa posição que pode ver os personagens, mas não ouvi-los. Em “Uma estória de amor”, o narrador, pela manhã, está junto aos convidados da festa no pátio da fazenda, segue com eles para a capela, ouve junto com Manuelzão a conversa de dois vaqueiros e, pela transcrição das músicas da festa, parece estar ao lado dos músicos.

Se em “O recado do morro”, a focalização múltipla domina o conto, em “Uma estória de amor”, o narrador opta apenas pelo ponto de vista de Manuelzão. Sabemos que a

²³ Acrescentamos que esses momentos intimistas, de aprofundar-se na consciência de seus personagens, e de lá falar de seus medos, receios e desejos, não são vistos apenas na novela citada. Podemos verificar no oposto de Manuelzão, o pequeno Miguilim, como também em Soropita, em “Dão-Lalalão (O devente)”, de *Noites do sertão*. Concordamos com Chiappini e diríamos que Rosa consegue ser regionalista e intimista ao mesmo tempo.

²⁴ Na literatura de Guimarães Rosa, podemos refletir sobre um ponto de vista a cavalo, como acontece no encontro com o vaqueiro Mariano, Manuelzão, Pê-Boi, em *Grande Sertão* e em alguns de seus contos.

omnisciência limitada à mente de um só personagem, segundo Brooks e Warren *apud* Carvalho (1981), é comum em narrativas curtas, pois não seria possível termos acesso à consciência de vários personagens, o que melhor caberia no romance. Mas salientamos que o conto “O recado do morro” é, como a novela “Uma estória de amor”, uma narrativa curta, mas a opção do *autor-implícito* foi a de centrar o foco do conto em vários personagens. Já na novela, em meio à festa, cheia de personagens, pouco sabemos deles. É apenas através da visão de Manuelzão e do narrador que eles nos são apresentados. A opção por mostrar somente a visão de Manuelzão ressalta a simpatia do narrador pelo vaqueiro.

Na novela, o narrador apresenta uma personagem intrigante de quem pouco se sabe, seja através de Manuelzão, seja através do narrador: João Urúgem. Kayser (1948, p. 307) afirma:

um artifício preferido pelos narradores modernos, dar um cunho especial a determinadas personagens por observá-las só de um ponto de vista exterior e talvez ainda indistintamente, ao passo que as outras figuras são apresentadas a partir da perspectiva da “omnisciência”. Por isso revestem-se aquelas personagens isoladas de algo de misterioso e irracional, que, ao mesmo tempo, mantém o leitor em constante inquietação, visto que ele próprio tem de penetrar nas profundidades da alma.

O narrador não deixa o leitor entrar na interioridade do personagem. É como se o protegesse para ele não ser devassado ou, uma vez que ele foi animalizado, a sua subjetividade se tornou comprometida. Boa parte da novela é filtrada através da consciência de Manuelzão. É só através dele que sabemos de Adelço, de Leonísia, de Joana Xaviel. Eles convivem próximos a Manuelzão; de certa forma, os conhecemos, mas Urúgem passa a ser uma figura inacessível e compete ao leitor interpretar. O que faz do personagem uma figura alegórica até. Assim, tudo gira em torno de Manuelzão, até mesmo aqueles personagens a que não temos acesso.

Ao final da novela, o capataz se liberta do peso do mundo ao aceitar a sua casta, a de vaqueiro. Sai da contemplação para a ação, resolve-se através de sua autoanálise, conforme Chiappini (2009). Assim a ação se torna importante na constituição do vaqueiro. Segundo Todorov (2008, p. 121), “a narrativa psicológica considera cada ação como uma via que abre acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão senão como um sintoma. A ação não é considerada por si mesma, ela é transitiva com relação a seu sujeito.” Vale salientar que os personagens vaqueiros de Rosa que constituem o *corpus* desta tese são pura ação. Apenas Manuelzão titubeia – e o vai e vem de sua consciência representa isso –, mas, quando se resolve, é na ação que ele se encontra ao tomar a decisão de sair com a boiada. Agindo é que vamos encontrar outro vaqueiro de Guimarães Rosa, o pantaneiro Mariano.

2.3.1.2. MARIANO

O vaqueiro Mariano tem com o narrador, alguém que vem de fora, uma longa conversa, uma espécie de entrevista que Chiappini (2002) afirma ser com um tipo de *alter ego* do escritor. Segundo Costa (2006), o texto foi publicado primeiramente em duas partes no *Correio da Manhã*. A primeira em 26 de outubro de 1947 e a outra no início de 1948. “Entremeio” foi escrito em 1945, quando Rosa fez uma excursão pelo Pantanal e, posteriormente, tornou-se um livro com edição limitada que jamais foi reimpresso, passando a integrar, em 1970, *Estas estórias*.

A situação da conversa se concentra no narrador urbano em encontro com o vaqueiro no interior. A escolha é muito comum na literatura de Guimarães Rosa, como se vê amplamente em *Grande Sertão: Veredas*, o que levou a crítica literária a ver em Mariano, como já dissemos, um proto-narrador de Riobaldo. Galvão (2002) enfatiza, em relação ao único romance de Rosa, que o autor pode ter “introduzido um simulacro seu dentro do livro porque ele muitas vezes viveu esse tipo de situação de narrar” (GALVÃO, 2002, p. 351). O letrado frente ao iletrado do interior está presente em contos como “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, e “Corpo fechado”, em *Sagarana*. Portanto, é uma situação narrativa que Guimarães Rosa já explorava desde o livro inicial.

A narrativa organiza-se em três partes: a primeira é quase toda ocupada pela voz de Mariano. Já na segunda e terceira, há uma interação entre o narrador e o vaqueiro. A voz de Mariano aparece e não é mais necessário rondar-lhe o pensamento como em “Uma estória de amor”. O discurso direto se a forma preponderante para se ter acesso à cosmovisão do vaqueiro do Pantanal. A passagem da fala do narrador para a de Mariano é marcada pelo sinal de travessão, assim, não precisamos penetrar-lhe a mente. Sobre o discurso direto, Bakhtin (1988, p. 145) expõe:

a enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.

Para o narrador, só podemos ter acesso à cosmovisão do vaqueiro Mariano através de sua própria fala direta, fazendo-se necessário separar o que o narrador fala do que o vaqueiro diz para que ele possa ser compreendido sem mediações, sem interferências. Se, como ressalta Bakhtin (1988), a análise é a alma do discurso indireto, pois ele é sempre interpretativo pelo narrador, uma vez que deixar Mariano falar é jogar para o leitor uma interpretação que não está

dada. É dizer que o narrador não faz nenhum juízo de seu personagem. O narrador no “Entremeio” foge de toda e qualquer interpretação, mas será que ele consegue mesmo fazê-lo? A conversa na primeira parte dá a voz ao vaqueiro; na segunda, dá a impressão do narrador sobre o lugar; na terceira, ele interage com Mariano. Sobre as relações discursivas, são importantes as afirmações de Bakhtin (1988, p. 160):

pode-se também apreender e transmitir de forma analítica a enunciação de outrem enquanto *expressão* que caracteriza não só o objeto do discurso (que é, de fato, menor) mas ainda o próprio *falante*: sua maneira de falar (individual, ou tipológica, ou ambas); seu estado de espírito, expresso não no conteúdo das formas do discurso (por exemplo, a fala entrecortada, a escolha da ordem das palavras, a entoação expressiva, etc.); sua capacidade ou incapacidade de exprimir-se bem, etc.

O diálogo é, para o narrador em suspeição em “Entremeio”, uma tentativa de barrar a interpretação. Mas a escolha do vaqueiro para o diálogo, a sondagem que o narrador faz dele, enquanto o personagem fala, conforme os trechos da narrativa a seguir, demonstram que o discurso direto de Mariano não toma conta de toda a conversa: “e aguardava perguntas, pronto a levar-me à garupa, por campo e curral. Em tempo nenhum se gabava, nem punha acento em engrandecer-se. Eu quis saber suas horas sofridas em afã maior, e ele foi narrando, compassado, umas sobressequentes estórias” (p.96). O narrador está interessado na vida prática do vaqueiro e avalia Mariano sempre de forma positiva, pois mesmo quando ele fala, há uma análise por detrás. Tal fato coloca o narrador em suspeição e testemunhamos uma simpatia pelo vaqueiro. O discurso de Mariano só toma conta da narrativa quando o narrador, não achando mais necessário avaliá-lo, permite que o leitor, através das próprias palavras do personagem, interprete-as. Tal posição está contaminada, pois este já demonstrou uma profunda simpatia pelo vaqueiro, assim desaparecer do discurso é uma forma de confirmá-la.

O que Mariano fala? Como ele fala? Ou seria melhor dizer, o que é selecionado de sua fala pelo narrador? Ainda sobre as relações discursivas, Bakhtin (1988, p. 190) afirma: “cada forma de transmissão do discurso de outrem apreende à sua maneira a palavra do outro e assimila-a de forma ativa.” Por que o narrador anotou como repórter e retransmitiu apenas os fatos que lhe interessavam sobre o vaqueiro do Pantanal? Refletindo sobre a figura do narrador, Silviano Santiago (1989, p. 50) observa:

de maneira ainda simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa.

Ao dar voz a Mariano, ao procurá-lo para a entrevista, o narrador já trás em si uma admiração pela cultura do outro, carrega em sua ideologia a figura do vaqueiro como um tipo ideal, pois retomando Jameson (1992) e suas reflexões sobre a narrativa como ato socialmente simbólico, todo ato estético é por si ideológico. Dando voz a Mariano é a si mesmo que o narrador deixa falar.

O personagem fala, às vezes, como ensinamento, assumindo a forma de um exemplarismo que percorre a sua fala, pois o seu relato está cheio de estórias, conforme observamos no trecho:

trás outra, foi no tempo da cheia, quando vim num cavalo em pelo, perseguindo dois bois e cinco vacas de uma boiada, que tinham escapado, no Rio Negro. Era um aguadão pior do que esse por onde o senhor veio, da Manga ao Firme. Nós entramos numa baía larga, meu cavalo nadando atrás daquele gado que já tinha aceito de virar de volta...De repente, eu reparei que o cavalo não estava mais aguentando. O cavalo é patife, logo afoga: aquilo, ele cede e some; bate com os cascos no fundo e torna a subir n'água, com as patas p'ra cima, dando coices, que até é perigoso p'r'o cavaleiro... Saí dele, ligeiro, e nadei minhas custas...(p. 97).

A retórica do personagem gira em torno do apelo à própria experiência. Ele ensina a todo o momento. Ao contrário de Manuelzão, angustiado em boa parte da novela, Mariano sabe muito, aconselha, é “resolvido”. Ao narrador interessa sempre o exemplarismo do vaqueiro, o que ressalta a ontologia do ser vaqueiro na literatura de Guimarães Rosa.

Mariano pensa contextualmente, pois só conta uma estória a partir de uma ligação com o fato real. O real é gatilho para a memória e assim ele fica inserido totalmente no contexto. Durante a cavalgada, na última parte de “Entremeio”, o vaqueiro ensina o narrador a partir dos fatos reais, como o manejo do cavalo, uma ida da teoria à prática, de acordo com o excerto: “daí, *Barigui* dera para pancar de testa, de nuca tesa; eu quis nele agir, com mão espora; mas Mariano, voltando-se, recomendou: – Melhor o senhor não arrastar a rédea, por caso nenhum, que ele pode entender coisa que o senhor não está dizendo...” (p. 115).

O narrador parece procurar aquelas narrativas exemplares do passado, em que se conta um caso para se ilustrar algo, jogando luz sobre um assunto, através de uma estória, numa espécie de parábola. Não nos esqueçamos de que Guimarães Rosa é de fato um escritor com gosto por interpolações de estórias em suas narrativas e um contista que se aproxima dos contos exemplares, o que faz com que o seu *autor-implícito* esteja mais presente do que nunca manejando “Entremeio”.

Calobrezi (2001) observa que o narrador recebe verdadeiras lições de como se deve comportar-se diante da natureza. O vaqueiro é pura experiência. Ele retransmite ao narrador neófito o essencial da natureza. Os dois entram em cumplicidade e a assimetria formal é

eliminada, tanto é que o narrador é totalmente aceito por Mariano, uma vez que os dois cavalgam juntos e o vaqueiro lhe conta histórias, conforme o trecho:

tudo que parece com onça põe a rês doida. Ou um tamanduá que abriu os braços. Tamanduá eles pensam que é onça... Tem de guardar respeito. Catinga de onça... À vez, também uma novilha ficou perdida da companheira, sai desesperada sozinha, p'lo meio do campo, berrando e balangando os chifres. Tem novilhas que ficam tão amigas. De não querer ninguém mais, amadrinhadas, que nunca uma aparta da outra por gosto (p. 123).

Mariano, assumindo a narrativa, imprime a ela uma retórica de ensinamento que passa necessariamente pela presença do gado. O seu mundo é visto através da presença do animal. Dessa maneira, temos acesso a sua cosmovisão através do boi. Na narrativa, por vezes, quando é controlada pelo narrador, a sua retórica é de encantamento com o meio, com o mundo, resvalando para o poético, tão ao gosto do escritor. A imitação poética invade o relato, mas esse não deixa as bagagens do real que estão presentes na cavalgada em especial, no ponto de vista de Mariano. Podemos pensar num “entremeio” do real com o poético.

O personagem seria um desses vaqueiros ideais da ontologia do ser que a literatura de Guimarães almeja produzir. Calobrezi (2001, p. 88) observa:

Mariano parece viver em plena sintonia com o mundo a seu redor. Luta contra os desafios da Natureza, mas respeita as forças naturais que insistem em apontar a individualidade inerente e peculiar a cada ser vivo. Sua postura diante da vida faz lembrar que tudo transcorre num fluxo contínuo, obedecendo a uma lógica natural. A aceitação dessa ordem o faz compreender, por exemplo, o sentido de o gado, embora morto, ainda ter serventia como alimento a certas aves, para garantir o equilíbrio ecológico.

O mundo harmonioso do personagem interessa ao projeto ideológico do autor. O vaqueiro está frente ao meio, mas em equilíbrio com este. Temos assim uma visão de mundo que recupera traços de uma civilização primeva, remota, pois Mariano não faz lembrar um índio das planícies da América ao Norte e a sua convivência com os bisões, espécie de bovino de lá, num éden, agora de nome Pantanal, sem a intervenção do colonizador?

Em busca de vaqueiros remotos como figuras ideais está também o narrador em “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

2.3.1.3. OS PÉS-DUROS COM CHAPÉUS DE COURO

Publicado em 28 de dezembro de 1952, em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, e, posteriormente republicado, com algumas alterações, em *Ave, palavra*, em 1970, “Pé-duro, chapéu-de-couro” é um misto de ensaio-reportagem com contos e crônicas interpolados em

sua estrutura, na qual floresce, entre o ensaísta, o cronista, o contista e o poeta, a visão de um narrador em busca de seus personagens, os vaqueiros ideais.

No pequeno prefácio inicial de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o narrador classifica os vaqueiros ali reunidos em Caldas do Cipó como “homens de ofício grave e arcaico, precisados de amparo” (ROSA, 2009, p. 174)²⁵. São pessoas, na representação encenada para receber o presidente Getúlio Vargas organizada por Assis Chateaubriand²⁶, provindos de um tempo outro, o arcaico, e por isso, enquanto símbolo, precisam de amparo frente à modernização.

O texto tem sete partes, sendo que as quatro primeiras não têm título. Em sua primeira e pequena parte, o narrador-ensaísta faz um introito intertextual do tema num rastreio que vai do mítico ao literário, como vemos:

antigo veio o tema: o de estrênuos pergureiros, que lutavam com anjos, levantavam suas tendas e vadeavam os desertos – Caldeia a Canaã um rastro de rebanhos, e o itinerário do espírito. E velho o idílio – “... *eléláthei bouíkos...*” – retente, trescando: o ruo, o zagal, as faías, um vão amor e a queixa, de “quanto gado vacum pastava e tinha...” Sem embargo, o *epos*, e por bem que cedo, aqui, em ciclo e gestas se fizesse no folclore, emergiu só mais tarde na literatura. De começo, nossa volumosa lida pastoril, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do *arcade* (p.175).

Numa vertente ensaísta, temos a localização da origem do tema do vaqueiro recorrendo à tradição bíblica dos guardadores de rebanhos nos desertos. Passa-se rapidamente

²⁵ Utilizamos a 6ª edição de *Ave, palavra*, de 2009, da Editora Ediouro. Passaremos, daqui por diante, a citar apenas a página quando mencionarmos trechos dessa narrativa.

²⁶ Segundo Gaspar (2009), Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, em 1908, ingressou na Faculdade de Direito do Recife, indo trabalhar na época como aprendiz de repórter no jornal *A Pátria*. Trabalhou também no *Jornal do Recife*, no *Diário de Pernambuco* e no *Jornal Pequeno*, no qual publicou a maior parte de suas reportagens no Recife. Em 1913, aos 21 anos, bacharelou-se em Direito. Ao formar-se, já era editor e redator-chefe do *Diário de Pernambuco*. Em 1915, tentando buscar novos horizontes, foi para o Rio de Janeiro, então a capital do Brasil. Naquela cidade fez muitas amizades, inclusive com pessoas influentes. Colaborou nos jornais *A Época*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro e também na edição vespertina d’*O Estado de São Paulo*. Seu sonho era “adquirir um jornal, como primeiro elo de uma cadeia”. Para conseguir o dinheiro, instalou uma banca de advocacia e com seu bom relacionamento com pessoas importantes, conseguiu vários clientes e ações. Foi consultor para leis de guerra no Ministério das Relações Exteriores, no governo Nilo Peçanha, mas deixou o cargo para ser redator-chefe do *Jornal do Brasil*. Em 1919, depois de deixar o *Jornal do Brasil* foi convidado para ser correspondente internacional na Europa, trabalhando para o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Viajou pela Suíça, Inglaterra, França, Holanda, Itália e Alemanha, obtendo sucesso jornalístico e pessoal. Em setembro de 1924, adquiriu *O Jornal*, do Rio de Janeiro, dando início à cadeia nacional de jornal, rádio e televisão dos *Diários Associados*, que iria revolucionar o jornalismo brasileiro, inovando a imprensa, modernizando equipes, processos e veículos. *Chatô*, como alguns o chamavam, tornou-se uma personalidade conhecida no Brasil e no exterior, respeitado e temido pelos poderosos. Participou de todas as grandes campanhas de opinião de seu tempo. Em 1934, incorporou a sua cadeia o *Diário de Pernambuco*, o jornal mais antigo em circulação na América Latina, onde havia iniciado sua carreira de jornalista. Além dos *Diários Associados* chegou a possuir dez fazendas agropecuárias e laboratórios farmacêuticos. Além de empresário, foi um incentivador da cultura e da arte brasileiras. Criou o *Museu de Arte de São Paulo*, o MASP e ocupou a cadeira nº 37, da Academia Brasileira de Letras. No campo da política, elegeu-se senador pela Paraíba, em 1951, e pelo Maranhão, em 1955. Em 1960, sofreu um derrame cerebral ficando totalmente paralisado. Mesmo nessa situação viajou muito dentro e fora do País, mantendo-se informado de tudo, dirigindo suas empresas e jornais. Assis Chateaubriand morreu em São Paulo, no dia 6 de abril de 1968. GASPAREL, Lúcia. *Assis Chateaubriand*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

pela literatura pastoril de Virgílio para se ressaltar o campo e o pastor. Há a citação de um fragmento de um soneto de Camões para desembarcar em terras brasileiras. No Brasil, ressalta-se a presença do tema no folclore, a literatura popular, sumariamente esquecida pela historiografia literária brasileira, através das canções de gesta, aproveitadas na composição de “Uma estória de amor”. O ensaísta ainda enfatiza o aproveitamento do tema pela literatura “subalterna”, árcade, que se valia de modelos clássicos importados e virava as costas para a rica cultura popular tão admirada por Guimarães Rosa.

Na segunda parte, como um ensaísta-historiador com tendência literária, há uma apresentação da colonização do Brasil por intermédio do boi e a formação de uma tradição rústica que vai desde os “gaúchos meridionais, peões mato-grossenses, pastores marajoaras” (p. 176) até o nome vaqueiro, aquele “do rugoso sertão”. O lugar é geograficamente definido como uma parte de Minas, de alguns estados do Nordeste e Goiás, que nos parece ser o território representado em *Grande Sertão*, a quem o autor parece conferir, pelo menos historicamente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, um destaque maior.

Na terceira parte, buscando aportes na literatura romântica, o ensaísta refere-se a José de Alencar e à criação do “avatar romântico”, explorado posteriormente “bem ou mal à maneira regional ou realista” (p. 176) e seu heroísmo frente ao meio adverso. O tema também é, segundo o ensaísta, explorado pela literatura hispano-americana, numa referência ao romance *Doña Barbara*, de Romulo Gallegos, romancista venezuelano. O pequeno percurso termina num parágrafo dedicado a elevar Euclides da Cunha e a sua representação dos vaqueiros, em *Os Sertões*. Como se autor encerrasse um ciclo de representação do vaqueiro com Euclides da Cunha, segundo ele, não houve mais quem conseguisse prosseguir.

Na quarta parte, temos a apresentação do organizador do espetáculo em Caldas do Cipó, Assis Chateaubriand, e a sua ideologia de desencavar um símbolo da cultura nacional, conforme o trecho: “sobre ambição generosa de prestigiar-lhes a fórmula etológica, o desenho biográfico, o capital magnífico de suas vivências – definindo em plano ideal a exemplar categoria humana do vaqueiro, em fim de fundá-la no corpo de nossos valores culturais” (p. 178). Feita uma espécie de apresentação da ideologia por detrás da assembleia de vaqueiros, a quem o ensaísta, recorrendo a substantivos raros, chama “jamboree”, “adunada”, passa, ao contrário do início de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a nominar as partes que seguem: “Apresentação dos homens”; “O aboio”; “O elenco dos vaqueiros”; “Saídos das distâncias”; “Extraídos das solidões”; “O ajuntamento”; “Identidade”; “Os de couro”; “Diversidade”; “Seus chapéus”; “Selaria”; “Os vultos”; “Ausébio”; “O estouro”; “Aristério”; “Ou”.

É curioso que, após apresentar as intenções do espetáculo organizado por Assis

Chateaubriand, terminando o ensaio-reportagem, o autor começa o item “Apresentação dos homens” dizendo: “Mas deveras estive lá” (p. 178). É como se estivesse dizendo que “Pé-duro, chapéu-de-couro” não será o que os olhos do entusiasta Chateaubriand viram, e queria que fosse, mas será como o Rosa vê. Segue-se então uma descrição universalista do aboio, a nomeação das regiões geográficas dos vaqueiros, o que é muito comum na literatura do escritor, terminando numa comparação com o Segundo Canto, da *Iliada*, de Homero. Sobre essa referência, num estudo realizado a partir de notas de leitura de Rosa da obra citada do poeta grego, Costa (2001) comenta que o caderno, feito pelo escritor, a partir de suas anotações, foi estudado por ele, pois continha anotações manuscritas. Costa (2001) observa na nota de número 38, a expressão “clã pós clã” circundada e pintada em vermelho. Segundo ela, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, escrito em 1952, ou seja, dois anos após esse estudo detalhado de Homero, Rosa utiliza a expressão para descrever as diversas “nações” de vaqueiros do sertão do Brasil. Acrescentamos que, além de universalizar a figura do vaqueiro, o ensaísta ao usar a palavra clã remete também ao totem, isto é, os clãs que se reuniam em torno de um símbolo, no caso, aqui, o gado.

Em “Saídos das distâncias” e “Extraídos das solidões”, há uma valorização dos vaqueiros que se encontram, como em “Uma estória de amor”, para festas e rezas, e aqueles que tangem boiadas como em *Grande Sertão, Sagarana e Tutameia*. Os títulos que seguem no quarto capítulo funcionam como uma apresentação e descrição dos usos e costumes dos vaqueiros, enfatizando a coletividade para terminar com a individualização de dois personagens: Ausébio e Aristério. O primeiro concede uma espécie de entrevista, já o segundo é apresentado como um personagem mítico, conforme o trecho:

é bem um ancião aqueloutro, pousado no cavalo cuçurro. Conqueixou que sim, e avança, rente à frente. Aristério – José Aristides do Nascimento, mas o velho Aristério. Setenta anos de vaqueiro, de campeão efetivo, toda essa era transcorrida num lugar, na Fazenda do Pandeiro – “no Pandeiro” (p. 186).

Tal caracterização nos remete a algumas figuras literárias de Rosa, como Joca Ramiro, de *Grande Sertão*, e o velho Tarantão, de *Primeiras estórias*. Também lembram Manuelzão e Mariano, vaqueiros que dedicaram sua vida a trabalhar num único lugar: o primeiro, na Samarra; o segundo, na Fazenda Firme.

Após as duas narrativas, temos uma terceira, simplesmente chamada de “Ou”; trata-se de uma estória curta que o autor recolheu em seu diário de viagem de 1952, publicado recentemente como *A Boiada*, que conta a trágica morte de dois vaqueiros por uma vaca

enfurecida.

Já na quinta parte, também nominada, temos: “À cavalga”; “A formatura”; “De sua procedência: e modos de arte” que se aproxima da quarta parte de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, guardando semelhança em relação à apresentação dos usos e costumes dos vaqueiros reunidos em Caldas do Cipó. Há uma visível valorização dessa figura efetuada pela sua universalização que o ensaísta, demonstrando uma erudição sem igual, faz questão de comparar, indo desde Tessália à Macedônia, para terminar na Creta egeia mítica.

Na sexta parte temos: “O homem vaqueiro”; “Pé-duro”; “O homem entre os bois.” Nessa parte, predomina a configuração do que chamamos de ideologia do autor por detrás da simpatia com que o narrador em suspeição, em sua literatura, se aproxima dos vaqueiros. No primeiro título, lemos:

e sobressentido – formado aqui em extraordinárias condições, em espaços muito mais soltos e mais árdusos que os em que opera o *guardian*, o *vaquié* provençal que Mistral canta, o *vaquero* andaluz tauromáquico, o *bouvier* das landes gascãs, o *campino* ribatejo, o *senne* alpino, o *skotnik* da estepe, o *gulyás* da Puszta – é o que Assis Chateaubriand quer valorizar (p. 191).

Recorrendo às enumerações excessivas, como se estivesse com uma enciclopédia à sua frente, Rosa enfatiza que é a figura moldada em condições áridas em um Mundo Novo e livre, em oposição ao continente europeu, que Chateaubriand quer valorizar. O escritor faz uma espécie de crítica a isso, segundo lemos:

“onde estão as melhores raízes da nossa alma, senão nesta ordem sertaneja que agora nos chama?” – ele pergunta. Exalta o vaqueiro: – “Quanto mais coabitamos com ele, com a sua selvagem grandeza, com a sua virginal inocência, mais sentimos a flor ainda em botão do gênio que se destina a dar fortes coisas a este Brasil.” Veio “encontrar o pé enxuto do sertanista” e propala a “nova marcha” cultural do homem para o interior, reluzindo a prédica de Euclides da Cunha que baixou o sertanejo a beira de nós, pedindo-nos para o dentro do país, com seus aspectos pátrios santos de melancólicos e seu veemente sopor (p. 191).

Encenando o discurso direto de Assis Chateaubriand, o autor ressalta em sua fala a ideologia romântica da representação literária do tema, o discurso político do desenvolvimentismo de Getúlio Vargas, em sua malfadada Marcha para o Oeste. Há também uma menção à prédica de Euclides da Cunha, o Antonio Conselheiro invertido, que disseminou a imagem do vaqueiro como um herói perdido, pois é assim que a narrativa de *Os Sertões* parece ter chegado a Assis Chateaubriand.

Após o “balaio de gatos” que é o discurso de Chateaubriand, Rosa ainda segue sua fala, de acordo com o excerto:

suscita a invenção do *epos* e a difusão do *etos*. Ideia trazer à capital, numa demonstração ainda mais pan-brasileira e numerosa, vaqueiros de todas as nossas

procedências, para imensa parada típica. Propõe se forme em nosso Exército, pelo menos um corpo de cavalaria vaqueira, de dragões “encouraçados”, ainda segundo o alvitre de Euclides. Pede ajuda justa para os campeadores sertanejos, a de que carecem e merecem. Sugerindo delimitação de um Parque Nacional dos Vaqueiros, intenta se salve, enquanto tempo, cor e teor, de suas tradições, já degressivos (p. 191-192).

Influenciado pelo discurso literário e pelo do desenvolvimentismo e nacionalismo getulista, o magnata das comunicações deseja transformar a figura do vaqueiro num espetáculo na cidade Maravilhosa e propõe a criação de uma espécie de parque temático para salvar a genuína e pura cultura vaqueira em vias de extinção. Um salvacionismo com forte empreendedorismo de fundo capitalista. E o arguto ensaísta ainda enfatizando o discurso de Chateaubriand, diz: “mas, sobre tudo, move-o o intuito de raptar a fórmula do vaqueiro real e ideal, em sua transcendência válida, e dar curso e corações à sua filosofia de vida” (p. 192). Rosa, numa ambivalência que é muito característica de sua literatura, ao mesmo tempo em que critica o discurso de Chateaubriand, ressalta nele alguns aspectos positivos, pois os vaqueiros “necessitados de amparo” “carecem” e “merecem” que sejam valorizados. Em seguida, termina num solitário parágrafo em que consta a seguinte pergunta retórica: “Quem vaqueiro?” (p. 192). Como se desse uma resposta a Chateaubriand, escreve: “o vaqueiro nômade fixo, bestiário generoso, singelo herói, atleta ascético. O vaqueiro prudente e ousado, fatalista dinâmico, corajoso tranquilo. O bandeirante permanente. Um servo solitário que se obedece” (p. 192). Numa resposta repleta de antagonismos, Rosa deixa entrever que os vaqueiros brasileiros são múltiplos, não possuem apenas uma única faceta, são talvez como os seus vaqueiros: o atlético e corajoso Mariano, fixo na fazenda Firme, e o asceta fatalista Manuelzão.

Rosa, apesar da ambivalência, critica a figura do vaqueiro como símbolo nacional politicamente construído por uma ideologia expansionista e nacionalista, a de Vargas. O vaqueiro que o ensaísta valoriza é outro: aquele que é o “pastor do boi” e com ele convive harmoniosamente, irmanado. É o mesmo vaqueiro mítico da “Décima do Boi”, estória interpolada na novela “Uma estória de amor”, chamado Menino, Senauvino, cujo trecho da canção é transposto para “Pé-duro, chapéu-de-couro”: “*Levanta-te, Boi Bonito,/Oh meu mano,/Com os chifres que Deus te deu*” (p. 193). A figura ideal de Rosa é o vaqueiro “chapéu-de-couro” que convive com o gado “pé-duro” que, às vezes, também é o homem pé-duro, cuja “alcanha parece ter sido dada primeiro aos negros, ou aos índios, de calosas plantas, pés de sola grossa, trituradora de torrões e esmagadoras de espinhos. Daí, aos bois da raça conformada à selvagem semiaridez, o curraleiro beluíno e brasílico” (p. 193). Dita a

origem, nativa pelo índio, estrangeira pelo africano, animalizados pela “civilização” capitalista, o autor diz quem é Pé-duro, o seu vaqueiro ideal:

mas o nome se estendeu a outros seres, os “da terra”, sem exigências, sem luxo mínimo nenhum, quase que nem o de comer e beber – cavalote pé-duro, o bode, o jegue: jumento pé-duro. E é, assim se ouve, o vaqueiro mesmo da caatinga – o homem pé-duro. Pé-duro, bem; ou o homem duro, o *duro*, cascado em seu individualismo ordenado, soberbo e humilde. Austero é que tem mesmo de ser, apertado de estoico. É o posterior menor, o vavassor da brenha, homem a quem os morcegos chupam de sangue (p. 193).

Do animal humanizado ao homem animalizado, Rosa constrói a sua gênese do vaqueiro pé-duro, retirando-o da sua animalização, posto que ele vem de animais humanizados e fortes, totens, como o cavalo, o bode, o jegue e o jumento, sobreviventes, como os seus vaqueiros, em condições adversas. Assim, passa a apresentar a filosofia de vida de seu vaqueiro pé-duro, ressaltando sua personalidade metódica, a majestade que é humilde, a austeridade, o estoicismo. Trata-se do vaqueiro menor, aquele que vigia o gado alheio, o empregado e também o pequeno proprietário de gado, o vassalo, que se interna nas vastidões áridas do território em condições adversas, convivendo com o mundo natural. Ora, aqui temos Manuelzão e todos os outros vaqueiros de “Uma estória de amor” como também Mariano e o protagonista Pê-Boizão, de “O recado do morro”.

Após essa definição, a *literariedade* invade de vez o ensaio-crônica-reportagem, e o autor vai para o mundo poético a fim de construir a imagem de seu vaqueiro ideal, humanizando-o profundamente e trazendo sua experiência da viagem de 1952, pelo interior mineiro, conforme lemos:

o convívio que lhe vem, entre solidão, e que nada acaba, é uma grande vida poderosa – tudo calma ou querela – arraia graúda de surdos-cegos, infância oceânica. Acompanha-o o lendário, margeia-o o noturno. O estouvado amor e as querências guardadas. O manso migrar sem razão, transredondeza. A sábia alternância dos malhadores. Os vultos abalroantes, remoendo as horas, ao prazo de um calor em que o solo pede mais sombras. Os bois escoltando a escuridão até à porta da casa. O círculo de mugidos lastimais, falando ao sangue ou à lua. O medo grande que de dia e de noite esvoaça, e que pousa na testa da rês como uma dor. Os touros que o demônio monta. O ódio como sobe da terra e o bailar de grotescas raivas. A queixa dos bichos doentes, de balançantes chifres, súplicas que não se dirigem nem a Deus nem ao homem. Os rastros que levam o chão para longínquas águas. As negras refeições remendadas dos corvos. Os rebanhos estrãos, removendo a paisagem. As sentinelas que eles traspassam, e que olham e admugem o horizonte. A poeira arribava, sobre os matos, na fuga das manadas. A simetria obscurada das coisas, as folhas que crescem com virtudes. Os verdes que se vão e vêm, como relâmpagos tontos. A dança mágica do capim que a vaca vai comendo (p. 195-196).

“O homem entre os bois” se torna uma poesia do gado. Temos a construção idílica do espaço, a harmonia entre o homem, sendo que este último desaparece para dar lugar a uma

profunda humanização do animal. A ideologia de humanização do boi está presente na literatura anterior e posterior de Rosa a escrita de “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

Depois, o ensaísta abandonando o poeta, retoma o discurso do texto e abre uma espécie de conclusão em um curto parágrafo: “de tudo, ele ser, a regra própria, crescido em si e taciturno, fazejo na precisão de haver sua ciência e de imitar instintos” (p. 196). Numa ambivalência que vai do boi enquanto objeto ao boi enquanto “totem e nume”, conforme Benedito Nunes (2007), Rosa, como ressalta a crítica literária, segue do boi para chegar ao vaqueiro, pois interliga os dois, afinal não é gratuito que a parte dedicada à poesia ao gado se chame justamente “O homem entre os bois”.

O texto continua com referências à viagem de 1952, enfatizando a figura de Manuelzão, o seu guia e mestre na viagem, a inserção de quadras populares com ênfase entre a relação do homem com o boi.

Na sétima e última parte de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Termo”, o escritor apresenta uma ontologia do ser vaqueiro, numa espécie de conclusão a seu ensaio-reportagem-crônica-conto-poesia. Recorrendo ao historiador holandês Johan Huizinga, Rosa faz uma longa citação, em que ressalta a ligação do homem com o mundo natural num período antigo. Com a modernização, os laços entre o homem e a felicidade nas coisas simples, o mundo natural, foram cortados. Rosa chega a um meio termo para o assunto e, parafraseando Huizinga, assinala: “a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da natureza humana” (p. 201).

Já no final de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, lemos: “esta bem podia vir a ser a moção maior da ‘Ordem do Vaqueiro’” (p. 201). Há uma espécie de recado indireto a Getúlio Vargas que recebeu a ordem do vaqueiro apenas como um símbolo desprovido de significado, pois foi dado a alguém que não compreende o real sentido do ser vaqueiro para Guimarães Rosa.

O longo texto de Rosa não despertou muito interesse da crítica literária e são poucos aqueles que se debruçaram sobre ele. Lyra (2006) reflete sobre a questão da busca da identidade nacional no texto. Segundo a autora,

o que predominava nos corações e mentes da elite pensante dos anos cinquenta era o sentimento de uma integração nacional ainda incompleta - mas extremamente necessária e urgente -, de todas as partes e de toda a gente do país, para que se chegasse ao traçado de uma fisionomia verdadeira de Brasil (LYRA, 2006, p. 147).

Rosa, não nos esqueçamos, estava inserido como diplomata em um contexto político que fazia com que ele se abstivesse de dar opiniões. Isso pode ser observado no I Congresso

de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, em 1965, onde, segundo Fantini (2003), o escritor foi cobrado sobre um posicionamento em relação ao golpe civil militar de 1964. Fantini (2003) afirma que Antonio Candido, segundo depoimento do crítico anos mais tarde, durante o Congresso, saindo em defesa do silêncio de Rosa, alega que este, além de escritor, era diplomata a quem era vedado emitir opiniões políticas. De acordo com Lyra (2006), mesmo se dizendo apolítico, Rosa procura, em sua viagem, essa identidade nacional e aceita o projeto político-ideológico de Vargas, com quem Chateaubriand, “um dos homens públicos mais astutos e matreiros da sua época” (LYRA, 2006, p. 146), mantinha relações muito próximas. Não concordamos com Lyra (2006), nesse aspecto, pois é flagrante o discurso crítico do autor em relação a Chateaubriand e Getúlio Vargas.

Para Lyra (2006), a ideia de predomínio da época da viagem de Rosa à pequena Caldas do Cipó, no sertão baiano, é a de que o sertão, devido à sua condição geográfica, era o lugar do brasileiro puro, sem a mistura do estrangeiro litorâneo, e símbolo de um nacionalismo. Observamos a forte raiz xenófoba do projeto, de que se afasta Rosa, em suas notas de viagem sobre o assunto, quando, no Pantanal, se interessa por japoneses; também se pode lembrar seu interesse por ciganos, italianos, chineses.

Salgado (2011) afirma que:

houve o desenvolvimento populacional derivado da migração europeia para o Brasil e houve o impacto do racismo hitlerista sobre o diplomata Guimarães Rosa, que o presenciou de perto na própria Alemanha. A europeização do centro-sul exacerbou o movimento eugenista brasileiro e a crueldade racista provavelmente conferiu o delineamento final da atitude de Rosa com a gente sertaneja. Ora, Rosa, em sua juventude e, mais que isso, em sua formação médica sofreu o bombardeio contínuo de conceitos racistas diretos e indiretos, a começar pela figura impositiva do Jeca Tatu de Monteiro Lobato (SALGADO, 2011, p. 62).

Rosa critica, indiretamente com seu texto, a utilização de um símbolo para a identidade nacional. Desta maneira, critica também a literatura romântica que foi buscar uma figuração literária no índio inexistente, e não nos índios marginalizados, barbarizados e violentados da época. O escritor, ao contrário desta postura dos românticos, conforme a crítica literária, encenou muito bem o processo de violência da colonização a que os indígenas foram submetidos em “Meu tio o iauaretê”. Rosa critica a figura do vaqueiro de folclore que hoje é o marginalizado da metrópole. O escritor, ao transformar o vaqueiro em uma figura ideal, ao transformar contos como “O recado do morro” no espaço de marginalizados, parece confrontar ideologias nacionalistas responsáveis por extermínios diretos e indiretos de parcelas da humanidade.

Lyra (2006) assinala que em seu texto, prevaleceu a visão do sertanejo com valores

culturais universais, interpretação com a qual concordamos, pois em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o escritor vai do mito ao fato.

Já Pelinser e Malloy (2014), preocupados com a classificação regionalista para a literatura de Guimarães Rosa, ressaltam que o escritor chama os vaqueiros, logo no início de seu texto, de cavaleiros vindo de um sertão longínquo e, pela imagem que o cavaleiro carrega consigo ao longo da literatura, os iguala à figura do presidente Vargas. Pelinser e Malloy (2014) assinalam os “laivos de idealização bastante fortes, que tendem mesmo para o ufanismo, muito embora acabem diluídos na competente síntese artística que cria caracteres e cenas em nada maniqueístas” (PELINSER; MALLOY, 2014, p. 128). Os críticos se esquecem de verificar a cuidadosa divisão do texto de Rosa, pois os “laivos de ufanismo” são cuidadosamente creditados por Rosa à visão dos outros. Com malícia, o escritor em, “O recado do morro”, atribuindo a descrição ora a Pê-Boi, ora a Alquiste, assim faz também com Assis Chateaubriand. Os vaqueiros são, desde o início, “precisados de amparo” e Rosa tenta resgatá-los, mas sem ufaná-los, pois o discurso do ufanismo sempre andou de mãos dadas como o do nacionalismo, que, segundo Lyra (2006), era a tônica da época. Pelinser e Malloy (2014) assinalam que a figura do boi e do vaqueiro simbolizam metonicamente as experiências humanas, numa visão universalista que o escritor faz questão de espalhar pelo texto, com a qual os autores parecem concordar.

Rosenfield (2007), numa rápida menção ao texto de Rosa, observa que “o autor parece erguer um monumento aos criadores e aos protagonistas desta tradição. Este monumento, no entanto, aparece também como um epitáfio – epitáfio esse que resume e encerra a história de um mito que já se desfaz em folclore frouxo” (ROSENFELD, 2007, p. 133). Rosa, ao ser convidado para ir a Caldas do Cipó, recebe uma indumentária de presente de Assis Chateaubriand, uma vestimenta de vaqueiro completa, que, segundo sua filha Vilma Guimarães Rosa (2008), fez com que o pai se sentisse, segundo palavras dele, um John Wayne. Exteriormente, o diplomata Guimarães Rosa se adapta à comitiva do presidente Vargas e à sua “folclorização frouxa”, mas o seu texto que, embora seja monumento e epitáfio, segundo a autora, guarda uma ontologia do ser vaqueiro que se espalha pela sua literatura posterior a 1952. A ontologia do vaqueiro é originária de *Sagarana* e *Com o vaqueiro Mariano*, livros anteriores a 1952. O texto todo é uma recusa à própria intenção da viagem que explora ideologicamente um símbolo, sem saber do que se trata. Rosenfield (2007) não avança muito na leitura do texto e apenas frisa a sua visível ligação com *Os Sertões*, dizendo que “Rosa encerra sua história de vaqueiro com a cética menção do ideal étnico (o sertanejo como ‘rocha viva de uma raça’) criado por Euclides da Cunha”

(ROSENFELD, 2007, p. 134).

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a presença da exaltação do vaqueiro é inconteste, mas um ser vaqueiro pertencente a uma ecologia de integração homem-natureza, o próprio Mariano. A comunhão do personagem Arnaldo, em alguns trechos de *O sertanejo*, de José de Alencar, com a terra, remete também ao assunto.

Se Rosa vai, ao longo de todo o seu ensaio-reportagem-crônica-conto-poesia, universalizando o vaqueiro, o intuito é chegar a uma ontologia do ser vaqueiro que lhe é tão cara em figuras como Manuelzão e Mariano. No texto, não há o interesse pelo sujeito individual, apenas pelo coletivo, uma forma mítica de ver os vaqueiros, uma vez que a narrativa mítica tende para o coletivo, apagando o herói individual, esse sim, que florescerá em sua literatura. Com isso, parece-nos que o intuito do narrador em suspeição em Guimarães Rosa é criar uma ontologia do ser, através da figura de um vaqueiro ideal, que habita um mundo utópico. Assim quer encontrar/reencontrar um mundo perdido e o outro que lá está. Só ele, o outro, tem acesso a uma cultura perdida cujos exemplos são Mariano, Manuelzão e os vaqueiros do sertão baiano.

Outra máscara usada pelo narrador na literatura de Guimarães Rosa é a do etnógrafo, o cerne daquilo que chamamos de etnografia literária. Este narrador se constitui através daquele que viaja, que também usa todo o arsenal humano, os cinco sentidos, mas que é um intelectual que nutre simpatia por figuras como os vaqueiros, conforme veremos no capítulo que segue.

3. ROSA, NARRADOR ETNÓGRAFO

Trajano Filho (1988), fazendo uma leitura das reflexões de Mary Louise Pratt (1999), assinala que a pesquisadora considera que a etnografia e os relatos de viagem estão ligados. Observamos nos narradores de Guimarães Rosa que uma das máscaras usadas é a do viajante, aquele que traz algumas marcas do relato de uma viagem em “O recado do morro”, por exemplo. O escritor também tem traços deste narrador em *Ave, Palavra*, suas notas, muito literárias por sinal, provenientes da sua viagem ao Pantanal. A palavra etnografia vem, segundo Laplantine (2004), dos termos *ethnos*: cultura e *graphé*: escrita. Portanto, temos a escrita da cultura que se aproxima de algum modo dos relatos de viagem.

Na escrita da cultura, de acordo com Laplantine (2004), está implicado tanto quem é olhado e questionado, quanto quem olha e questiona, ou seja, tanto o produtor da cultura, aquele que é estudado, o outro, quanto o etnógrafo. Temos, grosso modo, um registro do homem feito pelo homem. Portanto, entendemos a etnografia como um olhar de um alguém para o outro e, assim, compreendemos que um dos olhares que lança o narrador de Guimarães Rosa é o de etnógrafo.

Não é novidade nos estudos literários a ligação da etnografia com a ficção, como também no campo antropológico a discussão do quanto a ficção invade a representação etnográfica. José Reginaldo S. Gonçalves (2008) assinala na contemporaneidade a forte tendência autorreflexiva nas ciências humanas em geral e, em particular, na antropologia social e cultural. O antropólogo brasileiro observa tratar-se de um momento que já teve muitas caracterizações tais como: “reflexivo”, “hermenêutico”, “interpretativo”, “desconstrutivo”, em que antropólogos como Clifford Geertz (2002) e historiadores antropológicos como James Clifford (2008) questionam a autoridade etnográfica como produtora de discursos válidos sobre o outro. Voltaremos a esse assunto com maior reflexão no capítulo 3, da tese.

Lienhardt (1999), falando de etnografia e ficção assinala:

a própria *Odisseia* homérica poderia considerar-se, em alguns de seus aspectos, como uma ficção etnográfica produtora de sociedades radicalmente imaginárias. Muitos textos da Grécia clássica, como a *Anábase* de Xenofonte ou as *Histórias* de Heródoto, já contêm em si mesmos, por outro lado, o embrião de uma etnografia de cunho documental ou 'realista'. Na Europa medieval, mais tarde, uma obra como a de Marco Polo representa a bem sucedida combinação de ambas vertentes, a etnografia documental e a ficção etnográfica (LIENHARDT, 1999, p. 103-104).

O crítico busca na literatura clássica, o exemplo de um mundo imaginário, uma sociedade que não existiu, mas foi criada, o mundo homérico, segundo Lukács (1965:2010),

com seus heróis, que se tornou um mundo perfeito. Traz também à reflexão textos clássicos, como a viagem de Marco Polo por terras estrangeiras, desconhecidas, misturando ficção e documento. Lienhardt (1999) destaca a ligação que parece ter a escrita da cultura do homem, a etnografia com a ficção, nem que seja pela forte presença da mistura entre fantasia e realidade.

Refletindo sobre literatura e etnologia, Laplantine (1993, p. 147) afirma:

o romance começou como a etnologia: pela perspectiva, aberta pelas viagens, da aventura ilimitada. Depois, e em ambos os casos, o longínquo deixa lugar ao próximo. À medida que o universo conhecido vai sendo explorado, volta-se para o próximo e, como em Madame Bovary, explora-se o cotidiano.

Se pensarmos no que Hamon (1976) chama de o “álibi Robinson” do romance realista, ou seja, a justificativa de muitas descrições ocasionadas pela curiosidade de uma personagem transplantada para um meio que não conhece, veremos que o romance de aventuras, de Daniel Defoe, conforme Lukács (1965:2010), é iniciado com o encontro entre o europeu e o nativo Sexta-Feira. Se, na literatura, o romance sai das ilhas inexploradas e dos mares longínquos, aproximando-se do cotidiano, a etnografia volta-se, atualmente, com as ideias da escola de Chicago, para dentro do próprio local de origem do etnógrafo. Ou seja, dentro de seu próprio país e não mais em terras distantes. Isso pode ser visto nos trabalhos de etnógrafos junto a grupos marginalizados em metrópoles, pautados no pioneirismo do antropólogo estadunidense William Foote Whyte que, em 1943, desenvolveu pesquisas junto a uma comunidade chamada Corneville, numa das áreas mais pobres e degradadas de Boston. Ainda aproximando literatura e etnologia, Laplantine (1993, p.179) assinala que

notadamente, a literatura romanesca, desenvolve um interesse todo especial para o detalhe, e para o detalhe do detalhe, para os ‘eventos minúsculos’ e os ‘pequenos fatos’ de que fala Proust. Ora, essa preocupação pelo microscópico – e não, como diz ainda Proust, pelas ‘grandes dimensões dos fenômenos sociais’ – vai ao encontro da abordagem que é da etnologia.

A etnologia se vale dos procedimentos romanescos, tais quais os detalhes que o naturalista, com viés fortemente etnográfico, Alquiste, em “O recado do morro”, recolhe, ou seja, o detalhe do detalhe. Assim, com a simulação desse procedimento etnográfico no conto de Guimarães Rosa, temos a literatura criticando o interesse microscópico do método da etnografia, pois este quer captar as minúcias do lugar.

Mas como se constitui o narrador etnógrafo na etnografia literária de Guimarães Rosa? Como ele deixa vestígios empíricos nos trechos dos textos? Como a sua observação deixa marcas na escrita? É o que vamos tentar responder no que segue.

3.1. MARCAS, GESTOS E TRAÇOS

MARCAS

Clifford Geertz (2002 e 1978), um dos antropólogos que refletiu sobre a textualidade da escrita etnográfica, sobre a veracidade por trás da dita autoridade do antropólogo, fato que provocou muito incômodo no seu meio, assinala que os recursos formais da escrita literária estão presentes na escrita etnográfica, conforme demonstra em *Vidas e obras: o antropólogo como autor*, de 2002. Um deles seria a construção da verossimilhança dos relatos etnográficos pautada na ordenação de um imenso número de detalhes culturais específicos. Para o antropólogo estadunidense, o excesso de descrições é uma maneira pela qual o etnógrafo afirma, comprova o “estive lá”. O narrador etnógrafo na literatura de Guimarães Rosa comprova que “estava lá” na novela “Uma estória de amor”, pois são apresentados inúmeros dados geográficos, demográficos, políticos, práticas econômicas, informações etnográficas relativas às festas agrárias e religiosas, usos e costumes dos habitantes locais, a vida comunitária e suas práticas. O olhar do narrador na novela mesmo que se esconda através do discurso indireto livre, em que simula a voz do outro, um outro que seria uma espécie de informante privilegiado, capta todos esses elementos. A própria novela, em alguns trechos, funciona como uma etnografia literária, uma escrita da cultura, conforme vemos:

Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos. E o pasto reinava bom, sem carrapatos, sem moscas de berne, sem pragas. Ao bater daquela enorme luz, o ar um mar seco. Em setembro ou outubro, o gado aqui estava mais gordo do que no Maquiné; porque os fracos, mesmo, morriam logo. O frio se engrossava bom, fazia para a saúde. E a gente, bom povo. Não falavam mole, como os do Centro, nem assurdado remancheado feito os do Alto-Oeste, sua terra. Falavam limpo duro. Eram diversos. Povo alegre, ressecado. Manuelzão era que, no meio deles, às vezes se sentia mais capiau. E, no começo, ele mais sua meia-dúzia de pessoal trazido do Maquiné, quase que muita coisa não entendiam bem, quando aqueles dali falavam. Linguajar com muitas outras palavras: em vez de "segunda-feira", "terça-feira", era *desamenhã é dia-de-terça, dia-de-quarta*," em vez de "parar", só falavam *êsbarrar*"— parece que nem sabiam o que é que "parar" significava; em vez de dizerem "na frente, lá, ali adiante", era *lcolá," e lcolá-em-cima," e ð'r'acolá," e "acolí, p'r'acolí"*— quando era para trás, ou ali adiante e lado... Estimavam por demais o nhambu, pássaro que tratavam com todo carinho, que diziam assim: *l nhambuzinha!*.. Gente de boa razão, seja com o chapéu-de-couro seja com chapéu de seda de buriti — eles não se importavam muito com as maldades do tempo. Manuelzão nos usos deles já se ajeitava. Aquele poder de gente, por ali, chegando, para a festa, todos o olhavam com admiração e aspecto. 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...*” A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá

tempo. Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira. E gabar mais os sofridos — que de si já eram tantos. — “*Eh, mundão! Quem me mata é Deus, quem me come é o chão!...*” — como no truque. Arre, o ruim, o duro da vida, é da gente. Não se destroca. Tudo tinha de ir junto. Como no canto do vaqueiro:

*— Eu mais o meu companheiro
vamos bem emparelhados:
eu me chamo Vira-Mundo,
e ele é Mundo-Virado...”*(p. 169-170).

O narrador, após localizar espacialmente o lugar, parece que se põe a fazer perguntas ao informante Manuelzão. Este, após dar informações sobre as pastagens do local, começa a falar sobre o gado fazendo uma incursão temporal comparativa para que o narrador etnógrafo possa compreender melhor como são as estações no sertão. Após as informações sobre as práticas econômicas, o narrador etnógrafo se interessa pelas práticas culturais dos moradores do sertão em que vive o seu informante privilegiado. Temos então informações descritivas comparativas sobre a fala dos nativos, isto é, os sertanejos e o processo de aculturação de Manuelzão à língua do lugar. Em seguida, são apresentadas as práticas culturais e a cosmovisão de mundo do local. Para tanto, ele anota até provérbios falados pelos moradores. Por fim, o narrador etnógrafo, como faz por toda a novela, recolhe uma quadra popular, e com isso, recolhe a cultura. Assim, ele comprova que “estava lá”, mesmo que atribua as informações a seu informante, fazendo uso do dispositivo do discurso indireto livre. Não deixamos de ver que há, como no discurso etnográfico, como ressalta Geertz (2002), a verossimilhança sendo construída por detalhes culturais muito específicos.

Em outro trecho da novela, o narrador etnógrafo se põe a observar diretamente, como vemos:

embora dois dias para a véspera ainda faltassem, as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria. Alguns, tão estranhos, que antes de apeiar do cavalo invocavam em alta voz o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral. Outros, contando alguém doente em sua comitiva, imploravam licença para armar as tipoias ou latadas lá mesmo, na rechã descampada e ventosa, não distante da capelinha. Outros tangiam adiante cabeças de gado, sobradas para vender, pois também uma boiada estava-se ajuntando, devendo sair logo depois dos dias santos, conforme o grande aviso que Manuelzão difundira. — “*.. Siô, siô, mesmo aqui mesmo que a Simarra é?*” — sempre sabiam. Pobres lazarados queriam ajudar em algum serviço, por devoção e esperança de comida. Até aleijados, até vultos ciganos, más mulheres, lindas moças do rumo do Chapadão tudo é possível. Havia quem precisasse da caridade de agulha e linha, para recoser suas roupas, urtigadas contra os espinheiros, no atravessarem trechos de caatinga. Um ou mais de um, três vezes armado no cinturão e com chapéu-de-couro claro quebrado adiante, não ditava de esconder sua má menção de brabo sertanejo, capaz de piorar assuntos; e Manuelzão, tanto quanto conseguia disfarçar um desgosto, acolhia-os proferindo que não era bem ele, mas sim a Nossa Senhora do Socorro, quem os agasalhava, aos que vinham para a respeitar e venerar. Principalmente mulheres, de trouxa à cabeça e pondo para a frente seus meninos, desciam a encosta — uma extensa encosta aladeirada, rachada de grotas de chuva roer, e pela qual se espalhavam, em

quantidade, galhos verdes cortados de árvores, dos que os carreiros nas descidas usam para acorrentar à traseira de seus carros-de-bois, à guisa de freios (p. 149-150).

Observando como se “estivesse lá”, o narrador vai assinalando os “uns”, “outros”, “um ou mais de um” que vai vendo, enumerando com isso, através da descrição externa, detalhes culturais, sociais e econômicos da diversidade do lugar. Deseja mostrar tudo ali, compondo assim um quadro extenso. Temos a impressão com a cena descrita que o narrador na novela parece puxar a caderneta do etnógrafo e ir anotando aquilo que nos é dado para ler. Nessa perspectiva, a festa na novela também poderia ser lida como uma estratégia para o narrador observar rituais sociais apenas possíveis com uma grande concentração de pessoas, numa polifonia.

Cranpazano (1991) assinala que o etnógrafo deve ser um produtor de textos, a partir da presença física nos eventos e sua habilidade para perceber. Nesse sentido, o narrador na etnografia literária roseana em “Uma estória de amor”, parece ser esse tipo de etnógrafo proposto por Cranpazano (1991), pois os esforços de audição e visão do narrador visam capturar a cultura do outro, a cultura popular.

Nesse sentido, é interessante lembrar aqui a definição que Bosi (1992) dá para a cultura popular brasileira:

cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de curas, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... A enumeração é acintosamente caótica passando do material ao simbólico e voltando do simbólico para o material, pois o intento é deixar bem clara a indivisibilidade, no cotidiano do homem rústico, de *corpo e alma*, necessidades orgânicas e necessidades morais. Essa indivisibilidade é difícil de ser apreendida pelo observador letrado que, por não vivê-la subjetivamente, procura recortar partes ou *tópicos* da experiência popular, fazendo dela elenco de *itens* separados, dos quais alguns seriam materiais, outros não. Mas a vida do corpo, a vida do grupo, o trabalho manual e as crenças religiosas confundem-se no cotidiano pobre de tal modo que quase se poderia falar em *materialismo animista* como filosofia subjacente a toda a cultura radicalmente popular. A expressão, que já usei uma vez para qualificar a perspectiva de Guimarães Rosa (BOSI, 1992, p. 324).

Bosi (1992), com muita sagacidade, como se tivesse aberto em suas mãos o exemplar de *Corpo de Baile*, em páginas de “Uma estória de amor”, fala em *materialismo animista* para se referir à literatura de Rosa. No nosso entender é a tentativa de um narrador etnógrafo de capturar e descrever em sua totalidade a cultura do homem sertanejo, vaqueiro, o interiorano.

Por isso, existem na novela trechos, como vimos, em que ele enumera um sem-número de coisas sobre o lugar. Depois, cria o recurso da festa e nela transborda a cultura popular. Ela é fielmente anotada pelos olhos do narrador, que faz questão de pôr ali todas as músicas que são cantadas e as histórias que são contadas. Não é o letrado que vem de fora, que não consegue perceber a cultura popular em sua indivisibilidade de *corpo e alma*, mas alguém com o olhar de um etnógrafo que está lá, e que, ao misturar-se, passar dias observando a cultura do lugar, tenta apreendê-la como um todo. Assim, mesmo que use o ponto de vista de Manuelzão, através do discurso indireto livre, por vezes, como vimos na descrição das pessoas que vieram para a festa, é o seu ponto de vista, o de um etnógrafo, que aparece.

Anthony Seeger, antropólogo estadunidense, comenta a sua temporada de trabalho de campo, nos anos 70, entre os Suyá, aldeia Jê, do Brasil Central, e a importância que os eventos musicais proporcionados pelas cerimônias tiveram para que ele tentasse compreender a cultura desse povo indígena, resistente em lhe dar informações. Segundo ele, “nas cerimônias Suyá é fundamental fazer música; a análise de sua música é igualmente fundamental para compreender as sociedades do Brasil central” (SEEGER, 1980, p. 88). A festa em “Uma história de amor” funciona como uma espécie de cerimônia em que é possível ao narrador etnógrafo observar vários aspectos culturais. Só a festa pode reunir a pluralidade, o que torna a observação mais intensa. Ela é um recurso, tal qual na aldeia Jê vista por Seeger (1980). Ela só se realiza com todos, como na aldeia que, segundo Seeger (1980), só se mantém grande para o cerimonial, pois a falta de alguns tornaria impossível a execução das cerimônias completas. O tamanho demográfico da aldeia está atrelado aos aspectos religiosos e culturais, ou seja, as cerimônias.

O olhar do narrador etnógrafo na novela se aproxima com interesse do personagem Maçarico, um dançarino que se destaca na festa, conforme o trecho:

o Maçarico era rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de gafanhoto, a pele seca nos ossos, os olhos fundos. Ele era todo duro, de pau, mas sabia se espiritar no corpo como ninguém, no fervo da dança. Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos, fungava de estúrdio gosto, nem via, nem falava. Esse nem fazia outra coisa. Só dançar. Não se ria, nenhuma beira, não barateava um passo. Parecia pago de ofício. Devia de doer (p. 205).

A descrição é aí precisa, remetendo-nos ao olhar do etnógrafo Seeger (1980), que assinala sobre a música nas cerimônias dos Suyá: “a posição e os movimentos do dançarino estão, em geral, metaforicamente relacionados a um domínio altamente significativo, como o corpo ou as formas como os animais se movimentam” (SEEGER, 1980, p. 84). O narrador etnógrafo não deixa de capturar a riqueza da dança do menino, que não por acaso é

denominado Maçarico, um pássaro, dançando como ele, que remete à cultura indígena dos povos das terras da América do Sul.

O narrador consegue trazer para a novela o som e o movimento, conforme o trecho:

Só de se ver, no realegre, o Pruxe, o maior violeiro, com seu sobrinho Maçarico, o maior dançador. Desabusavam. Um abriu:
"É deveras, companheiro, vem cantar aqui mais eu!"
 Todos, em grito, forçavam o cantador a mais:
"— Olerê, canta!..."
 Diabo cantava:
Sucedido o ano inteiro: dinheiro não era meu..." (p. 204).

Intercalando música e dança, o narrador apresenta ao leitor o que viu, como se “estivesse lá”, ouvindo e vendo. Como nas cerimônias dos Suyá, “som e movimento são identificados como parte de um único evento” (SEEGER, 1980, p. 85), e o narrador etnógrafo consegue capturar isso na novela para transpor para a escrita.

O antropólogo estadunidense ainda observa que “para essas sociedades, a música é parte fundamental da vida social, não somente uma de suas opções. Essa observação é corroborada pela participação de todos em prolongados acontecimentos musicais” (SEEGER, p. 103, 1980). A importância estética da música nessas sociedades é ainda ressaltada por Seeger (1980), para quem os etnomusicólogos, observando apenas o lado social dos sistemas musicais, não dão importância ao estético. A Antropologia, em geral, não dá muita atenção à importância da música na vida social, segundo se ressentem Seeger (1980). Para ele, “deveríamos começar perguntando o que há de tão importante em fazer música em todas essas sociedades. Ao ouvir as respostas, talvez possamos compreender melhor o que podem ser a sociedade e a música” (SEEGER, 1980, p. 103-104). Em “Uma história de amor” e “O recado do morro” a música é fundamental enquanto fator social, estético e também como estrutura textual, fazendo mesmo, na última narrativa, parte central da intriga. Por isso, a recolha etnográfica do material pelo narrador etnógrafo, tal qual Guimarães Rosa a pratica em *A Boiada* e nas páginas e páginas dedicadas à recolha da musicalidade popular, desde o aboio, ao som do berrante, as quadras e o cordel. Também temos que considerar em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, as partes dedicadas a anotar o som do aboio e a estetização dessa prática pelo autor e a sua profunda erudição ao universalizá-lo, conforme verificamos em sua escrita:

escutei-os quando saltavam à uma o cantochão do aboio, obsessivo – boo e reboo –

um *taurophthongo*²⁷; vibrado. Ondeadado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino em interjeição direta, ou espiralando em falsete, com plangência mourisca, melismas recorrentes e sentido totêmico de invocação. Vi o aboiador, mão à boca, em concha, sustenir um troado troco, quase de *jodel* montano, ou tapando um ouvido, para que a própria voz se faça coisa íntima e estremecente, e o aboiado seu, as notas do aboio, triado, estiradamente artístico, tal que veio do tom da buzina, do *berrante* de corno, sua vez criado copiando o mugido boium (p. 179).

Marcando sua presença no local através do verbo “escutar”, o narrador se esforça para que o leitor possa compreender o prazer estético do aboio. Recorre a uma linguagem preciosista para que se possa compreender o som produzido pelo objeto como um ato estético ligado ao social, ao cultural. O aboio é universalizado, comparado às notas do canto gregoriano, às melismas, ao canto dos povos dos Alpes para chamar o gado. Observa-se assim como o autor consegue elevar um elemento rústico de uma cultura, o aboio. Não nos esqueçamos também da música da epígrafe de “Uma estória de amor”, um batuque dos gerais; do “Romanço” em “Uma estória de amor”, em que a música está por toda a narrativa. Dessa maneira, o narrador etnógrafo soube perceber que música e sociedade não se separaram.

Crapazano (1991), analisando a descrição que Goethe faz do carnaval romano, assinala que o escritor alemão se define como um estranho, um estrangeiro em meio à festa na rua, e por isso, por ser de fora, fala de uma posição que lhe dá idoneidade para contemplar e analisar o carnaval. Crapanzano (1991) afirma ainda que Goethe vê o carnaval como uma enfermidade que altera o ritmo normal da vida dos romanos. Não nota diferença entre as máscaras do carnaval e aquelas que acompanham os cortejos fúnebres durante o ano em Roma. O escritor alemão mantém-se, com sua objetividade, afastado, à margem do que ele considera um tumulto: o carnaval italiano. Crapanzano (1991) chama a atenção para o fato de que Goethe não toma nenhuma posição espacial elevada para observar. Escreve como se estivesse em plena rua andando e sempre no tempo presente, tempo este que lhe permite generalizar, divagar, e que por isso dá uma sensação de ausência de tempo. Mas para evitar que o leitor acredite que ele não estava no carnaval descrito, usa advérbios de tempo e lugar de vez em quando como um artifício para atestar a veracidade de sua presença no local. Atua, como afirma Crapanzano (1991), como uma espécie de guia turístico, mas sempre à margem, mantém-se afastado e sequer assume fenomenologicamente e nem retoricamente a subjetividade dos participantes do carnaval. Mas, ao concluir os seus escritos sobre o carnaval romano, Goethe, de acordo com Crapanzano (1991), valoriza o significado interno dele que passa a ser como um sonho, um conto fantasioso, que talvez deixe na alma dos participantes

²⁷ Segundo Martins (2008), trata-se do som da fala do touro, mugido.

uma profunda impressão. Tal é a marca que ele deseja deixar para os seus leitores com a sua descrição. O antropólogo questiona se Goethe, ao descrever o carnaval de forma coerente e ordenada, não se envolvendo com ele, vê apenas a festa como um momento para que se possa depois do tumulto, voltar para a introspecção. Não vê, no carnaval, o social e o coletivo como Bahktin, mas a festa romana se torna uma alegoria da humanidade tumultuada que vai voltar na quarta-feira de cinzas para o individualismo. Mas, para o antropólogo estadunidense, há uma questão a ser levantada:

se não há diferenças entre aqueles que vivenciam o carnaval e os que observam, como afirma Bakhtin (1970) – o estranho, o estrangeiro passa a ter certo privilégio em sua observação, pois contempla o carnaval como coisa alheia a si. Eu duvido, no entanto, que não haja essa diferença na descrição muito teatral que Goethe faz. Me atreveria a indagar, inclusive, que essa ausência de identificação é puramente ideológica, uma expressão de alerta²⁸ (CRAPANZANO, 1991, p. 107, tradução nossa).

Assim, o escritor alemão se identifica com o carnaval, participa dele, mesmo demonstrando, na sua descrição teatral e controlada, um afastamento, pois como estrangeiro alega que tem a vantagem de não se envolver, de ver distanciado. A sua não identificação, segundo duvida o antropólogo, é uma identificação que, segundo Crapanzano, talvez não passe de uma ideologia que vê o carnaval apenas como um lugar de tumulto para que se possa, a partir dele, valorizar a introspecção. Depois de experienciar o carnaval, mesmo dizendo o contrário, Goethe, a partir da ordenação da escrita, transmite para o leitor um afastamento dele. Assim, usa a festa popular como uma alegoria para a sua reflexão em torno do individualismo, da introspecção.

Guimarães Rosa, ao contrário, não esconde a sua participação no mundo da cultura vaqueira, quer e precisa identificar-se com os vaqueiros, conforme apresentamos no “O narrador em suspeição”. É, no plano ideológico, uma tentativa de se aproximar deles, elevá-los, inscrevê-los pela escrita no plano universal. Mas como o narrador etnógrafo se mistura ao narrador em suspeição na etnografia literária?

Rosa vai encontrando as formas de seus narradores à medida que precisa dar vazão a um mundo singular. Então coloca o vaqueiro para contar, e, não contente, parece que o *autor-implícito*, sob a ótica da narrativa, se projeta no narrador etnógrafo, num ponto de vista²⁹ que visa escrever a cultura do outro.

²⁸ “Si no hay diferencias entre los actores y los espectadores del carnaval — como asegura Bakhtin (1970) —, sí tiene un cierto privilegio en su observación el extraño, el «extranjero», que lo contempla como cosa ajena a sí mismo. Yo dudo, sin embargo, que no haya esa diferencia en la descripción que Goethe, descripción muy teatral, hace. Me atrevería a argüir, incluso, que esa ausencia de identificación es puramente ideológica; una expresión de alerta” (CRAPANZANO, 1991, p. 107).

²⁹ Adotaremos a expressão ponto de vista, pois o etnógrafo está, inicialmente, mais ligado ao campo do ver.

Segundo Booth (1980), assim que o autor se intromete, podemos ter a ironia e a observação filosófica. Nessas narrativas de Guimarães Rosa que remetem à etnografia literária, as intrusões trazem a marca etnográfica que, em muitos momentos, sutilmente, parte para considerações antropológicas e sociológicas sobre os seus personagens. A focalização múltipla em “O recado do morro” pode ser lida nesse sentido. O *autor- implícito* põe a nu o que os personagens pensam da cultura do outro, conseguindo, através de certa dose de ironia, desnudar o olhar de um frei, de um fazendeiro e de um naturalista sobre uma cultura a que eles não pertencem.

Booth (1980) salienta que todo autor tem uma finalidade, a de controlar o leitor, fazendo com que prevaleça o seu ponto de vista, o único, e para isso se vale de todos os meios retóricos possíveis. Rosa propõe uma ontologia do ser vaqueiro. Para dizer que conhece muito bem o mundo de onde emerge a sua figura ideal, emprega os meios do discurso do “estar lá” da etnografia, conforme a expressão de Geertz (2002). Assim, cerca o mundo representado, tomando o cuidado de descrever, mostrar o homem na sua cultura. Para isso, o seu narrador olha, escuta, compreende. Mas qual seria a melhor convenção para isso?

Se uma das prerrogativas da antropologia é o método de estudar o homem estando com ele, comunicando-se com ele, daí a importância do trabalho de campo, podemos pensar que o narrador em terceira pessoa é um método que consiste em estar com o personagem e não em ser o personagem. Em “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, a terceira pessoa se presta melhor às narrativas, que simulam o narrador como etnógrafo na etnografia literária. O discurso indireto livre pode esconder o fato de o narrador etnógrafo estar presente, não se deixando mostrar, escondendo suas marcas. Ao deixar o seu informante, no caso, o seu personagem, falar, nem que seja através de sua consciência, como com Manuelzão, o narrador não se intromete muito no que ele pensa.

Se a literatura perdeu aqueles narradores oniscientes que de tudo sabiam, que tudo controlavam, não deixando margem para o personagem falar, a antropologia em sua virada epistemológica atual também afirma que “o antropólogo não é mais um sujeito cognoscente privilegiado, o antropólogo é igualado ao nativo e tem que falar sobre o que os iguala: suas experiências cotidianas” (CALDEIRA, 1988, p. 142). Não se tem mais a figura do antropólogo como o único produtor de conhecimento sobre uma sociedade com se fosse um narrador onipotente que controla todo o narrado. Na antropologia atual, pululam várias vozes, tal como a polifonia que invadiu a literatura há muito mais tempo.

Para Lévi-Strauss (1976), o etnógrafo deve reduzir a distância o máximo possível até poder se identificar com o outro. Ele tem que estar integrado à cultura, compreender seu

funcionamento, seu ritmo. O narrador na etnografia literária de Guimarães Rosa tenta reduzir a distância, identificando-se com o outro, por isso está inserido no lugar. Assim, nada melhor que o discurso indireto livre para que o narrador possa vislumbrar o que Manuelzão pensa. Desta maneira, pode pensar como o outro, conseguindo realizar a visada utópica do etnógrafo levi-straussiano ideal.

Segundo Lévi-Strauss (1976), o universal humano é o objetivo final da descrição etnológica, mesmo nos lugares longínquos de nós. Para isso, segundo o antropólogo francês, é necessário estar nessa cultura e nos separar da nossa. Na literatura, para simular o narrador etnógrafo, o emprego do discurso indireto livre funciona melhor, pois um narrador culto, distanciado da cultura sobre a qual se propõe escrever, não daria conta. Simular narradores cultos que vêm de fora e entram em contato com narradores ditos não cultos sempre foi recorrente na literatura do escritor. Nessa visada, Guimarães Rosa tenta desconstruir uma grande falácia, procurando, como projeto político-estético, desmistificar a separação do erudito e do popular. Vasconcelos (1997; 1998, p. 30) afirma: “trata-se, portanto, de um escritor cuja formação foi profundamente marcada por essa experiência de mediação entre dois mundos, ou entre dois modos de vida, um rural e tradicional e outro urbano e moderno.” Por isso, é recorrente na literatura de Rosa o uso frequente do indireto livre, como salienta Vasconcelos (1997;1998), pois “elide a distância entre um e outro, misturando pontos de vista e colocando em contato duas esferas diversas de experiência” (VASCONCELOS, 1997;1998, p. 83). Os olhos do narrador etnógrafo em “Uma estória de amor” e em “O recado do morro” são os de um cidadão, pois só ele poderia fazer uma apreciação entre os dois mundos. Temos o deslumbre marcado pelo excesso na descrição e a valorização daquilo que para o habitante local é hodierno, comum. Sabiamente, para se sentir confortável na elisão dos dois mundos, o disfarce que lhe cabe é projetar a visão de Alquiste no conto e depois compará-la com outras visões.

Em sua caracterização do método etnográfico, Lévi-Strauss (1976, p. 44) afirma: “para conseguir aceitar-se nos outros, objetivo que o etnólogo consigna ao conhecimento do homem, é necessário, primeiro, recursar-se em si mesmo.” E não é o que o narrador em discurso indireto livre faz? Recusa-se a participar diretamente como um narrador personagem, portanto, recusa-se em certa medida a si. Depois consegue mergulhar na interioridade do outro, mais uma vez recusando-se a si. É uma convenção de onisciência, de fato, não há outra maneira para a narrativa, mas seria, aproximando a função do narrador daquela do etnógrafo, a única maneira de conhecer o homem, ou pelo menos tentar. Só é possível na ficção, esquecer-se, recusar-se, estando na consciência do outro, o que de fato é impossível ao

etnógrafo levi-straussiano, posto que apenas na literatura é aceitável a imersão de um narrador na consciência de um personagem.

Lévi-Strauss sempre procurou valorizar o trabalho de campo etnográfico. Todorov (1993) salienta o bom senso da racionalidade da proposta ao afirmar: “Lévi-Strauss sempre insistiu na necessidade de primeiro compreender uma cultura tal como ela mesma se compreende (é o que ele chama de ‘interpretação’ no sentido estrito, primeiro e obrigatório passo de qualquer conhecimento)” (TODOROV, 1993, p. 95). Todorov (1993) ainda assinala, concordando com Lévi-Strauss (1976), que o conhecimento longínquo é superficial, se não errôneo. Na literatura, parece-nos que o narrador em terceira pessoa obtém o conhecimento longínquo de maneira superficial, por isso o discurso indireto livre é fundamental para estar numa cultura e capturar o outro.

Na visada epistemológica da antropologia, Laplantine (2004) ressalta a importância, na etnografia, do modo de passar dos olhares cruzados para os partilhados, pois a “atitude de ruptura da concepção assimétrica da ciência fundada sobre a captação de informações para um observador absoluto sobrevoando a realidade estudada, sem fazer parte dela” (LAPLANTINE, 2004, p. 24) não é mais aceita pela antropologia atual. Assim, muito antes de a antropologia se preocupar com o fato, a literatura já recusava em algumas obras a onisciência total de um narrador que controla a narrativa sem fazer parte dela³⁰.

O narrador em “Uma estória de amor” não interpreta, procurando assim afastar-se do discurso indireto absoluto, que, conforme Bakhtin (1988), é sempre interpretante. Ele apenas conta para assim se aproximar de uma maior fidelidade. Na novela, quando o narrador se aproxima de Manuelzão, não lhe concede voz. Quando concede faz questão de marcar pelo travessão, pelo recurso ao itálico, mas ainda está no controle, como é possível verificar no trecho: “Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. ‘Ele perdeu o chio...’ Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos” (p. 155).

O narrador etnógrafo está seguro do que vê e diz, não vacila, julga os personagens, em especial, os que vêm de fora em “O recado do morro”, ou seja, o frei, o fazendeiro e o cientista. Mas ele também parece ser alguém que veio de fora, assim como o etnógrafo vem de outro lugar. Como consegue, no conto e na novela, esconder tal fato?

³⁰ Parece-nos que, nesse aspecto, Geertz (2002), ao aproximar o método da escrita etnográfica, numa intensa análise textual das etnografias de figuras tão preciosas para a antropologia como Lévi-Strauss, Sir Evans-Pritchard, Malinowski e Ruth Benedict, da literatura, soube, mais do que ninguém perceber que a escrita etnográfica passou a se valer da teoria narrativa. O que causou muito incômodo no meio, como se um mágico revelasse ao público seus truques, traindo a própria classe.

GESTOS

Booth (1980) assinala que o narrador *não representado* some, não deixa marcas próprias, sendo flagrado apenas na própria narração. Parece-nos que tal narrador se aproxima do etnógrafo, pois através de seus gestos, seus sinais, acenos para o leitor, poderíamos verificar a marca da sua presença.

O primeiro dos gestos seria a própria descrição subjetiva, o deslumbramento do olhar ante a paisagem e a inserção primordial do espaço. Há uma introdução pictórica tanto em “Uma estória de amor” quanto em “O recado do morro”, apesar de que, no último, o olhar é, muitas vezes, tributado a Alquiste ou a Pê-Boi.

O narrador etnógrafo apresenta uma linguagem visual e analítica, pois tenta representar tudo, categorizando, sistematizando, fazendo uma espécie de inventário físico do local. Ele demarca espacialmente a região em que vai adentrar, o que demonstra que não é de lá, é alguém que veio de fora.

Fazendo um parâmetro, através da focalização múltipla no conto, entre o narrador e o personagem Pê-Boi, são interessantes as considerações de Lourenço e Silva (2012) que, fazendo uma leitura do conto de Rosa, afirmam:

Pedro Orósio, embora conhecedor da região, por experimentar tão concretamente a natureza local, e por viver distante dos centros urbanos onde se produziu o movimento abstrato necessário para a compreensão da experiência de paisagem, não pode realizar tal experiência. Está preso ao vivido. A pintura de paisagem surge em meio da modernização europeia, é um discurso impregnado da consciência da modernização e seus impactos sobre o mundo rural em desfazimento (LOURENÇO; SILVA, 2012, p. 98).

É por ter essa noção de paisagem tão europeia que o narrador se torna uma espécie de etnógrafo, ou alguém que veio de fora, pois está longe do vivido, não pertence ao lugar, embora disfarce todo o tempo. Vale ressaltar também que a consciência da modernização europeia não provocou apenas reflexões sobre o mundo rural em desfazimento naquele continente, mas tais ideias, surgidas no século XIX, estão em gérmen, no nascimento da antropologia no século XX, em especial, em Lévi-Strauss e sua ideologia pela busca de civilizações em vias de extinção. Isso pode ser visto no seu livro célebre, *Tristes trópicos*, em que o antropólogo faz uma rigorosa leitura sobre a decadência da modernização que se alastra sobre a São Paulo dos anos 20, do início do século passado, e o rastro de lixo que ela deixa em torno de si.

Vale ressaltar que a representação da paisagem, tanto no conto como na novela de Guimarães Rosa, apresenta critérios estéticos, numa espécie de visão poética. A crítica

literária assinala que ”Guimarães Rosa transforma uma simples descrição naturalista de um lugar, uma paisagem, uma planta ou animal, uma caverna ou um conjunto de serras em poesia e em maneiras de se atingir o transcendente” (LOURENÇO; SILVA, 2012, p. 89). Mas que não deixam de ser a impressão, um tipo de etnografia poética imersa na literatura.

Trazendo novamente as observações de Pratt (1999) sobre a aproximação da etnografia aos relatos de viagem, é interessante expor que Costa (2000) aproxima as descrições de Guimarães Rosa em sua literatura daquela dos viajantes através da paixão pela minúcia, pela exatidão e a precisão sensorial. Segundo Costa (2000, p. 43):

com seu rigor científico, os naturalistas não se limitam a registrar medidas, os nomes nativos e científicos, mas também descrevem as formas, texturas, tonalidades, sabores, odores. Registram suas próprias sensações. Suas descrições, assim como as de Rosa, criam uma sensação de imersão nos lugares atravessados. Criam um efeito de realidade extremamente eficaz.

Rosa, ainda de acordo com Costa (2000), também valoriza essa exatidão documental a fim de criar uma impressão de realidade em suas histórias. Novamente, temos o “estive lá” que Geertz (2002) define para o excesso de detalhes na escrita etnográfica, ou seja, a tentativa de criar um “efeito de real”, conforme Barthes (1968; 2004), que ronda “O recado do morro” e “Uma história de amor”.

Antonio Candido, em recepção perspicaz à *Sagarana*, afirma, em 1946:

paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que na região do sr. Guimarães Rosa o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei até que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias (CANDIDO, 1995, p. 64).

Os excessos de *Sagarana* já confirmam a tendência arquivista etnográfica que aparecerá, posteriormente, em *Corpo de Baile*. O crítico flagrou o narrador que povoa a sua paisagem com tudo o que puder inserir nela, numa exatidão de documento, numa obsessão pela minúcia. Usa para isso um sensorialismo extremo, para depois criar a sua região com aquele “efeito de real”, pois assim é o narrador etnógrafo em “O recado do morro” e “Uma história de amor”.

Outro sinal, aceno ao leitor, deixado pelo narrador etnógrafo é a representação do outro. Em “O recado do morro”, o outro é representado pela figura do narrador com a apresentação da diversidade da região no seu roteiro que começa na montanha com Gorgulho

até as fazendas, como também é de Alquist. Como o narrador etnógrafo representa o outro na etnografia literária?

Uma das discussões contemporâneas feitas na área etnográfica refere-se à problemática da representação do outro. Essa questão exposta por James Clifford (2008) e Geertz (2002) questiona o papel do etnógrafo conforme podemos observar nas indagações de Clifford (2008, p. 21):

se a etnografia produz interpretações culturais mediante intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo? Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado de relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?

As reflexões de Clifford (2008) estão inseridas em um momento histórico, a contemporaneidade, cujos pressupostos filosóficos, ligados aos históricos, questionam a autoridade da representação intercultural e, no caso em questão, a autoridade etnográfica. Para o pesquisador estadunidense, “o Ocidente não pode mais se apresentar como único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro” (CLIFFORD, 2008, p. 18). Vale ressaltar que bem antes de a antropologia se ocupar da problemática da representação da alteridade, a literatura moderna já o fazia. Se voltarmos nosso olhar para o universo ficcional de Guimarães Rosa, lá encontraremos a figura do negro, do índio, do cigano, da prostituta, dos loucos, do cego, do mestiço, enfim, todo um quadro textual polifônico em que se declinam diversas figuras do “outro”.

Conforme os conceitos bakhtinianos de polifonia, dialogismo e heteroglossia, formulados pelo russo, a multiplicidade de vozes do texto literário, as inúmeras representações se alteram, se embaralham, se sobressaem e tornam-se um recurso literário eficiente para por em cena a representação da alteridade.

Clifford (2008), recorrendo a esses conceitos bakhtinianos, problematiza a representação etnográfica. Observando as pesquisas de campo na área, nos contextos estadunidense e britânico, a chamada “observação participante”, o pesquisador chama a atenção para a limitação dos estudos de descrição cultural e a conseqüente metamorfose pelos quais passam. Para Clifford (2008, p. 20), “o desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido separadamente de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade”. Quem representa quem, o que representa e como se representa são perguntas que devem ser feitas a partir da leitura dos trabalhos etnográficos oriundos da pesquisa de campo.

O questionamento da autoridade etnográfica por Clifford (2008) leva a observar o subjetivismo do antropólogo, seu local de fala, ou seja, o cientista ocidental em oposição ao nativo, bem como a pretensão, por parte do primeiro, a uma verdade textual. Nesse sentido, os aspectos subjetivos, singulares, pessoais que envolvem a relação entre o observador e o observado são considerados.

Feitas essas considerações, ressaltamos que a representação do outro aqui seguirá uma via contrária, pois, conforme observamos, a literatura esteve muito à frente da antropologia no que diz respeito à problemática da representação do outro. O que tentaremos verificar é como os traços da representação do outro, em Rosa, parecem se aproximar da etnografia.

TRAÇOS

Willi Bolle (2002) assinala que Guimarães Rosa elegeu representar como espaço geohumano de sua literatura o sertão/cerrado. Mesmo que tenha criado tal espaço como universo de ficção, este não deixa de apresentar alguns traços característicos da topografia, fauna e flora daquelas regiões, além de características típicas do homem que a habita.

Esse acesso às características do homem do sertão/cerrado representados na literatura do autor está carregado de usos e costumes, o que resvala para um sinal do narrador etnógrafo nos textos. A festa em “Uma estória de amor” é um espaço propício para a apresentação dos usos e costumes dos homens da região representada. Ora, “mas se os costumes são ao mesmo tempo poderosos e diversos, como conhecer os homens sem levar em conta seus costumes?” (TODOROV, 1993, p. 23). Os costumes dão acesso à alteridade, ao conhecimento do outro e são um sinal do narrador etnógrafo que permeia a etnografia literária de Rosa.

Bolle (2002) afirma que na representação dos moradores do sertão, Guimarães Rosa, se espelhando em Euclides da Cunha, parte do *topos* do povo como o desconhecido. Ao recriar os habitantes de seu espaço, o sertão, por meio do método etnográfico de ir a campo, ver, ouvir, compreender e representar os desconhecidos cabe ao narrador etnógrafo. Assim, há a mistura de documento e invenção, num processo de *singularização*, tão cara ao escritor na sua obsessão pela fuga ao lugar-comum, das imagens que ele chama de “cartões-postais”, em carta a Paulo Dantas.

É importante ressaltar que Bolle (2002) observando, especificamente, *Grande Sertão: Veredas* assinala que o trabalho do ficcionista não apaga o do etnógrafo e o do historiador, incorpora-os. Para o crítico, os limites dessa incorporação são fluídos, sendo impossível separá-los. Concordamos com Bolle (2002) e ressaltamos que, antes de chegar ao seu narrador

mais conhecido, no seu célebre romance, Rosa tem traços de documento e invenção em “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, transformados em sinais do narrador etnógrafo.

Na etnografia literária, o narrador procura aprender com a alteridade, com o acesso à cultura do povo, que é ricamente valorizada. Vasconcelos (2008) observa que na literatura de Rosa, o povo nunca é representado como distante e exótico, mas “surge como detentor de um saber e como depositário do segredo da linguagem” (VASCONCELOS, 2008, p. 386). Não é por acaso que Bolle (2002) afirma que a obra narrativa de Rosa é sustentada por um substrato de estórias, recolhidas, com grande empenho pelo escritor, da boca do povo.

O outro, para o narrador etnógrafo, é bem mais que um simples componente da paisagem, como no regionalismo romântico, muito aproximado, como ressalta Sússekind (1990), da visão dos viajantes naturalistas. O homem, *antros*, é para o narrador etnógrafo essencial. A paisagem é vista através dele. Assim, “a terra não é mais tratada enquanto entidade autônoma, mas incorporada pelo homem, ou seja, é apresentada a partir da perspectiva daqueles que constituem seus habitantes” (COUTINHO, 2013, p. 55). É a voz do outro, na focalização múltipla, ou através do discurso indireto livre que permite que o ponto de vista do outro fale de si. O homem do campo, o não citadino, não é mais folclorizado.

O narrador da etnografia literária na busca pelo outro ajuda a elidir as fronteiras das classificações imutáveis com que boa parte da crítica literária brasileira diferencia o romance regionalista do romance urbano, como vemos:

de um lado, há um romance “regionalista”, marcado por uma preocupação com a descrição da terra, do típico, e, de outro, uma espécie de ficção “universalista”, voltada aos conflitos psicológicos e existenciais do homem, e tendo quase sempre como cenário um centro urbano ou cosmopolita (COUTINHO, 2013, p.53).

Se observarmos “Uma estória de amor”, lá temos um personagem num cenário acentuadamente regional, com todos os conflitos psicológicos e existenciais que um personagem da literatura urbana teria. Na literatura de Rosa, como assinala Coutinho (2013), o regionalismo está presente na configuração desse outro para evidenciar como o homem do lugar se relaciona com o mundo, que em nenhum momento determina a dimensão de seu viver. É só nos voltarmos para a simpatia do narrador por seus personagens, elevando a posição dos vaqueiros.

Bosi (1988), comparando a literatura de Guimarães Rosa com a de Graciliano Ramos, observou que o escritor mineiro cria um universo em que seus personagens transcendem, numa epifania, o que Graciliano Ramos não permite às suas figuras. Bolle (1973) fala da

existência de um *deus ex machina* na literatura de Rosa que interfere sempre, resolvendo os conflitos ao final. Acreditamos que isso é fruto do projeto político-estético do autor e que este não pode ser lido separadamente do contexto literário em que surge sua literatura, conforme suas palavras em entrevista a Fernando Camacho, sobre os personagens de *Sagarana*: “não é a literatura de José Lins do Rego, dos que se entregam, dos que são vencidos na literatura regional. Não, não são vencidos... [...] o indivíduo reage, ele supera obstáculos, afirma-se” (CAMACHO, 1978, p. 45).

A busca pela alteridade também é projeto político-estético de Rosa, conforme afirma Galvão (2006, p. 146): “percebe-se que Guimarães Rosa se compraz na diferença, o que se evidencia no cuidado com que procura recriá-la.” É só observarmos a diversidade de seus personagens em “O recado do morro”, ou mesmo o cuidado com que recria a alteridade em seus contos como “Orientação”, “Faraó e a água do rio” e “O outro ou o outro”, em *Tutameia*, sempre procurando marcar o confronto do outro com o mesmo.

O narrador etnógrafo na literatura de Rosa parece seguir a filosofia de Lévi-Strauss na recusa de si mesmo para entender o outro, conforme assinala, sobre o antropólogo francês, Werneck (2005, p. 242): “para Lévi-Strauss, só nessa aparente contradição entre uma vontade sistemática de identificação com o outro e, ao mesmo tempo, uma recusa obstinada de identificação consigo mesmo, é que se configura a possibilidade do exercício da etnologia.” É, como afirma Werneck (2005) em relação ao antropólogo francês, um “aprendizado do delírio”, que o narrador etnógrafo parece procurar na literatura de Guimarães Rosa. É importante ver nessa recusa de si a representação do cidadão, o que vem de fora, que ali está em confronto direto com a alteridade, pois em parte da obra de Guimarães Rosa há, acentuadamente, o confronto do elemento que veio de fora com o do local, conforme afirma Chiappini (2002, p. 231):

nota-se neles talvez mais agudamente a tensão entre o culto e o popular, a presença do médico cidadão, criticando a cultura do outro e, embora sem julgar, permitindo-nos problematizar juízos críticos que afirmam a existência de um Guimarães Rosa sertanejo ou vaqueiro anti-intelectual, mais mito do que logos. Esses juízos generalizam para a obra toda a presença do narrador empático com a cultura popular e o pobre do sertão, bem como a utilização do ponto de vista interno à visão desse homem, expressando tecnicamente a identificação do autor com ele.

Assim, temos uma recusa de si, do narrador culto e erudito, na figura do médico, e a busca pela identificação com o outro, oferecendo ao leitor sua fala, sua cosmovisão, seus usos e costumes, escrevendo a sua cultura. Chegando por fim à criação de um narrador legitimado, aquele, tal qual coloca Candido (2002), que está na narrativa, não se separa de seu objeto, numa tentativa de calar a voz do que veio de fora e deixar o outro falar.

O conflito entre a voz do narrador, o que veio de fora, e a do personagem, o habitante do local, como vemos em “Uma estória de amor”, é elidido no final, pois o narrador volta para o seu discurso direto, marcando a fala própria de Manuelzão pelo travessão, sem interferir. Podemos pensar na escolha formal como um indício de entrada para o narrador legitimado de *Grande Sertão*. O outro começa a comandar a narrativa e o narrador lhe empresta a voz, recusando-se, pois

vê-se que o personagem que, no estilo indireto livre, falava ainda pela voz do narrador, ao mesmo tempo que impunha sua própria voz, compartilha a mesma região de ser que os outros personagens; é ele que, a partir de então, diz ‘eu’; resta ao narrador apenas tomar emprestada sua voz (RICOEUR, 1995, p. 153).

Em 1946, sobre o uso da *visão com* na narrativa, Poiullon afirmava que “a única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é” (POILLON, 1974, p. 56). Por isso, Manuelzão poderia ser um outro pela metade, entre a visão do narrador e a sua própria, uma “existência em imagem”. Isso pode ser resolvido através da voz direta tanto no discurso de Manuelzão, ao final da novela, sem interferência do narrador, fazendo que o conheçamos não como uma imagem apenas, mas como um personagem por inteiro. Outra saída é encontrada pelo narrador em “Entremeio” que deixa que o personagem fale em partes inteiras da narrativa.

A alteridade ainda é marcada em “O recado do morro” pela presença do naturalista Alquiste e a sua visão, conforme veremos.

3.2. O ETNÓGRAFO ALQUISTE E O INFORMANTE PÊ-BOI

Para o narrador etnógrafo, em “O recado do morro”, interessa saber como Alquiste vê os outros, aqueles que são da região. O naturalista está sempre interrogando sobre tudo o que vê. Interessa-se pelo guia da expedição Pê-Boi, com quem mantém uma entrevista indireta mediada por frei Sinfrão, através de perguntas como: “– Quer saber donde você é, Pedro. Se você nasceu aqui?” (p. 15) e ainda: “– Se você é solteiro ou casado, Pedro?” (p. 15). A origem, ou seja, o mapeamento da região geográfica do guia bem como a sua cultura, a relação de parentesco, o casamento, interessam ao naturalista. O mesmo procedimento também é usado para Gorgulho, como lemos: “porém, se Olquiste queria saber como era a gruta, por fora e por dentro?” (p. 24) como também: “E de que vivia?” (p. 24). Hábitos culturais e sociais do velho da caverna são anotados pelo naturalista.

Seo Olquiste, assim como é chamado na narrativa, numa referência à fala dos moradores do lugar, representa justamente o que veio de fora e olha para uma outra cultura. A sua visão é acompanhada pelo narrador etnógrafo que não perde de foco o que o estrangeiro, poderíamos dizer o etnógrafo Alquiste, pensa de seus etnografados, os personagens que encontra em sua expedição.

No âmbito da antropologia, as discussões em torno da crise da representação etnográfica não se situam no século XIX, mas sim no XX. Anteriormente, a autoridade etnográfica era inquestionável, pois se validava enquanto ciência. Um etnógrafo não ia a campo despreparado, tinha um arcabouço teórico que o “sustentava” como cientista. A autorreflexão sobre a prática etnográfica, colocando o observador no centro da questão junto com o observado, vem à tona com a publicação póstuma do diário de campo do respeitado antropólogo polonês Bronislaw Malinowski, feita por sua esposa, em 1967. Nas páginas e páginas do diário, observa-se um homem angustiado, um consumidor contumaz de medicamentos e livros, perdido em um paraíso tropical, odiando estar naquele lugar, tendo problemas com os missionários religiosos, com os nativos que o ignoravam, atormentado pelo desejo sexual por namoradas distantes e a um passo de enlouquecer com o fracasso de sua incursão entre os tobriandeses. Um diário em que é possível olhar por detrás do olhar do observador e verificar toda a problemática da representação etnográfica. Parte da antropologia recebe o diário como um ato de traição, pois toda uma teoria científica validada que desfilava pelas prestigiadas universidades inglesas e estadunidenses estava sendo posta em cheque por aqueles que começaram a questionar a autoridade etnográfica.

Alquiste parece ser um personagem que representa justamente a crise do olhar etnográfico em discussão, posto ser um personagem que está inserido numa narrativa cuja ambientação histórica parece ser do início do século XX. Segundo Leite (1996), o sistema colonial entra em crise assim que os colonizados começam a questionar os colonizadores após as duas grandes guerras mundiais. A atitude contribui para o questionamento da prática etnográfica. Para a pesquisadora, “o contexto das viagens do século XIX, o relato constitui-se como uma pré-etnografia, um exercício de observação que não inclui a discussão do lugar do olhar, justamente por não expressar ainda esta preocupação” (LEITE, 1996, p. 98). Como Alquiste vê Pê-Boi e como Pê-Boi vê Alquiste marcam a reflexão que a literatura de Guimarães Rosa propõe justamente no início das discussões em torno da representação iniciadas nos anos 50, do século passado.

É significativo que junto ao naturalista pré-etnógrafo Alquiste, na sua expedição, encontre-se justamente a catequização, representada pelo frei e a expansão econômica, na

figura do fazendeiro. O conto parece tecer uma crítica à figura de um etnógrafo como Sir Evans-Pritchard, que entre uma pesquisa ou outra junto aos *Azande* ou os *Nuer*, no território africano, atuava como representante econômico e militar do império britânico. Ou mesmo Sir Richard Burton³¹, no século XIX, que também estava a serviço da Coroa inglesa por todo o mundo. É sabido que muita etnografia no século XX foi feita com patrocínio dos impérios coloniais através de suas universidades e fundações.

O pré-etnógrafo Alquiste em “O recado do morro” parece ser uma “criança no mundo”, expressão de Seeger (1980), para se referir à sua inadequação junto aos Suyá, no Brasil Central, pois assim era tratado pelos indígenas, devido à sua falta de conhecimento sobre conceitos básicos de sobrevivência para os Suyá. Alquiste é “enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespas” (p. 12); e ainda: “em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar” (p. 16). Manejando o olhar de Pê-Boi e mesmo de Ivo, o narrador apresenta o naturalista enfatizando o ponto de vista do guia que o vê como alguém exótico, que não se adequa ao lugar, pois há diferença significativa entre uma pedrinha e um ninho de marimbondos. O naturalista tem que ser cuidadoso, posto que, como “uma criança no mundo”, quer descobrir tudo flertando várias vezes com o perigoso, que se torna o cômico na narrativa, pois, como em trecho já citado, o naturalista persegue filhotes de nhambu e deseja ir ao encontro de um tamanduá.

Assim, observamos a subjetividade e aquilo que Da Matta (1978) chama de tragicomédia, o “anthropological blues”, as dificuldades básicas do trabalho de campo desde o deslocamento físico até os problemas com a alimentação que são sumariamente apagadas das etnografias, o que, no conto, vem a nu. As anedotas sobre a inadequação de Alquiste ao lugar, como o cansaço, a dificuldade em cavalgar desde o controle do animal até o descer da cela e as diarreias ocasionadas pelas comidas das fazendas percorridas, estão presentes no conto.

A visão de Alquiste só é possível no conto, pois ele acredita estar num mundo exótico e estranho, o que o narrador deixa bem claro no seu encontro com o personagem Gorgulho que ele acredita ser um troglodita. Da Matta (1978, p. 28) observa:

de fato, só se tem Antropologia Social quando se tem algum modo exótico, e o exótico depende invariavelmente da distância social, e a distância social tem como componente a marginalidade (relativa ou absoluta), e a marginalidade se alimenta de

³¹ Na correspondência com seu tradutor para o alemão Meyer Clason, Rosa faz referência à leitura de Richard Burton. (cf. Rosa, 2003).

um sentimento de segregação que implica estar só e tudo desemboca – para comutar rapidamente essa longa cadeia – na liminaridade e no estranhamento.

Na estrutura do conto temos, de um lado, um estrangeiro, o pré-etnógrafo, distanciados socialmente e culturalmente do guia da expedição e dos moradores do local, pois tenta se comunicar com eles através do frei e do fazendeiro e mesmo com o que o narrador chama de “cacos de português”; do outro lado, as figuras de Pê-Boi, Ivo Crônico, os recadeiros, e o estranhamento frente ao cientista. Pê-Boi, como herói do conto e, conseqüentemente, a quem o narrador consagra o discurso indireto livre, está entre o distanciamento e a tentativa de aproximação.

A viagem do etnólogo, para Da Matta (1978), é como a do herói clássico e está dividida em três momentos distintos que se relacionam: “a saída de sua sociedade, o encontro com o outro nos confins do seu mundo social e, finalmente, o ‘retorno triunfal’ ao seu próprio grupo com os seus troféus” (DA MATTA, 1978, p. 30). Alquiiste sai de seu país na expectativa de encontrar o outro, o selvagem, o “troglodita”, no outro lado do mundo. Quer conhecer esse mundo. Por isso tem o zelo em anotar tudo, em abarcar o que vê seja pela escrita, seja pelo desenho. Para tanto, viaja e a expedição se torna uma galeria de alteridade exposta em uma vitrine para os olhos do pré-etnógrafo que a tudo quer conhecer para compreender e retornar ao seu mundo com o “troféu”, a escrita da cultura do outro, o longínquo, o remoto, do subjetivo sertão brasileiro.

Uma parte significativa para a compreensão do olhar de Alquiiste está no seu interesse pela canção que Laudelin canta. Ele faz questão de anotar, pois o cantor, a pedido de seu Jujuca, repete a canção novamente de forma pausada para o registro de Alquiiste. Franz Boas, antropólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, considerado um dos pais da etnografia, assinala, no início do século XX, a importância de ir a campo, de estar lá. O seu método, por alguns criticados como caótico, consistia em tentar abarcar toda a cultura visitada, nada devia escapar. Sobre este antropólogo, Laplantine (1993, p. 77) afirma:

tudo deve ser anotado: desde os materiais constitutivos das casas até as notas das melodias cantadas pelos Esquimós, e isso detalhadamente, e no detalhe do detalhe. Tudo deve ser objeto da descrição mais meticulosa, da retranscrição mais fiel (por exemplo, as diferentes versões de um mito, ou os diversos ingredientes entrando na composição de um alimento).

Alquiiste, no seu método de tudo anotar, na tentativa de transcrever e compreender a canção de Laudelin, que desde o início ele acha importante, parece ser um aluno de Boas. O

naturalista, ao comparar a canção do Morro à outra, a da saga dinamarquesa, mostra que está sempre confrontando a sua cultura com a do outro, que consegue compreender a versão diferente para um mito que a narrativa apresenta, através de outro, o de Hrolf.

Alquiste parece se aproximar da tradição antropológica de Boas. O personagem tem uma visão que se assemelha à concepção antropológica da escola alemã, conforme expõe Frank (2005), ao analisar a viagem do filólogo e etnógrafo alemão Koch-Grünberg, pela América do Sul, no final do século XIX e início do século XX.

mais ainda, como já vimos, as falas (qualquer fala) dos nativos, transcritas textualmente, sobretudo provérbios, rimas, poemas, mitos, contos, eram, em outro sentido, de singular importância para a *Völkerkunde*³², pois eram vistos pelos filósofos idealistas alemães como a expressão mais 'pura' (direta) da própria visão de mundo e até da lógica de raciocínio particular de qualquer povo (cultura) (FRANK, 2005, p. 573).

Recolher minuciosamente, detalhadamente, toda a cultura imaterial é um meio de conseguir penetrar na cosmovisão do outro, sendo o mais fiel possível, tentando apreender a sua língua, não deixando escapar nada. Não seria o que Alquiste e o próprio narrador da etnografia literária de Guimarães Rosa fazem? Mas, para Alquiste, a narrativa desnuda os seus métodos, pondo a figura sob o olhar dos outros. Por sua vez, o narrador etnógrafo que controla o olhar de Alquiste se camufla, mas não deixa de ser o que o recolhe e transcreve os provérbios, as canções, os contos em “Uma estória de amor”. Assim, na etnografia literária temos a compreensão da cosmovisão da cultura do sertão. Através da alteridade, penetra-se na lógica do raciocínio de uma cultura, inscrevendo-a ao lado de todas as outras, pois o universalismo em “Pé-duro, chapéu-de-couro” deixa evidente o assunto. No ensaio-reportagem-crônica existe uma profunda erudição de Guimarães Rosa, que compara o vaqueiro brasileiro com outros desde o mito judaico, passando pelo grego, o téssalo, o macedônio, até o Camargue e o espanhol. Assemelha-se a Alquiste comparando Pê-Boi a Hrolf, herói de uma saga dinamarquesa.

Prática semelhante de etnografia pode ser vista no interesse de Lévi-Strauss, nos anos 30 do século passado, em território mato-grossense, quando escreveu: “de minha noite com os garimpeiros conservei em meus blocos de notas um fragmento de uma balada de modelo tradicional. Trata-se de um soldado descontente com o cotidiano, que escreve uma reclamação a seu cabo; este transmite ao sargento e a operação se repete a cada patente” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.199). É o mesmo interesse pela cultura imaterial do outro, na tentativa de

³² Etnologia.

penetrar a cosmovisão de mundo.

Mas qual é o ponto de vista de Pê-Boi, o herói do conto, em relação à expedição e, em especial, a Seo Olquiste? Primeiramente, o guia funciona não só como aquele que conduz a empreitada pelo território geográfico desconhecido, utilizando o seu conhecimento do meio físico, mas também é aquele que interpreta os usos e costumes dos recadeiros que a expedição encontra para Alquiste, Sinfrão e Jujuca do Açude, posto que, por ser nativo, conhece-lhes os hábitos e a língua. Para um etnógrafo, segundo Williams (1973), para que o método de campo seja produtivo, “seria conveniente registrar e aprender as formas e significados das posturas corporais, dos gestos, a maneira de andar e as manifestações emocionais mais comuns da comunidade³³” (WILLIAMS, 1973, p.74, tradução nossa). No encontro com Gorgulho, Pê-Boi é uma espécie de informante na narrativa, aquele que primeiro interpreta para oferecer aos que organizaram a expedição uma interpretação de segunda mão. A primeira visão é a dele. Em relação ao personagem Catraz temos: “mas Pedro Orósio disfarçara e saíra a chamar seo Jujuca, o frade, seo Alquiste: estava ali o irmão do Gorgulho, e também grotesco. Aqueles acorreram. Explicado, seo Olquiste exclamou: – **Ypperst!**” (p. 36). Pê-Boi compreendeu o interesse dos viajantes, em especial Alquiste, posto que o naturalista e o frei são convidados de Jujuca do Açude, por serem tipos considerados por eles como exóticos. Como é o guia remunerado da viagem, ao deparar-se com o “grotesco” irmão do troglodita, sabe que esse vai chamar a atenção do naturalista. Depois da explicação do guia, Alquiste fica espantado diante do espécime, então apenas exclama, mas trata-se de um “exclamoução”.

Pê-Boi também faz uma reflexão sobre sua função de guia ao encontrar com Nomindome, uma vez que o encontro acontece apenas com ele e Guégue, pois o frade, o naturalista e o fazendeiro tinham ido a outro lugar observar a paisagem. Acompanhemos o seu pensamento:

daí, acima caminho, ainda Pedro Orósio se lembrou de dar parte ao frade do que no raso do Modestino se passara, e do extraordinário daquele homem nu – o **Nomindome** – ameaçador de tantas prosopopeias. Embora, ficou calado. Expor tudo não era convincente, ele não sabia fácil passar a ideia de como tinha sido, e eles podiam fazer maiores perguntas – cansava sua cabeça distribuir a pessoas cidadãs um caso de tanto cumprimento. Guardou consigo (p. 47).

Ciente de seu papel como informante, o guia sabe que o “extraordinário”, o fora da ordem, o grotesco, o exótico profeta poderia interessar ao naturalista. Mas, como teria que dar informações e não apenas mediar o encontro do etnógrafo Alquiste com o nativo, como fez

³³ “seria conveniente registrar y aprender las formas y significados de las posturas corporales, los gestos, la forma de andar y de las manifestaciones emocionales empleadas comúnmente en la comunidad” (WILLIAMS, 1973, p.74).

com Catraz e Gorgulho, resolve então calar-se. Seu silêncio é reflexivo, pois demonstra que compreende o objetivo da viagem. Sabe que o cidadão, as pessoas “cidadãs” vão querer esmiuçar o assunto. Para Pê-Boi, isso seria um enfado, pois como ele, um informante que também é nativo, poderia exotizar a figura do outro?

A voz de Pê-Boi é importante, pois é o olhar do observado sob o observador, o questionamento, através do nativo, da autoridade etnográfica que tanto tem ocupado os debates sobre a questão da representação atualmente. Tanto a sociologia quanto a antropologia têm dado ênfase, segundo Oliveira (2006), ao ponto de vista interno, do nativo, do ator.

Como Pê-Boi percebe a si mesmo? Na focalização múltipla presente no conto, é possível observar que o guia não é como Ivo Crônico, que se interessa pelos ganhos materiais que a expedição pode lhe trazer. Já ao fim da viagem, o frade cansado desiste do último ponto, o rio das Velhas e então vemos: “Seo Jujuca determinou que, se o Ivo quisesse, podia ir também, acompanhar o frei Sinfrão, agora o movimento era mais resumido, tão perto. O Ivo não quis – por esperança de maior dinheiro, sarnava de ficar até o fim” (p. 50). A viagem para Ivo tem interesses materiais e pessoais, pois planeja o assassinato de Pê-Boi, mas no conto fica ressaltado que ele não avalia a viagem como o guia. Para ele, só interessa agradar os padrões. Já o herói do conto parece ter outra visão, como vemos: “Pedro Orósio mesmo, pelo sim pelo certo, tratava de zelar mais agradador e prestativo. Mas achava mais graça nenhuma no seo Olquiste, sempre nas manias de remexer e ver, e perguntar, e tomar o mundo por desenho e escrito” (p. 50). Entre a consciência de ser um empregado e a compreensão de sua função, Pê-Boi avalia o naturalista, questionando a sua autoridade, pois “ao que tinha interesse nenhum, de cabimento, aquela andação, para deletrear ao seo Alquiste os recantos do rio das Velhas. Poetagem. O trivial estava indo, sem pior: mas o que havia era que a vida toda se retardava” (p. 51). Ele não compreende muito a natureza da viagem de Alquiste, desconfia, mas o seu único desejo de fato parece que é rever territórios conhecidos e voltar, como um bom sertanejo, para o seu mundo. Alquiste, na relação que mantém com Pê-Boi, já tem uma imagem *a priori* deste, por esperar encontrar nele justamente a alteridade. Já o guia observa o naturalista a partir da cena imediata, na realidade que estão inseridos. Os julgamentos que faz dele nos são apresentados pelo discurso indireto livre. O seu mundo, aquele em que está inserido, torna-se algo a se “deletrear” ao naturalista que, vagorosamente, quer ler o mundo. Para Pê-Boi, são trivialidades, a superfície da vida, pois o essencial era os seus projetos e sonhos, aos quais Alquiste não tem acesso.

Silva (2009, p. 177) assinala: “o modo como o etnógrafo é acolhido terá sempre correspondências com a imagem que o intruso projeta. Isso, no entanto, está

inextricavelmente enredado na(s) maneira(s) particular (es) com que a imagem projetada é decodificada entre os nativos.” O conto nos permite observar o que chamamos de os pensamentos secretos de Pê-Boi, pois é assim que ele se percebe em relação ao frei, ao fazendeiro e, principalmente, ao naturalista:

ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do chapadão – de onde tudo se enxerga. Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta: a grava do areal rosado, fazendo pururuca debaixo dos cascos dos cavalos e da sola crua das alpercatas. Ou aquela areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha – sarapintada de areia verde: aquilo, sim, era ter saudade! O vivido velho dos vaqueiros, gritando galope, encourados rentes, aboiando. Os bois de todo berro, marruás com marcas de unhas de onça. Chovia de escurecer, trovoava, trovoava, a escuridão lavrava em fogo. E na chapada a chuva sumia, bebia, como por encanto, não deitava um lenço de lama, não enxurrava meio rego. Depois, subia um branco poder de sol, e um vento enorme falava, respondiam todas as árvores do cerrado – a caraíba, a bate-caixa, a simaruba, o pau-santo, a bolsa-de-pastor. De lua a lua. Sempre corriam as emas, os veados, as antas. Sonsa, nadava a sucuriçu. Tanto o gruxo de gaviões, que voavam altos, os papagaios e araras, e a Maria-branca cantava meiguinha, todo aquele arvoredo ela conhecia, simples, saía pimpã do meio das folhas verdes com um fiinho de cabelo de boi no bico (p. 72-73).

Maliciosamente atribuindo o excesso descritivo a Pê-Boi, o narrador, na sua escolha pela focalização múltipla, observa que o guia se vê como um catrumano geralista de um éden natural, um jardim tal qual o narrador devassa em “Ao Pantanal”. O *topos* do *locus amoenus* aparece novamente configurando a visão de Pê-Boi, a percepção que ele tem de si, de seu espaço. A aridez do deserto é transformada em uma poesia louvando a areia. O seu lugar não é apenas o fim do mundo, o sertão bravio e exótico para os de fora, mas é a poesia em meio a areia. A menção aos vaqueiros retoma a filosofia vaqueira do *autor-implícito* que, carinhosamente, chama o guia em partes da narrativa de Pê-Boi, Pê-Boizão, isto é, o pé-duro. É um geralista do espaço em que a chuva não produz destruição, mas abre caminho para os festejos da fauna e da flora. Para o guia, não há outro lugar como o seu, um mundo ideal. Os outros não sabem disso, não perceberam. Pê-Boi questiona: “Seo Alquiste soubesse? O frade sabia? Seo Jujuca? Ele Pedro Orósio tinha sua casinha – uma casinha pobre, com alpendre, entre umas palmeiras, terra boa, de orecanga” (p. 73). Assim, é a visão que o nativo Pê-Boi tem de si e dos outros. Ele decodifica a imagem do etnógrafo Alquiste como alguém que não pode entender a sua cultura, pois é estrangeiro e, no seu discurso científico, fica apenas na borda do conhecimento da região, não penetra na terra natural de Pedro, na sua origem, ficando apenas no princípio.

Geertz (2001) assinala que a relação entre o informante e o etnógrafo se respalda

duplamente. O primeiro deseja penetrar na cultura do outro, o segundo se interessa pelo etnógrafo através daquilo que o antropólogo estadunidense chama de ganhos secundários:

a sensação de ser um colaborador essencial numa empreitada importante, ainda que mal compreendida; o orgulho por sua própria cultura ou por seu próprio conhecimento dela; a chance de expressar ideias e opiniões pessoais (passar adiante boatos do vilarejo) a uma pessoa neutra, de fora; e também, de novo, algum benefício material direto ou indireto de um tipo ou de outro (GEERTZ, 2001, p. 40).

Pê-Boi valoriza o interesse que o naturalista demonstra pela sua terra, sabe que “era doutor, era sim. E doutor dos bons, de mão cheia. Homem importantíssimo. Queria até levar ele Pedro para seu ajudante, a fim de conhecer a terra dele, tão estrangeira. Dizia que lá o Pê podia ser soldado...” (p. 64). A fala do personagem se dá em um momento em que ele conversa com Nelzi, uma das moças do lugar. Podemos perceber que Pedro está se gabando um pouco para impressionar a jovem, mas há uma ironia por detrás da concepção que Alquiste tem do guia e que ele percebe. O naturalista valoriza Pê-Boi como o herói forte, o “Sansão”, o Hrolfi dinamarquês, e depois, curiosamente, o reduz à categoria de soldado ou empregado em terra estrangeira. Dá, assim, a ele, um lugar subalterno, retirando-lhe a áurea de herói. A focalização múltipla permite que possamos ver as tensões que existem entre o discurso de Alquiste e o de Pê-Boi, como um percebe o outro, ou seja, a relação entre etnógrafo e etnografado.

4. A ETNOGRAFIA LITERÁRIA ROSEANA: A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE, A ENTREVISTA E O DIÁLOGO

4.1. A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

“Eh! Ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país...” Mario de Andrade, *O turista aprendiz*

“Conto, agora, mas no de leve, sem pôr sentido. Se for firmar o sério nisso, ringe aflição, coração embrulha...”,
“Entremeio”, Guimarães Rosa

Na etnografia literária de Guimarães Rosa, uma espécie de observação participante, muito particular, se torna uma marca. O procedimento é uma das técnicas do método etnográfico usado pelos antropólogos em seus trabalhos de campo. Para tanto, além de uma ampla pesquisa sobre a sociedade a ser estudada, o observador etnógrafo muda-se, muitas vezes, para o local em que vive tal sociedade, passando a conviver diretamente por um período de tempo com as pessoas de lá. O pesquisador se propõe a ser um arguto observador da coletividade que pretende estudar. Nessa convivência, segundo Valladares (2007), muitas vezes, ele é um observador que está a todo o momento sendo observado também. Não é um método simples, pois ele requer interação. Observar e participar não são atos que estejam imunes à subjetividade, pois são ações que requerem a presença de um *eu* que observa um *outro*, um sujeito. No ato de ouvir o outro, o seu informante, como se diz no jargão etnográfico sobre aquele que fala com o etnógrafo, “exerce um poder extraordinário sobre o mesmo, ainda que pretenda posicionar-se como observador o mais neutro possível, como pretende o objetivismo mais radical” (OLIVEIRA, 2000, p. 23).

Páginas e páginas de teoria antropológica foram escritas nas últimas décadas tentando explicar a problemática da relação entre etnógrafo e informante. Objetividade e subjetividade, o eu e o outro são alguns dos pares binários que constantemente são discutidos na visada epistemológica da etnografia da segunda metade do século XX até a atualidade. O clássico observador participante, representado pela figura do antropólogo polonês Malinowski, inaugurador do trabalho de campo longo, com inúmeros seguidores, passou a ter o seu ato de observador profundamente discutido.

Clifford (2008), um dos mais ferrenhos questionadores do método da observação participante, conhecido como metaetnógrafo, não muito apreciado pelo seu meio, aborda as etnografias clássicas da Inglaterra e dos Estados Unidos para efetuar a sua crítica. Segundo

ele, tais etnografias foram escritas por profissionais treinados em academias, em contraste com as antigas práticas na área, feitas por missionários, viajantes, comerciantes, etc. Assim, a passagem do século XIX para o XX é marcada pelo desprezo em relação aos etnógrafos amadores por parte de antropólogos como Malinowski, A. R. Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, ou seja, todos eles se tornaram “uma autoridade cientificamente validada” (CLIFFORD, 2008, p. 22). Nesse sentido, os aspectos subjetivos, singulares, pessoais que envolvem a relação entre o observador e o observado, no método da observação participante, não são considerados. Pretendeu-se ainda, segundo Clifford (2008, p. 22), “uma fusão de teoria geral com pesquisa empírica, de análise cultural com descrição etnográfica”. A mistura foi levada a cabo com práticas, tais como a vivência com os nativos e a aprendizagem de suas línguas e, acrescentamos ainda, em alguns casos de forma parcial, a observação de nichos específicos como cerimônias, rituais, comportamentos, ou seja, um método metonímico³⁴ cercado de abstrações teóricas eficazes para abarcar a totalidade. Clifford (2008) se refere a uma tendência predominante sincrônica em oposição aos longos, e até lentos, processos diacrônicos de trabalho³⁵.

Muitas vezes antropólogos testavam teorias *a priori*, como observou Leite (2008), falando de alguns desses trabalhos no continente africano. As constatações do sociólogo brasileiro aproximam-se das reflexões feitas por Clifford (2008), quando este se refere a etnógrafos ocidentais que iam a campo e produziam verdadeiros milagres. Como exemplo, o pesquisador estadunidense menciona o trabalho produzido pelo antropólogo inglês Evans-Pritchard, em 1930, junto aos *nuer*, na África, no prazo exato de onze meses, e publicado em 1940 em sua clássica etnografia sobre essa sociedade tradicional.

O que se encena na contemporaneidade, nos estudos antropológicos, é uma reelaboração da observação participante com ênfase na interpretação, na reconstrução do contexto histórico no qual é possível observar a subjetividade.

Se tal relação é problemática, pois o observador é também observado, podemos verificar que nos textos de Guimarães Rosa, integrantes do *corpus* dessa tese, o narrador etnógrafo se aproxima do observador participante, sendo, ao mesmo tempo, observador e observado.

Ao contrário da etnografia clássica representada pela escola da antropologia social

³⁴ Segundo Clifford (2008), uma pesquisa de curta duração não conseguiria abarcar a cultura como um todo complexo. Por isso, o etnógrafo tinha como alvo algumas instituições específicas a fim de chegar ao todo por uma ou mais de suas partes.

³⁵ Como os etnógrafos são treinados para obterem informações validadas cientificamente em um curto período de tempo, a longa estadia dos trabalhos de campo foi considerada desnecessária.

inglesa que pressupunha uma estadia em campo, como pode se observar pelos trabalhos de Malinowski, entre os *tobriandeses*, Evans-Pritchard, entre os *nuer* e os *azande*, o método de pesquisa de Rosa era extensivo, pois ficava pouco tempo no local e extraía o máximo de informação que podia. Essa característica pode ser vislumbrada nos textos provenientes de sua viagem ao Pantanal de Mato Grosso, a Caldas do Cipó, na Bahia, como também a Minas Gerais. Guimarães Rosa não atua como um etnógrafo profissional, se bem que duvidamos de tal denominação em relação aos etnógrafos clássicos ingleses, pois um bom observador presume uma boa intuição, um conhecimento *a priori* da sociedade a ser visitada, o que não faltava ao autor mineiro.

Tanto Malinowski quanto Evans-Pritchard seguiam a recomendação do método de trabalho de campo proposto por Rivers (1912; 1991) de se aprender a linguagem da sociedade a ser estudada para assim tentar entrar na cultura. Rosa (cf. Costa, 2006) aprendeu russo para ler *Dostoiévski*, holandês para ler Kierkegaard e, como confessou, pouco antes de sua morte, pretendia aprender o vietnamita antigo para ler a riquíssima literatura tradicional do país. Não estaria ele seguindo assim a premissa básica da etnografia clássica inglesa? Ao viajar, embora de forma rápida, para dentro do mundo dos vaqueiros, na sua famosa viagem pelo interior de Minas Gerais, não estaria o autor aprendendo a linguagem dos vaqueiros para assim penetrar-lhes a cultura?

A crítica literária já ressaltou tal faceta do escritor mineiro. Costa (2008) assinala que de maneira semelhante à de um etnógrafo, Rosa, na sua viagem de 1952, conduzindo a boiada, procurou descrever os costumes locais a partir das próprias informações, as categorias nativas como são referidas pela antropologia. Bolle (2004), em relação a *Grande Sertão: Veredas* afirma que “Guimarães Rosa, numa atitude de observação participante, desloca-se tão radicalmente para ‘dentro’ da linguagem do povo, que este acaba sendo para ele a personificação da língua” (BOLLE, 2004, p. 397).

Antes de se aventurar pelo universo literário, o autor, enquanto médico em Itaguara, no interior mineiro, já tinha um interesse pelo método etnográfico de pesquisa, como se observa:

segundo contam antigos moradores de Itaguara, quando da chegada de um grupo de ciganos àquela cidade, Guimarães Rosa procurou se aproximar “daquela gente estranha”, valendo-se, inclusive, da ajuda de um amigo, que fazia as vezes de intermediário; uma vez conseguida a almejada aproximação, passava horas e horas envolvido em conversas com os ciganos “lá na língua esquisita deles (ROCHA, 1981, p.5).

Com tempo ocioso para dedicar-se à pesquisa, o contato com o outro, que, como vemos, é um interesse antigo do escritor, observamos o etnógrafo amador em meio a uma

sociedade nômade. Este procura um informante para tentar entrar na cultura da sociedade observada. Trata-se de um informante privilegiado que lhe dá acesso ao grupo, como vamos ver mais tarde em sua representação literária.

Em carta ao pai, em 06 de novembro de 1945, sobre uma viagem ao interior de Minas Gerais, logo após o lançamento oficial de *Sagarana*, o escritor afirma:

creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna (ROSA, 2008, p. 239).

Como já amplamente estudado pela crítica genética, Rosa, no seu fazer literário, transforma os documentos obtidos, refina-os, para usar uma expressão de Antonio Candido. Mas o que vale ressaltar é o seu procedimento de observador participante, não com o objetivo de estudar uma sociedade local específica, mas a cultura de uma determinada região geográfica que lhe é muito cara em sua literatura, o interior mineiro, os Gerais, o seu sertão particular.

Rosa sempre contou com informantes privilegiados. Tanto na célebre viagem de 1952, com as figuras do vaqueiro Zito e Manoel Nardy, quanto o vaqueiro José Mariano, no Pantanal. Ressaltamos também o seu pai Florduardo como um informante ativo de Rosa. Todos eles produziam para o escritor um *rapport*, aquela relação entre observador e observado que todo etnógrafo espera encontrar na sociedade estudada. Clifford (1999) assinala que uma mescla específica de aliança, cumplicidade, amizade, respeito, coerção e tolerância irônica conduzem ao *rapport*. Rosa tanto conseguiu essa relação enquanto escritor como levou os resultados dela para sua literatura, como veremos através da figura de Mariano.

Segundo sua filha Vilma Guimarães Rosa (2008), o escritor pedia sempre ao pai, através de cartas, detalhes, informações, estórias, lendas, o linguajar e as expressões dos capiaus e jagunços da região. Portanto, Florduardo estabelece com o filho o *rapport* que ajudará a alimentar a sua criação literária. Isso pode ser observado na correspondência, como vemos no trecho de uma carta de março de 1947:

pediria que o senhor me mandasse por escrito, quando tiver tempo, as palavras pronunciadas pelos homens que carregavam o defunto, aqueles que acabaram se sumindo com ele, na estrada, e que eram (Deus nos livre!) dois demônios. Lembra-se da história, que o senhor contou? Também as palavras daquela outra história: do homem que apostou que iria buscar um osso no cemitério (ROSA, 2008, p. 242).

O pai se transforma em uma fonte de narrativas populares, aquele que informa tanto o

enredo das estórias quanto a linguagem usada pelos nativos. O escritor acessa a cultura local através de seu informante. Na mesma carta temos ainda:

também, sempre que se lembrar de cantigas ou expressões sertanejas legítimas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muitas coisas interessantes, tenho muitas notas tomadas, e muitas outras coisas eu crio ou invento, por imaginação. Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vem da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme (ROSA, 2008, p. 243).

Novamente, tem-se o pedido ao informante sobre expressões da cultura do povo da região. Nota-se uma predileção pela língua, chamada de “legítima”, uma vez que através dela se tem acesso à cultura, como no caso do método de pesquisa etnográfico. Todos esses procedimentos fazem parte do processo de criação do escritor a partir da lapidação da “pedrinha bruta”, as “legítimas” frases, canções ou expressões escavadas no chão do território mineiro pelo seu informante. Rosa vai, lascando, lapidando a pedra para produzir, à maneira do ourives na poesia de Bilac, a sua literatura.

Em outra correspondência com seu informante, de outubro de 1953, escreve: “na carta, falei no interesse que tenho pelo assunto das caçadas na Serra do Cabral – principalmente quanto aos detalhes pitorescos. O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá a impressão de realidade” (ROSA, 2008, p. 266). Tentando acessar as relações sociais, culturais e econômicas do lugar, através do pedido a Florduardo, notamos a preocupação do escritor com o “efeito de real” na sua literatura³⁶.

Na mesma carta, o escritor ainda menciona a “descrição de pessoas da roça, as mais interessantes, que vinham à venda, em Cordisburgo; descrição de pescarias, a rede” (ROSA, 2008, p. 266). Surge o interesse pela atividade econômica dos nativos, em específico, aqueles que estão em trânsito, que saem de seu lugar e vão comerciar. Rosa termina a sua carta dizendo ao pai,

a lista é grande, mas o Sr. não se assuste com ela. É apenas um punhado de sugestões. Mas não deixe de ir mandando alguma coisa, aos poucos. (Como disse, os detalhes – sobre objetos, usos, expressões curiosas nas conversas, etc. – são sempre importantes. Tipos encontrados em viagens, também, por exemplo.) Nomes curiosos, de lugares e de pessoas (ROSA, 2008, p. 267).

O *rapport* epistolar vai sendo firmado e o escritor age como o etnógrafo que conduz o seu informante sobre detalhes específicos a respeito da sociedade a ser estudada. Tanto a cultura material quanto a imaterial são de seu interesse.

³⁶ Isso pode ser notado na precisão da descrição das estórias de caçadas do narrador de “Meu tio o iauaretê”.

A intensa relação ainda pode ser vista em carta de julho de 1954:

não precisa que sejam casos ou fatos curiosos, pois as informações comuns, sobre a vida trivial, costumes, etc., do interior têm muita importância. Coisas que os moradores no campo contavam de sua labuta, vida, etc., quando vinham fazer compras em Cordisburgo, por exemplo. E detalhes de caçadas – principalmente da vida e costumes dos bichos, seus rastros, e tudo o mais (ROSA, 2008, p. 271).

O seu interesse é pelo cotidiano, pois ele sabe que através dele se pode conhecer a sociedade e a sua cultura. Por isso, recorre ao seu informante, um nativo autorizado, pois detém as listas que o etnógrafo lhe envia sobre os assuntos de seu interesse que são: os usos e costumes, a vida econômica, social e cultural, repleta de valorizados detalhes. Ainda se nota, novamente, o interesse pela vida animal, que é tão cara ao escritor em sua literatura.

Em dezembro de 1955, Rosa continua orientando³⁷ o seu informante privilegiado sobre a pesquisa a ser feita:

principalmente, acho um interesse extraordinário nas que se referem aos COSTUMES e aos TIPOS e INDIVÍDUOS pitorescos ou bem marcados. Agora, depois dos “Enterros”, por que é que o senhor não manda, por exemplo, os “Casamentos”, os “Batizados” ou “Casos de crimes” ou de “Demandas, Questões, etc.”, do tempo em que o senhor foi Juiz-de-Paz? Seria ótimo. Também, descrições de caçadas – incluindo as paisagens, etc. Outra coisa, que muito gostaria de ter, são as lembranças da Venda, em Cordisburgo: *qual a época do ano em que se vendia mais? Quando era que os lavradores dispunham de mais dinheiro, etc.?* E a respeito dos caixeiros-viajantes, ou COMETAS... (ROSA, 2008, p. 273).

O interesse do escritor que vai dirigindo as notas que pede ao pai, com os seus “por exemplos”, visam ter um arquivo de uma organização social, ou seja, suas relações de parentesco, sua disposição judiciária e perspectivas econômicas da lavoura. O pequeno comércio que o pai possuía parecia ser ponto de encontro de todos, portanto, um local propício para a observação. Assim, *o rapport* vai sendo construído, pois o informante tinha um local privilegiado de observação: o estar atrás de um balcão de um comércio local por

³⁷ Nota-se uma semelhança entre Guimarães Rosa com o antropólogo Franz Boas, instruindo o seu informante privilegiado, que segundo Stocking Jr. (2004), era Henry W. Tate, um tsimshian puro que transmitiu grandes quantidades de material para Boas em Nova York. Vejamos uma correspondência de Boas com Tate, de 28 de março de 1907: “MEU CARO SR. TATE, Fiquei muito contente ao receber as 75 páginas da história tkamsun, que teve a gentileza de me enviar. Anexo a esta carta uma ordem de pagamento no valor de \$ 15. Como verá, aumentei o preço para 20 centavos. Espero que isso seja do seu agrado. Confio que você se mostre disposto a continuar e que eu possa esperar mais material em futuro próximo. Fiquei muito interessado ao ver o que você tinha escrito, mas permita-me que eu faça uma ressalva. Em sua carta, você escreve que omitiu algumas das histórias que lhe parecem, a você e a mim, muito impróprias; mas, se quisermos preservar para os tempos futuros um retrato verdadeiro do que os povos foram antes de atingir sua condição atual, não devemos deixar de fora nada que mostre os seus modos de pensar, mesmo que eles nos sejam repulsivos [...] Assim, espero que você esteja disposto a vencer a sua relutância em escrever coisas desagradáveis, pois elas pertencem aos contos narrados pelos anciãos. Para os nossos fins, é essencial que seja verdade tudo o que escrevemos, não devemos ocultar nada. Você deve lembrar que também me prometeu a história dos intestinos –sugadores (namomhat). Espero que encontre tempo para escrevê-la e enviá-la, pois gostaria de ver como está relacionada com a história tkamsun” (STOCKING JR., 2004, p. 154-155).

onde passavam os moradores da região. Rosa parece procurar o que pede ao pai, isto é, o “pitoresco ou o notável”, como ele afirma em carta de 17 de dezembro de 1957, para retirar a capa de pitoresco numa transformação literária.

Em outra carta, agora, em maio de 1958, temos:

agora, por exemplo, gostaria muito, e preciso, mesmo, de receber uma informaçãozinha, inteirando o que o Sr. me mandou, a respeito do “JOGO DA BOLA”, antigamente, em Caeté. Aquilo é interessantíssimo, me serve muito. Mas queria saber:

- 1) – NO LUGAR ONDE SE JOGAVA, era debaixo de coberta, em lugar fechado, ou no campo, a descoberto, como nos campinhos de futebol dos lugares do interior, atualmente?
- 2) – Em que bairro, ou parte da cidade, era que se jogava? (ROSA, 2008, p. 279).

Através de uma estrutura de perguntas ao pai, semelhante a uma entrevista com questionamentos diretos, simples e objetivos, o etnógrafo procura extrair de seu informante privilegiado todos os detalhes de uma prática esportiva.

Lévi-Strauss (1976) afirmou que a antropologia parte da mais íntima subjetividade, ou seja, observações de um pesquisador em campo, transformando tais informações em instrumento de demonstração objetiva. Na etnografia literária de Guimarães Rosa, ao contrário, há a transformação da objetividade da observação em subjetividade. Em várias de suas histórias, o narrador atua como um etnógrafo observador, às vezes, mudo, através do método indutivo de observação e análise, e, em muitas, participa. Como isso se dá, é o que tentaremos apresentar a seguir.

4.1.1. NA FESTA DE MANUELZÃO

O discurso indireto livre na novela é a chave de acesso do narrador etnógrafo ao seu informante Manuelzão. Tal técnica narrativa assemelha-se à observação participante passiva do método de pesquisa de campo etnográfico. Cicourel (1990) caracteriza o observador participante passivo “como sendo semelhante a alguém que observa por detrás de uma tela que não deixa ver o observador. A ideia é interagir o mínimo possível com os nativos, supondo-se que tal comportamento interferirá menos nas atividades do grupo e possibilitará uma observação natural dos eventos” (CICOUREL, 1990, p. 91). O narrador observa através dos olhos de Manuelzão. É sutil em sua presença na novela, o que gera, por vezes, ambiguidade para definir se o discurso é do narrador ou do personagem. Assim, não é notado pelos que estão na festa, deixando-os à vontade para interagirem entre si. Sua presença não interfere na observação.

Manuelzão funciona como o informante perfeito do narrador, pois, segundo Vasconcelos (1997), numa leitura da novela de Guimarães Rosa, “o narrador procura dar conta do burburinho da festa através dos constantes deslocamentos espaciais de seu personagem principal, que é ainda sempre seu olho e seu ouvido” (VASCONCELOS, 1997, p. 41). Usando os sentidos do personagem, o narrador etnógrafo, na sua observação participante passiva, apresenta ao leitor o ponto de vista do vaqueiro sobre a sua cultura, pois muitas vezes, “as pessoas não pensam sobre o significado das coisas em sua própria cultura, elas têm-nas por certas” (BROWN, 1931:1990, p. 188). Manuelzão não tem interesse de explicar as coisas, pois está imerso na sua cultura. Todas as explicações dos fatos são feitas pelo narrador etnógrafo, uma vez que eles passariam despercebidos para os habitantes do lugar, pois lhes são comuns, conforme vemos: “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 Carinhanha, brancas como sal e açúcar” (p. 145-146). A marca da presença do narrador etnógrafo na sua observação participante passiva está na descrição dos adornos. Manuelzão sabe que as mulheres estão cuidando do interior da capela, mas o arrolamento dos enfeites é feito pelo narrador, pois ele precisa etnografar a cultura do outro através da observação material. Toda a sua participação é descritiva, mesmo que seja necessário lançar mão de uma narrativa, ela é usada no sentido de descrever, como se observa neste outro trecho:

e houve quem ofertasse dois machados de gentio, lisas e agumiadas peças de sílex, semelhante peixes sem caudas, desenterrados do chão de um roçado montês, pelo capinador, que via-os o resfrio de raios caídos durante as tempestades do equinócio. Deixados para o leilão, prestavam, junto com um frango-d'água sonolento — que um menino capturara à borda do brejo e atara pelos tarsos com fibra de buriti — e uma cabaça com mel de abelha uruçú, docemente ácido, extraído de colmeias subterrâneas (p. 147).

Manuelzão, morador local, mergulhado, portanto, na sua cultura, não sentiria a necessidade de apresentar o sabor do mel e tampouco dizer de onde provinha. O mesmo procedimento pode ainda ser visto na passagem: “os meninos dos vaqueiros, nos quais, por via do sol quente, as mãos impunham os velhos chapéus-de-couro dos maridos, atados firme e estreito nos barboqueixos, do modo que não podiam ser tirados” (p. 214). O observador participante passivo faz a apresentação descritiva dos meninos que brincam. Assinala os detalhes do modo de uso do chapéu, explicando para que serve.

O narrador etnógrafo, na sua observação participante passiva, deseja mostrar a cultura do outro como um todo, não apenas fragmentos, pois “o significado de qualquer elemento da cultura só pode ser definido quando a cultura é vista como um todo de partes inter-

relacionadas e isso só pode ser conseguido por alguém que seja capaz de observá-la objetivamente, na realidade” (BROWN, 1931:1990, p. 188). Estando lá, colando a sua visão à do seu informante Manuelzão, o narrador integra as canções e as estórias à verossimilhança da narrativa. Assim a cultura faz sentido, pois é integrada ao meio, não é apenas um compêndio de mitos, contos e estórias recolhidos e publicados. Não lembra objetos de museus que estão isolados de seus contextos específicos. Também não é uma lista de usos e costumes do povo catrumano, tal como os chapéus-de-couro que estão na festa de Manuelzão, mas sim, como tal povo é em seu meio, pois “o significado de qualquer elemento de uma cultura deve ser encontrado na descoberta de sua relação com os outros elementos e com a cultura como um todo” (BROWN, 1931:1990, p. 189). A festa, a reunião de pessoas, se presta a tal apresentação.

Se na confecção de *A Boiada*, Rosa queria contadores, cantadores, informantes privilegiados da cultura, conforme atesta o depoimento de Manuelzão dado a Brandão (1998), na novela, a festa é a caracterização dessa encenação também. Nela se valoriza a teatralidade, a performance que o narrador etnógrafo vê e reproduz para o leitor.

4.1.2. NO MEIO DA BOIADA E NO PANTANAL

Em seu diário de campo *A Boiada*, o sujeito-escritor, como já demonstramos, anota o tempo todo. Usa para tanto a visão, a audição e o olfato. Tudo, para ele, na viagem de dez dias, é digno de nota. Na composição do diário, é possível verificar como o observador participante, além do interesse pelos elementos físicos do ambiente, está de olho na alteridade, nas singulares falas e ações dos vaqueiros, em tudo que é possível extrair da cultura deles que está sendo estudada de forma fugaz na estadia em campo. Trata-se também de um estudo de caso, um método que, conforme Uriarte (2012), consiste na separação de um grupo particular para se pesquisar, pois o etnógrafo amador não conversa com os vaqueiros por muito tempo, uma vez que a viagem é curta. Observa-se, conforme o trecho, o seu interesse por tais figuras:

Conversa de vaqueiros:

– É lá (que ela estava), naquela serra, p'ra fora daquela serra, estava até com um boi do seu Zé. É velhaca. A bezerra dela é que é desgraçada de brava...

–... amojando.

– Não, amojando, não. Ela está apartada, com bezerro grande. Mas, amojando, não. Isso é contar miséria...

–...

– Eu sabia que ela anda por lá, na beira das Pedras. Mas quando campeei lá, não achei. A que eu achei, eu peguei e trouxe... O que eu não posso agora é campear ela... Porque temos de ir levar o gado. Temos de ajuntar, separar os machos, os do João Herculino. Não podemos campear ela, não... (p. 41).

Como se estivesse nas proximidades, ouvindo e anotando, sem ser visto, o sujeito-escritor está interessado no tema dos vaqueiros. O assunto parece banal, pois se trata das ações cotidianas da lida pastoril, mas desperta a atenção, uma vez que é uma conversa entre vaqueiros, sua fala autêntica. Nota-se que até o silêncio entre eles é anotado pela colocação do sinal gráfico de reticências.

Leonel (2002) assinala que *A Boiada* não é um diário de campo de um etnógrafo, pois “os registros rosianos são díspares e seu intuito, ao que indicam as pesquisas efetuadas a partir deles, era servir à obra, não à descrição cultural ou a seu estudo” (LEONEL, 2002, p. 90). O diário, concordarmos apenas parcialmente com a pesquisadora, não tem totalmente o procedimento etnográfico em suas inúmeras páginas, o que não invalida o projeto de recolha da cultura vaqueira. A escrita muito particular de Rosa não está limitada pelo método de campo nesse caso, pois se trata de um diário. O quanto de literário não tem no diário de Lévi-Strauss, o célebre *Tristes Trópicos*? O que dizer do misto de crônica, narrativa e relato de *O selvagem e o inocente*, de David Maybury-Lewis, antropólogo inglês, produzido a partir de seu diário de campo entre os Xerente e Xavante no Brasil Central? O diário de Rosa não foi escrito para publicação, portanto, não é elaborado como o de Lévi-Strauss e o de Maybury-Lewis, mas o autor tem como projeto de fundo o estudo da cultura vaqueira. O seu diário contém inúmeras notas sobre o assunto. Como é o registro de uma estada em campo curta, não faz uma descrição cultural minuciosa, mas consegue anotar tudo o que pode em relação aos vaqueiros, conforme o trecho:

ESTOURO

(Manoelzão)

Dentro de Montes Claros.

1.070 reses.

1934.

Vinha de Jequitinhonha e ia para Pirapora. Causa: ninguém sabe. Manoelzão vinha mais ou menos no meio da boiada.

(-“Aquilo vai de ‘golpe’ em ‘golpe’...” (p. 59).

O registro é cuidadoso pela divisão formal apresentada. O tema é grafado em maiúsculas e encontra-se grifado. O informante é nomeado. Local, data, quantidade de animais, destino e causa são assuntos de interesse para o etnógrafo amador. A posição do vaqueiro durante o episódio também desperta interesse e, no seu depoimento, o etnógrafo amador ainda grafa a sua fala autêntica. Em outro trecho temos:

Agora, as vacas estão com pouco leite, os pastos já estão muito ruins. (Quando muito, umas pelas outras, o máximo que se pode tirar é um litro de cada). No tempo

do costeiro (novembro, dezembro, janeiro, fevereiro,) – nesse tempo as vacas dão muito leite (dois litros, aproximadamente), os peitos ficam cheios, duros – aí elas ficam mais amorosas, aflitas. Nesse tempo, também, elas ficam durante o dia, junto com os bezerros. Daí umas e outras serem mais amorosas, mugidores, etc. Agora, porém, de um lado e outro estão tranquilos. Podem até ser facilmente desmamados. (Explicação de Zito, quando perguntei – por que tão calmos?) (p. 66).

Observa-se que existe uma intercalação entre o depoimento do informante, o vaqueiro Zito, com explicações postas entre parênteses. O mundo do trabalho com o gado precisa ser compreendido. Zito fornece informações valiosas sobre o estado de ânimo dos bovinos, uma vez que as vacas estão ligadas ao mundo natural e dependem da estação chuvosa para a produção abundante de leite.

Já outro depoimento de um informante demonstra a crença dos vaqueiros, conforme vemos:

BENZEDURA:
(Bicheira)
Três ramos verdes.
“Os filhos de Jacó eram 11.
Morreu 1, ficou 10.
Morreu 1, ficou 9.
Etc.
(Rezando e cruzando). Quando arremata, joga pra trás o ramo.
(Snr. Decerlindo). (p. 85).

Abrindo aspas para assinalar a performance da reza, embora não as feche, o etnógrafo amador descreve detalhadamente um aspecto da cultura dos vaqueiros. Nesse ponto, o trecho remete à etnografia de Malinowski³⁸, que anotou em língua nativa e traduziu todas as performances ligadas à magia e à religião dos trobriandeses. Os melanésios, antes de lançarem uma canoa ao mar, por exemplo, executavam toda uma ritualística oral envolvendo a magia. Os vaqueiros, com suas crenças anotadas, se aproximam dos trobriandeses do Pacífico Sul, observados pelo antropólogo polonês.

Para os estudos antropológicos, é importante a convivência por um longo período de tempo com a sociedade a ser estudada, pois

os antropólogos consideram que o conhecimento dos seres humanos não pode ser observado à maneira de um botânico examinando uma folha ou de um zoólogo

³⁸ A antropóloga brasileira Mariza Peirano ressalta a originalidade das descobertas de Malinowski sobre o poder mágico das palavras entre os melanésios trobriandeses. Segundo ela, “foram as inúmeras evidências etnográficas que Malinowski coletou que justificam sua teoria sobre os aspectos pragmáticos da linguagem que, se até recentemente não haviam recebido maior atenção (a antropologia, assim como as demais ciências do homem, estava mais preocupada com os aspectos cognitivos e semântico-referenciais dos sistemas simbólicos), hoje estão na ordem do dia no estudo dos aspectos “performativos” das palavras e dos rituais” (PEIRANO, 1995, p. 37).

analisando um crustáceo, mas sim comunicando com eles e partilhando seus modos de vida de forma duradora, o que não acontece numa reportagem jornalística, nem com o viajante de passagem, nem no tipo de “contato” que se limita em colher dados do “informador” (LAPLANTINE, 2004, p. 22).

O convívio de Rosa com os vaqueiros é pequeno, mas, como se observa no diário, é intenso. O autor se vale da observação participante para efetuar os seus registros. A imersão não é total, mas o observador tem um conhecimento prévio da sociedade vaqueira, pois é animado por uma filosofia e um projeto: o encontro com o ser vaqueiro, à procura de uma ontologia.

Laplantine (2004) assinala a experiência física de imersão total da etnografia. O antropólogo deve se aculturar, pois precisa interiorizar a sociedade através das significações que os indivíduos atribuem a seus próprios comportamentos. É um projeto ambicioso da etnografia e utópico, o que levou à ironia de Geertz (1978), que afirmou que todos os antropólogos tornaram-se nativos. Rosa, em seu projeto literário, deixa com que os personagens falem, atribuam sentido a suas vidas, comportamentos e ações. É o que acontece com o vaqueiro Mariano, em “Entremeio”, com Riobaldo, de *Grande Sertão*, o índio-onça de “Meu tio o iauaretê” e tantos outros narradores espalhados em seus contos. Eles são ouvidos, se explicam, relatam, contam, pensam e, sobretudo, detêm a voz. Rosa não imerge na cultura vaqueira fisicamente em *A Boiada*, faz isso nas suas representações literárias. Mas o gesto de ouvir o outro, deixá-lo falar, está presente no diário, pois lá se observa o gosto pela conversa noturna durante o pouso com os vaqueiros, conforme permite ver o trecho:

Manuelzão e Bindóia enxugando os baixeiros ao fogo (os baixeiros foram lavados, e não enxugaram a tempo).
Um vagalume.
Fogueira grande, iluminando muito.
(m%: naquele fofôgo).
(Finado Lesbão, - um que morava aqui no Sítio...) (p. 162).

O etnógrafo amador marca a explicação através do uso de parênteses. Assim, anota a cultura do outro para compreendê-la quando estiver afastado do campo, visitando as anotações. O início da estória a ser ouvida também está marcado com o mesmo sinal.

Temos que enfatizar que toda a viagem de Rosa, da qual é proveniente o seu diário, foi uma montagem para que ele pudesse usufruir genuinamente, de forma “legítima”, adjetivo recorrente nas cartas a seu pai, da experiência de conduzir o gado. Como já apresentamos, todo o cenário cultural com contadores de estórias, cantadores, enfim, tudo é previamente preparado para a estadia do escritor que desejava dias árduos e desconfortáveis na sua tentativa de imersão na cultura do outro. Se a viagem foi rápida, as informações coletadas foram abundantes. Seeger (1980), numa longa estadia entre os Suyá, sendo sumariamente,

muitas vezes, ignorado por eles, conduzia a sua rotina diária na tentativa de maximizar todas as oportunidades de ouvir o que os índios diziam, de fazer perguntas a eles e de observar. Conforme é possível observar pelo trecho abaixo, não havia flores e rosas no trabalho de observação do antropólogo estadunidense junto aos Suyá, no Brasil Central:

meu trabalho de campo era algo esporádico, o que tinha um efeito danoso sobre os dados e prolongava minha permanência no campo. Sempre carregava comigo um pequeno caderno, onde escrevia tudo que me interessasse e, nos longos dias de pesca, costumava pensar sobre o que aprendera e anotava as perguntas que deveria fazer. Levantava questões sobre determinado tópico e, assim equipado, costumava procurar pelas pessoas que considerava indicadas para respondê-las. Nos primeiros meses, observei muito e aprendi a língua que procurava sempre melhorar. As coisas que não conseguia perguntar ou compreender em um mês, deixava de lado, para retomá-las no mês seguinte. A procura de pessoa para responder às minhas perguntas era muito difícil e eu não gostava de me impor, pois, quando se sentem pressionados, os Suyá são mestres em circunlóquios, e, quando famintos, não se interessam em dar longas respostas às perguntas. Quando satisfeitos, geralmente iam dormir. Havia vezes em que isso não acontecia, e eu aproveitava essas ocasiões com a maior habilidade possível (SEEGGER, 1980, p. 37).

Temos que observar que Rosa não se preocupava em encontrar a sua refeição diária, tendo que plantá-la, caçá-la ou pescá-la, tal como Seeger (1980) fez durante a sua estada na aldeia. Tudo estava preparado para a sua viagem. Por isso, ela pôde ser curta e profícua. Os seus informantes, ao contrário daqueles do antropólogo estadunidense, eram solícitos e interessados, pois havia, não podemos perder de vista, o parentesco do escritor com o dono da boiada, o seu primo Chico Moreira. Rosa não está fazendo uma etnografia científica e também não enfrentou a árdua tarefa de ser um observador participante em uma sociedade que lhe negava informação.

O seu comportamento ao longo do diário é semelhante ao de uma criança descobrindo o mundo. Interessa-se pelo cotidiano, singulariza o ordinário, descobre, pergunta, inquire, cheira, olha, ouve, tenta abarcar o mundo e, sobretudo, anota compulsivamente. Um exemplo do fato é o longo glossário de termos ciganos do qual extraímos um trecho:

José Antonio Camargo (Dondé), o cigano:
Sempre: “..., meu Amigo!”
cavalo = gráís
freio= silivráis
cavalo= manúis
dinheiro: = khadêios (xadeis) (khi)
cabeça= shirôn
chapéu (de lebre)= stád
vaca= gruvíin
feijão= frejôli (p. 122).

Ora, o método etnográfico clássico proposto pela antropologia inglesa aconselhava o aprendizado da língua, pois é uma maneira de se ter acesso ao outro. Não está aqui o autor fazendo uma espécie de etnografia? Não se pode dizer categoricamente que não seja material etnográfico, conforme afirmou Leonel (2002), pois ao afirmar tal questão, a pesquisadora infere que a recolha etnográfica é pré-definida. No campo, o etnógrafo encontra por vezes material que não estava procurando, como Rosa com os ciganos. Um diário etnográfico é um intensivo registro do vivido, do ouvido e do observado, pois a etnografia será escrita num outro tempo e longe do local estudado. São interessantes as considerações da antropóloga inglesa Marylin Strathern quanto a isso:

o exercício da pesquisa de campo é, portanto, antecipatório, na medida em que é aberto ao que virá depois. No meio-tempo, o aspirante a etnógrafo reúne material cujo uso não pode ser previsto, fatos e questões coletados com pouco conhecimento de suas conexões. O resultado é um “campo” de informação ao qual é possível retornar, do ponto de vista intelectual, para fazer novas perguntas sobre desenvolvimento posteriores cuja trajetória de início não era evidente. Estes podem se dar na compreensão do antropólogo, sendo gerados pelo processo de escrita, ou podem ser mudanças sociais e históricas na vida social que está sendo estudada. Um modo de garantir que ao menos alguns recursos ficarão à mão se apoia num velho axioma, ligado ao preceito do holismo, de que os dados têm de ser coletados “por terem valor em si mesmos” (STRATHERN, 2014, p. 354).

Portanto, o pesquisador no campo anota tudo o que puder, o previsto e o imprevisto. Tenta registrar questões, informações, falas, tudo o que vê e ouve, mesmo que não entenda exatamente do que se trata. Rosa registra desde o berro dos bois ao barulho do vento, canções, palavras, cores, gestos, estórias. Reúne um material farto para consultar depois quando estiver produzindo a sua literatura. O procedimento é o mesmo do aspirante a etnógrafo. A diferença deste é que ele visa produzir antropologia e, o outro, literatura. Ambos são observadores participantes. Desta maneira,

espera-se que o(a) etnógrafo(a) reúna bastante informação tendo em mente intenções específicas. Ao mesmo tempo, contudo, sabe que não é possível saber de modo completo o que será pertinente às reorganizações posteriores do material exigidas no processo de escrita pode ter um efeito próprio, como o de criar uma expectativa de surpresa; busca-se o que é mais refratário, as pequenas revelações (STRATHERN, 2014, p. 354).

Rosa, tanto nas cartas ao pai, quanto em suas viagens, tinha objetivo claro: produzir literatura. O que ele deseja é a pedra bruta, genuína, legítima para que possa transformá-la. Tal pedra é encontrada na farta documentação que o escritor reuniu ao longo de uma vida inteira. Como o etnógrafo, não sabia ao certo como reorganizaria o seu documento transformando-o em arte, mas procura o ouro, o inacessível, o pequeno, o sublime.

Apesar de *A Boiada* não ser uma etnografia ao pé da letra, mas apenas um conjunto de

notas, o escritor usa a todo tempo o esquema clássico de pesquisa de campo proposto por Rivers (1912; 1991): as noções abstratas deveriam ser verificadas na sua concretude; o domínio da língua da sociedade a ser estudada; a importância da empatia e também do tato do pesquisador na relação com os seus informantes; a valorização dos relatos nativos juntamente com a observação etnográfica. Rosa, ao longo do diário, está sempre verificando, aprendendo, no concreto, ou seja, em meio aos vaqueiros, suas ações e gestos, no trabalho e no pouso. Procura aprender a fala nativa, o que é de particular interesse ao longo do diário, conforme o trecho: “– Aqui a nossa desmatção é muito apoucada. Até esbarremos... (esbarrar= parar)” (p. 153).

Procura ter empatia com os vaqueiros, tanto é que exerce uma função entre eles na condução do gado. O escritor está na culatra, isto é, no final da boiada, conforme define a reportagem do jornalista Alvares da Silva, do *Cruzeiro*, que esteve com Rosa e com os vaqueiros no último dia da jornada. Segundo depoimento de Zito, João Henrique Ribeiro, vaqueiro que acompanhou o escritor na famosa viagem de 1952, Rosa pede para ser chamado de João Rosa, apagando o título de doutor. Ouve e conversa com os vaqueiros, procurando dar atenção às suas estórias e ensinamentos.

Os relatos nativos, isto é, dos vaqueiros, estão presentes em todo o diário. Tanto num resumo feito pelo etnógrafo amador quanto na junção do resumo entremeada pela fala dos vaqueiros, segundo vemos: “(A estória do Santana: a vaca parida que o fez deitar-se na grot. Defecou e urinou sobre ele, no buraco. Se afastava, mas vigiava-o, de longe. Só mais tarde o vaqueiro veio libertá-lo)” (p. 146-147). E ainda:

(O fazendeiro maluco, que fala sozinho (Constantino). Mesmo a cavalo, depressa. Erra o caminho, apeia, dá um tiro a esmo, e grita: – “Não falei?! Não disse que a coisa acabava era assim?!”

(Carlinda, a viúva com a qual ele queria casar.)

Ele, o Constantino, e a vaca: “- Ora, Dona,... Eu me saio, eu me saio... Pode ficar,...” (p. 130).

O observador de campo, segundo Peirano (1995), deveria ter em mente que o nativo tinha um ponto de vista, provavelmente, mais interessante do que o do pesquisador. Em *A Boiada*, o escritor tinha consciência de tal fato, por isso, a fala direta, sem mediação, do vaqueiro, o seu relato genuíno era cuidadosamente anotado. Observação em terceira pessoa e relato em primeira, mesclam-se no diário, atendendo os conselhos de Rivers (1912;1991) sobre a pesquisa em campo. Ora, essa também é a técnica narrativa em “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Entremeio”. O escritor salta da técnica da pesquisa de campo para manobrar o ponto de vista de seus narradores em sua etnografia literária representada

pelos textos mencionados.

Outro método de pesquisa etnográfica empregado pelo observador participante Guimarães Rosa é o filológico. Uma das recomendações desse método, segundo Mauss (1947:1972), é recolher contos e colecionar suas variantes. Rosa, além da recolha, faz questão de anotar as variantes, como no caso do longo desafio cantado intitulado “Rio Preto” que aparece anotado em duas variantes em *A Boiada*.

O método filológico também é empregado pelo escritor em sua viagem ao Pantanal mato-grossense. Em “Uns índios (sua fala)”, o narrador, em meio ao Terenos, vai tomando notas: “enquanto podia, entretive-me também com um grupo: Re-pi-pí (‘o cipó’), I-li-hú, Mó-o-tchó, Pi-têu, E-me-a-ka-uê e Bertulino Divino Quaaugas. Eu fazia perguntas a um – como é isso, em língua terena? como é aquilo? – e ele se esforçava em ensinar-me; mas os outros caçoavam” (p. 131). Apesar de pertencer aos textos da viagem ao Pantanal, em 1947, a sua publicação só se dá em 1954, no suplemento *Letras e Artes*, de *O Jornal*. Há todo um esforço do escritor no trabalho de campo, na tentativa fugaz de aprendizagem da língua nativa e alguns obstáculos, como o interesse de um informante em colaborar e o escárnio de outros. A aprendizagem pausada da língua, a soletração interessada na representação literária marcam “Uns índios (sua fala)”.

O escritor, apesar de não atuar profissionalmente, era um estudioso dos povos indígenas, como se observa, em carta de 1937 à primeira esposa, em que relata sobre o seu exame de ingresso no Itamaraty:

Cahiu para mim, no exame de Geographia, o ponto Raças, linguas e religiões do Globo. O Prof. Raja Gabaglia interpellou-me:
 – “O snr. é médico, portanto deve conhecer bem o assumpto...
 – Alem de medico, tenho estudos especializados de anthropologia e ethnographia, Dr.”, respondi eu com toda a coragem necessaria.
 – E de linguistica tambem, continuei, com coragem de 250 cavallos-vapor.
 E por acaso, o homem veio interrogar-me justamente sobre os indios *Ka-shi-mauás*, a respeito dos quaes fiz eu citações naqueles artigos que escrevi ha muito tempo, acerca do ESPERANTO. Naturalmente, discorri com valentia a respeito delles³⁹ (ROSA, 2008, p. 385-386).

Nota-se o interesse antigo de Rosa pela área antropológica e etnográfica, por isso a sua pesquisa entre os terenos e mesmo entre os ciganos, na viagem de 1952, obedece a critérios do método filológico. Segundo Costa (2006), Rosa trabalhou de 1933 a 1935 no Serviço de Proteção ao Índio⁴⁰, o que apenas confirma o seu contato com povos indígenas.

³⁹ Optamos por manter a ortografia original da carta.

⁴⁰ Devido a um incêndio, todos os arquivos do Serviço Nacional de Proteção ao Índio desta época se perderam, sendo, portanto, impossível encontrar registros escritos da passagem do escritor por lá.

Conhecedor do método filológico de pesquisa etnográfica, Rosa sabe que o acesso à palavra é o acesso à cosmovisão de um povo, por isso o seu esforço no aprendizado etnográfico.

Ao se retirar da aldeia dos Terenos, o narrador, de posse de um pequeno vocabulário, afirma:

mais tarde, de volta a Aquidauana, relendo-o, dei conta de uma coisa, que era uma descoberta. As cores. Eram:
 vermelho – a-ra-ra-i'ti
 verde – ho-no-no-i'ti
 amarelo – he-y-i'ti
 branco – ho-po-i'ti
 preto – ha-ha-i'ti (p. 131-132).

O narrador etnógrafo nota uma semelhança, uma descoberta para ele sobre as cores em língua terena. Mas está de posse apenas de um vocabulário diminuto, separado da fala, recortado, uma espécie de *natureza morta*. Ao chegar à aldeia terena, o narrador conversa muito pouco, pois não domina o idioma nativo, mas ouve e relata: “a surpresa que me deram foi ao escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada; mas firme, contida, oclusiva e sem molezas – língua para gente enérgica e terra fria” (p. 130). O seu ouvido comparativo, conhecedor do guarani, se encanta com a fala dos terenos e personifica a língua, ligando-a fisicamente aos índios. Há uma espécie de musicalidade no “coloquiar” dos terenos, pois “entrava-me e saía-me pelos ouvidos aquela individida extensão de som, fio crespo, em articulação soprada; e espantava-me sua gama de fricativas palatais e velares, e as vogais surdas” (p. 130). Poetizando os termos da linguística fonética, pois como diz o autor, tinha conhecimento na área, o narrador afirma: “respeitei-a, pronto respeitei seus falantes, como se representassem alguma cultura velhíssima” (p. 130). Não tendo acesso aos significados, à língua, à cultura terena, ele se prostra diante de seus falantes, como representantes de um monumento antigo.

O antropólogo francês Marcel Griaule, em 1947, nas suas aulas na Sorbonne sobre os procedimentos para a pesquisa de campo em etnografia recomenda sobre o método filológico:

o pesquisador linguista, especialista ou não, não perderá de vista que o termo puro é obtido frequentemente não apenas em frases construídas para as necessidades do momento, mas nos textos. Inclusive para os substantivos que se referem a objetos concretos sobre os quais não se pode ter equívocos, nunca se pode estar seguro de que um vocábulo tenha sido despojado de todo afixo⁴¹ (GRIAULE, 1969, p. 106,

⁴¹ “el encuestador lingüista, especializado o no, no perdera de vista que el término puro se obtiene a menudo no solamente en frases construidas para las necesidades del momento, sino en los textos. Incluso para los substantivos

tradução nossa).

O narrador assinala, sobre a anotação de palavras fora de contexto que fez na aldeia terena: “a notação, árdua, resultou arbitrária. Só para uma ideia. E, óbvio, as palavras trazidas assim são remortas, sem velocidade, sem queimo. Mas, ainda quando, fere seu forte arreverso” (p. 130). Há uma crítica ao próprio método empregado por ele, pois como conhecedor da linguística, sabe que a amostragem é “remorta”, não tem a beleza da língua falada, está descontextualizada, é uma tentativa simples de dicionarização, mesmo que o narrador se deleite com o som produzido. Griaule (1969) acentua a importância de se conhecer os textos falados, não apenas frases isoladas, para compreensão dos termos, como Rosa faz com o seu pequeno glossário. A insuficiência de tal aprendizagem se abate sobre o narrador que sai maravilhado com a descoberta dos sufixos de sua lista de cores à caça de uma explicação, como lemos:

o elemento i'ti devia significar “cor” – um substantivo que se sufixara; daí, a-ra-ra-i'ti seria “cor de arara”; e por diante. Então gastei horas na cidade, querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros de velhos mistérios. Fui buscando os terrenos moradores em Aquidauana: uma cozinheira, um vagabundo, um pedreiro, outra cozinheira – que me sussurraram longas coisas, em sua fala abafada, de tanto finco. Mas i'ti não era aquilo. Isto é, era não era. I'ti queria dizer apenas “sangue”. Ainda mais vero e belo (p. 132).

Na aldeia, a anotação da palavra e seu significado seguiu uma lógica. Na cidade, onde a cultura já está rarefeita, devido ao intenso contato intercultural, o significado se perdeu, não era exatamente como o da aldeia. Quando tenta testar o vocabulário compilado, o método linguístico conforme Griaule (1969), o narrador não logra êxito, pois

porque, logo fui imaginando, vermelho seria “sangue de arara”; verde, “sangue da folha”, por exemplo; azul, “sangue do céu”; amarelo, “sangue do sol”; etc. Daí, meu afã de poder saber exato o sentido de hó-nonó, hó-pô, há-há e he-ya. Porém não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica (p. 132).

Com a sua teoria, ele não encontra confirmação, pois “se verdadeiramente se desejar alcançar o fundo da linguagem oral, é preciso uma vida humana⁴²” (GRIAULE, 1969, p. 107, tradução nossa). Os informantes da cidade não conseguem ajudá-lo, pois perderam, parcialmente, o contato com a sua língua, com a sua cultura. O narrador fica em suspenso, com um sentido de fracasso, pois sabe que apenas vislumbrou o rastro da língua misteriosa

que se refieren a objetos concretos a cuyo respectos no puede haber equívocos, nunca se puede estar seguro de que el vocablo haga sido despojado de todo afijo” (GRIAULE, 1969, p. 106).

⁴² “si verdaderamente se quiere alcanzar el fondo de un habla, es preciso una vida humana” (GRIAULE, 1969, p. 107).

que tentou aprender. Ele não disporia de tempo para se aprofundar, estar na aldeia por um longo período, pela fugacidade da viagem, mas ficou o intento, apenas a impressão registrada em “Uns índios (sua fala)”.

A sua tentativa de testar a compreensão, saindo às ruas de Aquidauana, uma vez que não pôde voltar à aldeia, faz parte do método etnográfico linguístico, pois “cada palavra deve ser tratada como um mecanismo frágil e nenhum passo será descuidado para descrever sua articulação e seu funcionamento⁴³” (GRIAULE, 1969, p. 109, tradução nossa). Não foi possível ao narrador fazer funcionar a palavra. Não teve acesso ao outro, àquele que podia colocar a engrenagem dos mecanismos frágeis, a lista de cores compilada em funcionamento. A riqueza da cosmovisão terena foi vedada a ele, que apenas ficou na borda, na intuição, não teve acesso ao “exato sentido”, o “legítimo”, como se refere o escritor nas listas de palavras e expressões pedidas a seu pai e informante, Florduardo. A frustração do narrador se dá porque

um passo do qual os linguistas desconfiam, mas não obstante parece indispensável, é fazer com que o informante estabeleça uma etimologia da palavra que ele emprega. Certamente, esta etimologia frequentemente está sujeita a um aval. Mas este inconveniente é, por um lado, facilmente reduzido; e por outro lado, inclusive o caso de explicações fantasiosas, e com a condição expressa de que o testemunho não seja de um letrado contaminado pelo contato com o ocidental, estabelece sempre explicações preciosas sobre a forma com que os usuários compreendem suas ferramentas linguísticas⁴⁴ (GRIAULE, 1969, p. 109, tradução nossa).

As cozinheiras, o vagabundo e o pedreiro, moradores de Aquidauana, informantes esporádicos, não foram capazes de confirmar a teoria do narrador sobre a etimologia das cores em língua terena. Mas todo o processo de informação estava contaminado, pois os usuários terenos não compreendem a etimologia da língua em uso, pois, devido à aculturação destes, passou a ser “coisa nenhuma”, reduziu-se a apenas sangue.

Já em “Cipango”, o método da pesquisa de campo do observador participante é uma mescla de observação material e autobiografia, conforme preconiza Mauss (1947:1972), sobre a etnografia. A autobiografia cabe aos informantes com os quais o narrador entra em contato. A observação começa na narrativa de forma generalizada, pois o que chama a atenção do narrador no trem em que está é: “presença deles começou a aumentar. Era uma silenciosa invasão” (p. 147).

⁴³ “cada palabra deberá ser tratada como un mecanismo delicado y ningún paso será descuidado para describir su articulación y su funcionamiento” (GRIAULE, 1969, p. 109).

⁴⁴ “un paso del cual los lingüistas tienen tendencia a desconfiar, aunque no obstante parece indispensable, es el hacer establecer por el informante una etimología de la palabra que él emplea. Por cierto, esta etimología, a menudo está sujeta a caución. Pero este inconveniente es, por un lado, fácilmente reducido; y por otro lado, incluso el caso de explicaciones fantasiosas, y con la expresa condición de que el testigo no sea un letrado deformado por nuestro contacto, quedan siempre explicaciones preciosas sobre la manera en que los usuarios comprenden sus herramientas lingüísticas” (GRIAULE, 1969, p. 109).

Não pôde saber a procedência, pois “vinham pra Mato Grosso, ou voltavam” (p. 147). Mas faz uma espécie de classificação clânica, ao afirmar: “parece que se agrupam segundo a procedência: em Araçatuba, são quase todos de Kiu-Shiu, de Kagoshima; de Okinawa, aqui em Campo Grande” (p. 147). Decide então visitá-los e começa a pôr em prática o método da observação material, através da fala do guia que conduzia o narrador até os Hachimitsu, nas proximidades de Campo Grande, segundo vemos: “eles guardam numas barricas a comida dos porcos de ceva. É uma mistura de tudo que a gente não sabe, prasapa de boa, cheiro ardido... Porco, fica cada monarca desta altura! Quase do tamanho de burro. E comem deitados...” (p. 148). Ele se vale de um informante estranho à comunidade dos japoneses. Este lhe dá informações valiosas sobre o sucesso da criação de suínos pelos imigrantes, uma vez que lhe chama a atenção o método empregado pelos nipônicos e, por ele ser um morador da região, é fácil comparar.

No local, o narrador vê jovens japonesas, “numa mesa ao ar livre, a um lado da casa, moíam na máquina arroz cozido, uma massa nevada para fazer bolos” (p. 148). O seu olhar não perde a produção caseira da comida e como todo bom etnógrafo, afirma: “um de nós se dispôs a fotografá-las, e elas, entre si risonhas, consentiram” (p. 148). A cena produz um equívoco típico do contato intercultural, conforme o trecho: “só que apareceu um senhor, *sêo* Hachimitsu que as repreendeu, entremeando a zanga com vênias polidas em nossa intenção. As musmés fugiram para dentro. Ir embora achamos também de tom” (p. 148). Não compreendendo a língua e, conseqüentemente, sem acesso ao universo cultural dos nativos, os imigrantes japoneses, o narrador etnógrafo e a sua equipe estão prontos a se retirarem, quando, “mas, bem nem dadas as costas, e o velho Hachimitsu *san* vinha chamar-nos, deferentemente. E, sim por mágica, já reapareciam as juvenzinhas niseis, transfloridas: o pai tinha apenas mandado que mudassem de roupas e se enfeitassem, a fim de sair em digno o retrato” (p. 148). A proibição da fotografia se transforma numa encenação desta, pois os nativos queriam aparecer com toda a sua materialidade cultural, semelhante as fotografias etnográficas que abundam em *Argonautas do Pacífico*, de Malinowski.

A observação material continua conforme menciona o narrador etnógrafo: “antes de partir, espiei pela janela. O que me prendeu os olhos, foi, emoldurado, um desenho de espada – uma dessas velhas espadas japônicas, de ancha lâmina, que um ditado deles diz ser a ‘alma do samurai’ – entre negros ideogramas, tão traçados a pincel” (p. 148). Como não estava disposto a permanecer no lugar por muito tempo, e tampouco estava à vontade com a sua visita inesperada, o narrador etnógrafo não tem acesso à interioridade de seus observados, nem de suas casas. Apenas espia, furtivamente, e, como tem um conhecimento parcial e livresco da cultura do outro, seus olhos se fixam justamente num símbolo material: a espada. Ele, a partir da curiosidade pelos

significados dos ideogramas, questiona o nativo: “atrevi-me a perguntar o escrito. E Hachimitsu, curvando-se para o quadro, verteu: – ‘O homem que morre pela pátria, vive dez milhões de anos!’” (p. 148-149). Após contrastar a pobreza do lugar com a nobreza da espada e de seu significado, colhido de maneira genuína da boca do nativo, o narrador etnógrafo se retira e prossegue sua passagem, observando o exterior. Desta vez, está na chácara de Takeshi Kumoitsuru onde faz uma pequena entrevista com o agricultor, não muito bem sucedida, pois ele está a todo o momento desconfiando de seu informante e este, como se deduz pelas impressões do narrador, mantém também a desconfiança sob ele. É então convidado para o interior da residência do imigrante, conforme o excerto:

– Entará, senhô, entará...Casa japonês munto suja...

– e a mulher ria, um riso desproporcionado.

Entramos para um variado cômodo, que meio a meio seria cozinha e salão. Tudo ali dentro era inesperado e simples, mas de um simples de diferente do nosso, desenrolado de velha sabedoria de olhos. As arcas, os armários, as mesas, as esteiras de palha, os utensílios. A mulher empilhava doces alourados, que fabricava para vender. Deles nos ofereceu, dentro de seus risos. O homem piscava atento apenas a todo pio ou esvoaço, lá fora, os pássaros seus adversários. Mas repetia:

–Tudo paranta, esse bom... Tudo paranta, esse bom... (p. 150).

Na cena, o narrador procurava reproduzir a fala do nativo tal qual ouvida e em discurso direto para dar assim fidelidade à reprodução. Além disso, é possível observar que a mulher não está à vontade com o convidado, que não está sozinho. Rosa, como já dissemos, viaja a Mato Grosso como diplomata, conduzindo estudantes do curso de formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, da UFRJ, e está acompanhado de um geógrafo, Hilgard O’Reilly Sternberg, da mesma instituição. É uma viagem de estudo e pesquisa na fronteira do Brasil com o Paraguai. O olho do narrador etnógrafo vê o interior da casa e faz a interpretação imediata, de forma comparativa, contrastando a organização da moradia do imigrante com a dos brasileiros. Enaltece a cultura do outro, na organização do espaço, não a despreza. A observação material é posta em ação. Temos um arrolamento do que é encontrado no lugar como também da economia familiar dos imigrantes. Nota-se, através do narrador etnógrafo, não do personagem, pois não temos acesso a ele, que o dono da chácara esforça-se, no seu português restrito, para dizer que a terra é boa, em que plantando tudo se dá, reproduzindo o discurso da colonização. Sua fala talvez se constitua assim por temer reclamar das condições de trabalho em terras brasileiras ao homem identificado por ele como um representante do governo.

Nessa mesma casa, o narrador etnógrafo colhe uma autobiografia sobre a morte do filho de Takeshi, ocorrida devido à mordedura de uma cobra. Interessa a esse narrador colher

estórias, mas seu acesso ao outro é diminuto. Primeiro, esbarra na língua, segundo, ele é o diplomata, o homem que veio de fora, que se impõe aos imigrantes.

Prosseguindo sua viagem, ele continua seu processo de observação do exterior, sempre buscando o elemento humano na paisagem, segundo lemos: “num raso pedaço de terreno, verde-verde de todo plantado, luminoso de canaizinhos de irrigação, víamos três pessoas, uma família” (p. 150). O seu olhar observa a tecnologia agrícola empregada pelos imigrantes e o resultado disso pelo viés econômico, no entanto, não deixa de empregar a poesia quando escreve:

paravam numa paisagem em seda. Até no caminhar dos sulcos d'água no entremeio das miúdas culturas, na separação das poucas árvores mantidas, puderam os Sakamota impor a este chão um torcido toque de arte nipônica – com sua assimetria intencional, recesso de calados espaços inventado e riscos que imóveis guardam qualquer coisa do relâmpago. Mesmo arranjaram um grande arbusto branco, que todo flores. Ao fundo, tlatlavam os quero-queros, sobe-desce-sobe, gritantes. Ou os uns gaviões (p. 150-151).

O narrador etnógrafo, como se depreende dessas observações, é um conhecedor da cultura nipônica e do esforço de transformação da paisagem em terra agrícola, mesclando jardim e plantação. A referência à seda, elemento precioso da cultura japonesa, de cultivo árduo e delicado, metaforiza o trabalho dos imigrantes no espaço visitado, tentando se adaptar a terras brasileiras. O narrador, movendo-se como um diplomata, um curioso sobre a cultura nipônica, interessado na adaptação de tais imigrantes a terras brasileiras, é bem diferente destes que para ali viajaram por pressões econômicas. Ao tentarem niponizar a paisagem, mostram uma adaptação forçada, tentam trazer o Japão para o Brasil. Demonstrem não querer sair de seu país, mesmo estando em outro. O narrador etnógrafo tem um olhar poético sobre o espaço ocupado pelos imigrantes, observa a sua geometria e, por fim, de forma bucólica, nota os pássaros em meio ao jardim inventado.

Vale ressaltar que o seu olhar é sempre comparativo, pois está em viagem, esteve em contato com um ambiente geográfico singular, o Pantanal, assim consegue ressaltar o jardim agrícola construído pelos imigrantes. Lévi-Strauss, na sua passagem pelo Japão, comenta em entrevista a Didier Eribon:

na Europa ou na América, os elementos de composição, os vegetais, quero dizer, são eles próprios irregulares. [...] No Japão, a diversidade da paisagem resulta da combinação de vegetais regulares; criptomérias, bambus, plantações de chá, arrozais. Tanto pelas formas como pelas cores, ela oferece um espetáculo denso e de uma suntuosidade constante (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 132).

O narrador em “Cipango” resalta a criação de jardins agrícolas na paisagem irregular, a niponização do lugar, tal qual o olhar comparativo de Lévi-Strauss em terras japonesas. É

interessante ressaltar que a tensão entre irregularidade e regularidade da paisagem que o antropólogo francês relata tem critérios estéticos. Aqueles mesmo que Humboldt veio procurar em terras americanas, harmonizar uma paisagem irregular, selvagem, assustadora para o olhar europeu. O narrador etnógrafo em “Cipango”, no pedaço nipônico de Campo Grande, também tem um critério estético comparativo.

Tentando sair da observação exterior, ele se aproxima de uma imigrante que não por acaso está também no exterior: “a mulher, nada feia, está à beira do rego, com o menino. Lavam e luzem os pimentões, que levarão amanhã à feira, lustram nabos e abóboras, um por um, esfregando-os com escovas” (p. 151). Novamente, temos o registro do atencioso trabalho agrícola dos imigrantes. O narrador passa da entrevista indireta para a direta com a informante disposta a falar com ele:

ela se chama – Fumiko, Mitiko, Yukiko, Kimiko, Kazúmi, Natsuko ou Hatsuko? – e com belos dentes. Como foi que se casou com Setsuo Sakamota? Namoraram?
 – Não, namoro não. Ele quis eu, falou com p’pai. Deu “garantia”...
 – Garantia em dinheiro? Pagou?
 – Pâgou, pagou. Japonês usa...
 – E gosta dele?
 – Bom. Munto târâbârâdor. Trâbâra todo dia. Trâbâra noite...
 – Mas, e o amor?
 – Amor, sim, munto. Primeiro casa, depois amor vem. Amor, devagarzinho, todo dia amor mais um pouco... Bom... (p. 151-152).

A incerteza do nome da informante é usada de maneira poética pelo narrador que vai listando nomes de origem japonesa, alguns com sufixos iguais, lembrando a lista de cores compilada por ele junto aos terrenos que também possuía a mesma sufixação. É interessante que, no texto publicado no jornal, antes de ser recolhido em *Ave, Palavra*, a mulher se chama Aoitsuyu, “o orvalho azul”. Rosa, ao longo de sua literatura, apresenta, por vezes, listas de nomes próprios explorando a sonoridade dos mesmos. Um exemplo do fato está na “Décima do Boi e do Cavalo”, narrativa intercalada em “Uma estória de amor”. O procedimento é comum no escritor, por isso a indefinição do nome de sua informante tem um caráter poético. Também o narrador não singulariza a mulher, fazendo com que ela seja mais uma dentre as tantas imigrantes. Assim, pode ser qualquer uma delas, pois parece que a organização familiar não se diferencia. A única diferença é que a conversa se dá com uma mulher, numa tentativa de diversificar suas informações, todas obtidas, até então, com informantes masculinos. Seguindo o manual dos etnógrafos, as perguntas abordam as relações de parentesco, ou seja, o casamento. Toda a entrevista está sob o ponto de vista comparativo, ou seja, entre a cultura do narrador e a da informante. A noção de amor guia a comparação. Para ele, tal noção liga-se a uma cultura romântica, a ocidental, e a invenção do amor ligado ao casamento. Tal conceito é,

pelo que notamos na fala da informante, diferente em sua sociedade.

Klinger (2007) conceitua um narrador etnógrafo na literatura contemporânea como sendo aquele que escolhe um determinado espaço, penetra na cultura, aprende a língua para em seguida escrever ou mesmo representar essa experiência. Segundo a pesquisadora, há uma diferença entre este narrador e o tradicional benjaminiano, pois não há o desejo por parte daquele em extrair nenhuma experiência, uma vez que esse não é o seu objetivo. Não há, portanto, aprendizado. O narrador em “Cipango” observa o que está visível, o exterior: a agricultura e a paisagem. Olha rapidamente o interior das casas como também as pessoas, sem conseguir penetrar em seus personagens. Está sempre na borda. Na agricultura, as descrições são precisas porque ele consegue observar, algo que não acontece em relação às pessoas que encontra. Mas, mesmo assim, tenta aprender, como vimos em relação à conversa com a informante. A sociedade não se abre para ele, todos os imigrantes representam o todo tempo, pois o narrador etnógrafo é, claramente, alguém de fora. A tensão é permanente, o que frustra a sua tentativa de aprendizagem.

Em “O recado do morro”, a estrutura da entrevista está habilmente embutida dentro do conto. Ela se dá também com alguém que veio de fora e conversa com os nativos, como veremos a seguir.

4.1.3. A ENTREVISTA E O PONTO DE VISTA DOS NATIVOS

4.1.3.1. GORGULHO: O PRIMEIRO INFORMANTE

“Numa carta, trivial e rápida, a mim dirigida, ele recorda, ao rolar da pena, ‘o urubu-caçador, pesado e preguiçoso, cabeça de pimentão maduro, em voo baixo, paralelo ao chão alisando as grotas com a sombra’... Invejando a imagem, tive raiva, quase”. Guimarães Rosa, prefácio ao livro *Gerais e cerradões*.

Em “O recado do morro”, a entrevista na etnografia literária é um método de compreensão do outro. A focalização múltipla permite que se faça a leitura do entrevistador através de suas perguntas, e do entrevistado pelas suas respostas. Por todo o conto, o *autor-implícito*, conceito formulado por Booth (1980), faz aquilo que Bakhtin (1988) chama de *interferências de discurso*, ou seja, o autor-narrador interfere e manipula o discurso da personagem tanto para camuflar as marcas da estrutura da entrevista quanto para analisar respostas e perguntas. Em especial, a entrevista é feita com o protagonista Pê-Boi e com Gorgulho.

Gorgulho é o primeiro dos recadeiros e aquele que mereceu maior atenção no conto. A

sua participação é longa. Na narrativa, todos os recadeiros têm um nome e uma pequena biografia. Tais figuras foram vistas por parte da crítica literária através de argumentos preconceituosos, como vemos:

inventor de abismos, o autor de *Corpo de Baile* localiza-os em broncas almas de sertanejos, inseparavelmente ligados à natureza, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credíces, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora” (RÓNAI, 1958, p. 139).

Localizando os recadeiros fora da dita “civilização urbana e niveladora”, demonstrando um olhar lançado pelo intelectual cidadão apreciador do nivelamento, Rónai atira os personagens no abismo das almas toscas que não são capazes de raciocinar e estão sujeitas a seus instintos. Desta maneira, animaliza-os, conforme suas palavras:

são almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre. O escritor enfrenta-as em geral num momento de crise, quando, acuadas pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmas e buscam o sentido de sua vida (RÓNAI, 1958, p. 139-140).

Nesse aspecto, o crítico toca no projeto literário do escritor de dar voz e vez ao capiau, ao sertanejo, e mostrar que ele, apesar de estar fora da “civilização urbana e niveladora”, luta com os mesmos velhos temas universais de toda a humanidade.

Parte da abundante crítica literária ao conto, identifica claramente os recadeiros ao campo do ilógico, do milagroso, do extraordinário. Mas se examinarmos mais de perto as respostas das questões que Gorgulho dá ao seu entrevistador Alquiste, veremos que vai muito além disso.

A primeira aparição do personagem no conto nos é apresentada pelo olhar do narrador: “um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico” (p.19). Na estrada em que ia a caravana conduzida pelo guia Pedro Orósio, o narrador etnógrafo, de longe, nos dá a visão da figura encontrada, singularizando-a de imediato pela comparação com a ave quero-quero, talvez importada da viagem anterior ao Pantanal, por ser magro e de andar pausado. O adjetivo arcaico empregado pelo narrador etnógrafo que ali está, seguindo junto, traz uma dimensão de desajuste do personagem em relação às figuras do naturalista, do frade e do fazendeiro, pois Gorgulho, pelo que nos é apresentado posteriormente, age de maneira que valoriza modos antigos de comportamento.

A identificação do nativo singular é feita pelo guia: “-‘É o Gorgulho... ’ – o Pê-Boi disse” (p. 19). Pedro, que além de conduzir a caravana, também atua como informante

privilegiado, tem que continuar a dar respostas quando lhe é perguntado: “Quem? Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias” (p. 19). No excerto, temos a informação de Pê-Boi sendo traduzida pelo narrador etnógrafo para o leitor e para os outros, pois este sente a necessidade de explicar o que é uma urubuquara de forma dicionarizada. A palavra grimo é, segundo o autor, em correspondência com o seu tradutor italiano Bizzarri (1972), um aproveitamento do radical universal *grim* que em italiano, inglês, alemão e dinamarquês, denota feiura, horror e raiva. Ainda de acordo com Rosa, a intenção do uso do adjetivo é obter uma correspondência com os personagens rugosos, sério-cômicos, dos velhos livros de estórias. Assim, vemos uma interferência sutil do *autor-implícito* na descrição da apresentação que Pê-Boi, guia informante, faz do nativo encontrado na estrada.

O narrador etnógrafo não perde de vista o personagem, como se observa: “e ia o Gorgulho direito bem no meio da estrada, parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana” (p. 19). O olhar reforça a singularização de Gorgulho, que parece uma pequena estátua andante, uma espécie de boneco da cultura *banto*. A observação material se atém à exterioridade da vestimenta e dos acessórios, pois

tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguera. [...] calçava alpercatas, sua roupa era de sarja fusca, formato antigo – casacão comprido demais, com gualdrapas; uma borjaca que de certo tinha sido de dono outro – mas limpa, sem desalinho nenhum; via-se que ele fazia questão de estar composto, sem em ponto algum desleixar-se. E o que empunha era uma bengala de alecrim, a madeira roxo-escura, quase preta (p. 19-20).

Na sua observação participante, o narrador etnógrafo apresenta o personagem, tendo o cuidado de descrevê-lo empregando as categorias nativas, ou seja, os vocábulos da cultura de Gorgulho que nomeiam a sua vestimenta e os seus acessórios, tais como: surrão, manguera, alpercatas e bojarca. O significado é assim atentamente explicado para o leitor, pois o surrão está a tiracolo, assim podemos inferir tratar-se de uma bolsa; manguera seria o bordão, numa construção dicionarizada do narrador etnógrafo; infere-se que as alpercatas consistiriam em categoria nativa para o calçado; e, claramente, o narrador diz ao leitor que bojarca é um casacão comprido. Podemos perceber um estratagema na construção do conto, pois as informações apresentadas pelo narrador etnógrafo provêm do guia Pê-Boi. Ele é o informante que pode apresentar o nome da categoria nativa para o narrador e este traduz para o leitor.

É só após ouvir pela primeira vez a voz do morro e agir de forma que espanta a comitiva, que o personagem Gorgulho nota os que estão na estrada junto a ele, conforme se observa na passagem:

voltou-se. Mas não respondeu. Empertigou-se, saudando circunspecto; tudo nele era formal. Até a barba branco-amarela, só na orla do rosto, chegando ao cabelo. Pedro Orósio teve que apresentá-lo, a cada um, e ele cumpria sério o cumprimento, com vagar – a frei Sinfrão, mencionando Jesus Cristo. Se descobrira e segurava o chapéu, pigarreando e aprovando, com lentos anuídos, a boa presença daquelas pessoas. Mas a gente notava quanto esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava (p. 20-21).

No primeiro contato do nativo com aqueles que vieram de fora, vemos que ele conhece as convenções de apresentação, mesmo em meio à turbulência subjetiva pela qual está passando, motivada pela audição repentina da voz do morro. Segundo Martins (2001), nas práticas de navegação europeia no Pacífico, na segunda metade do século XVIII, havia todo um conjunto de atos simbólicos efetuados pelos impérios coloniais tais como Inglaterra, França e Espanha para demarcar a soberania sobre as terras em que chegavam. Valendo-se da definição do estudioso Greg Dening, que emprega o termo *theatrum mundi*, Martins (2001, p. 22) assinala: “era uma época de teatralidade intensiva do civilizado para o nativo, mas sobretudo de teatralidade ainda mais intensa do civilizado em relação a seus pares.” Havia uma ênfase no processo que era teatral e interativo na representação entre os agentes imperiais e os nativos. Gorgulho tem toda uma performance para com os estrangeiros, o frade, o naturalista e o fazendeiro. Há uma teatralidade no encontro, pois o personagem é formal e circunspecto. O narrador, na apresentação de Gorgulho, sempre faz questão de dizer que “como quase todo velho, andava com maior afastamento dos pés: mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade” (p. 20). Era organizado e limpo no vestir antiquado e arcaico, sempre estando composto. O velho faz questão do cumprimento individual e reconhece a figura do religioso, ao retirar o chapéu e beijar-lhe a mão. Estamos, nesse ponto, às avessas, como Guimarães Rosa gosta de dispor o mundo em sua literatura, pois ao invés da teatralidade ser do europeu para com o nativo, é do dito nativo para com o europeu, ou seja, o *theatrum mundi* é representado por Gorgulho junto aos outros.

O encontro do personagem com os de fora se dá num momento de tensão no conto. Gorgulho acaba de ter contato com a voz do morro. O primeiro a tentar explicar racionalmente o fato é o frade:

– “Possível ter havido alguma coisa?” – frei Sinfrão perguntava. – “Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcárias, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia...” (p. 21).

Sinfrão, consciente da presença do naturalista, o cientista, procura atenuar o fato, uma vez que o faro de Alquiste é apurado. Para tanto, dá a ele uma explicação pautada em informações geológicas, mas com algum fundo de superstição local, pois os tais terremotos acontecem na lua-cheia. O frei, não podemos nos esquecer, é o representante de uma visão de mundo que fez e faz parte do colonialismo: a religiosa. Desde o início das Grandes Navegações, em que os viajantes se lançaram aos “novos” mundos “virgens” e sem “civilização niveladora”, eram, de certa forma, vigiados pelo poder religioso, pois na época, “o conhecimento científico e os preceitos religiosos alimentavam-se mutuamente, era preciso ter cautela na divulgação de imagens que pudessem contrariar o dogma estabelecido” (MARTINS, 2001, p.40). O encontro encena a tensão entre o conhecimento científico, o dogma e a cultura do nativo, o que pautou todo processo de colonização mundo afora. A narrativa reencena o encontro e os seus desdobramentos.

Para marcar a descrença na cultura nativa, aqueles que vieram de fora diagnosticam Gorgulho: “padeceria de qualquer alucinação; ele que era até meio surdo” (p. 21). Reduzido, clinicamente, a louco e surdo, a caracterização ainda conta com a ajuda do informante Pê-Boi, conforme o trecho:

– E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... bradou então Pê-Boi por desfastio. Mas fazendo a moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de se chamarem pelo ermo de distancias, mente a monte: alongando o **eh**, muito agudo, a toda a garganta, e dando curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve – só o seu dono entende (p. 21-22).

Tentando testar o canal de comunicação estabelecido entre Gorgulho e o morro, Pê-Boi de forma cômica, representando para os outros, os de fora, faz uma performance que é atentamente descrita pelo narrador etnógrafo. A maneira dos nativos “roceiros serrânicos” de se comunicarem é apresentada, procurando guardar a sonoridade para que o leitor compreenda sua cultura.

Dado o silêncio do acidente geográfico, o diagnóstico de Gorgulho é confirmado, mesmo pelo guia. Benedito Nunes (2007), fazendo uma leitura dos ditos malucos no conto, afirma: “a loucura poderia ser compreendida *in generis* como desorganização da língua em sua função simbólica, subvertendo a posição do homem no mundo, quer em relação a si mesmo quer em relação aos outros” (NUNES, 2007, p. 24). O crítico confirma a posição daqueles que vieram de fora, pois a alucinação de Gorgulho, a audição da voz do morro, seria uma desorganização da língua na sua interpretação do mundo simbólico e o não simbólico, lançando o personagem numa posição de isolamento, de dificuldade de comunicação com os outros. Desta maneira, ele se torna um alucinado. Mas as atitudes de Gorgulho vão na

contramão do diagnóstico de louco e surdo, pois o personagem percebe o escárnio dos outros e o rótulo que lhe é imputado, conforme a passagem:

aí de, já se arapuava o Gorgulho, mestre da desconfiança. Com um modo próprio de querer rodar com o nariz e revolvendo as magras bochechas. Dele, oi, ninguém zombava gracejo, que era homem se prezando, forte zangadiço. Piscava redobrado, e para a beira da estrada se ocupou, esperando que os outros passassem e se fossem – fazia por viajar fora de companhia (p. 22).

Na focalização múltipla, temos a apresentação do ponto de vista do nativo, misturado ao do narrador, perceptível através de expressões como “dele, oi ninguém zombava gracejo” e “fazia por viajar”. O personagem percebe, com lucidez, que faria qualquer psiquiatra ficar de cabelo em pé, que está sendo vítima de zombaria, pois estes não compreendem a sua cosmovisão, não conhecem a sua cultura e estão o julgando com uma perspectiva etnocêntrica.

Alquiste, que acaba de descobrir em Gorgulho o seu pretenso troglodita, deseja que ele acompanhe a comitiva. Quer recolher e estudar o novo espécime encontrado. Está espantado diante da estranha figura que habita aquelas terras. O narrador etnógrafo não perde a oportunidade de escarnecer do assombro do naturalista, transformando o seu falar estrangeiro em onomatopeias que remetem aos patos, aves que metaforizam os tolos, aqueles que caem em armadilhas, uma vez que Gorgulho não é, como queria o cientista, o legítimo homem das cavernas. Não é por acaso que o professor Marcel Griaule orientava os futuros etnógrafos, dizendo: “tem que se aproveitar de maneira ampla o assombro provocado pelo espetáculo de costumes estrangeiros. O assombro é um estimulante precioso para a curiosidade, mãe das descobertas⁴⁵” (GRIAULE, 1969, p. 21, tradução nossa). Alquiste sabe da importância de Gorgulho, por isso “se afadigava, como com certo susto de que o homem sozinho fosse escapulir” (p. 22). O naturalista intui que, por detrás do personagem e de sua fala que ele não consegue compreender, poderia haver uma descoberta.

O narrador, na construção de sua etnografia literária, vai focalizando todos os pontos de vista no encontro intercultural singular entre o representante do povo “roceiro serrânico” com os ocidentais, como podemos entrever: “Gorgulho persistia calado, amarrada a cara. Gastara voz, saíra de si, agora estava aquietado, cansado quem-sabe. Do alto de sua estima, e cerimonioso, ganhava meia pareçença com algum bicho, que nunca demuda de suas praxes”

⁴⁵ “habrá que aprovechar ampliamente el asombro provocado por el espectáculo de costumbres extranjeras. El asombro es un estimulante precioso para la curiosidad, madre de los hallazgos” (GRIAULE, 1969, p. 21).

(p. 22). Ciente que era incompreendido, o “roceiro serrânico” se fecha, pois tem consciência de si, valoriza-se e não deseja se transformar naquilo que o outro espera dele. Não fornece de imediato informações, pois avaliou os outros e descobriu que estavam desprezando a sua fala.

Já “Frei Sinfrão caçoava e se afligia, repartido no receio de que seo Olquiste se desgostasse, mas também de que pudesse obrar alguma maior inconveniência” (p. 22). O frade, que foi um dos quais emitiu o diagnóstico de loucura de Gorgulho, preocupava-se com o contato, pois, ao mesmo tempo em que despreza o outro, o nativo, preocupa-se com a reação do naturalista, que ali está como convidado. Este poderia não gostar da zombaria que estava sendo feita com o seu troglodita, ou mesmo não compreender que Gorgulho havia entendido o que estavam fazendo. O frade sabe da dificuldade do contato e teme pela etiqueta que talvez Alquiste venha a quebrar, pois poderia tentar uma aproximação que causasse danos físicos a ele ou a Gorgulho. Griaule (1969) assinala que “manter a etiqueta” no método etnográfico não é apenas cortesia, algo necessário para conhecer os costumes de modo geral, e, a partir deles, aprofundar a pesquisa. O frade, pelo que se nota no conto, trabalha na região, conhece as regras de convívio com os nativos “roceiros serrânicos”. Já Alquiste é alguém que está de passagem.

A visão de Jujuca do Açude também é posta em cena:

e seo Jujuca se tolhia, no dever de que tudo se arranjasse a gosto de seus hóspedes. Seo Jujuca se aborrecia. Nunca de seguro imaginara que um divertido de gente como aquele Gorgulho – que nem casa tinha, vivia numa gruta, perto de urubus, definitivo sozinho – pudesse se encoscorar, assim, se dando tanto valor (p. 22).

O narrador etnógrafo nota que o fazendeiro, o patrocinador da pequena expedição religiosa e de pesquisa, está atrapalhado com a resistência do nativo em colaborar. Apresenta então o ponto de vista deste que, pelo que podemos observar, demonstra escárnio e desprezo por Gorgulho, que para ele é um mendigo, morador de um local frequentado por urubus, sem higiene, portanto. Além disso, não pertencia à organização social do local, pois não era empregado do fazendeiro, uma vez que preferia o isolamento. Na visão de Jujuca do Açude, o velho não deveria dificultar o acesso do naturalista a ele, pois estava ali para ser estudado, pesquisado, perguntado, observado, olhado... em suma, era apenas um objeto.

Ainda manejando o seu engenho, a focalização múltipla, o narrador apresenta também a visão de Pê-Boi e Ivo, os outros personagens envolvidos no contato intercultural, conforme o trecho: “tinham que tomar em si parte dessas tribulações, conforme aos empregados serve. Só mesmo o Gorgulho era ali quem resguardava sua inteireza” (p. 22). Conscientes de sua

posição de empregados, guias, Pê-Boi e Ivo não têm como escapar do papel que é imputado a eles na expedição. O narrador etnógrafo termina a cena do contato elevando a figura do nativo Gorgulho que não se deixa devassar, resiste, não deseja ser etnografado, o que não é compatível com o diagnóstico de alucinado que lhe é imposto.

Esvaziando a tensão provocada pelo contato, Pê-Boi, usando o fato de ser nativo também e consciente de sua função de guia e informante na expedição, passa a intermediar o contato com Gorgulho. Os viajantes deixam os cavalos e se igualam ao velho que ia pé, como vemos: “tiveram de ir dali por diante todos a pé e a contados passos, visto que o Gorgulho, a-prazer-de se empenhando, sempre não passava de um poupado andarilho. Nem nenhum deles ria, a que à menor menção de troça o Gorgulho subia no siso, homem de topete” (p. 23). Pê-Boi, conhecedor do modo de vida do outro, sagazmente percebe que, para que o contato produza efeito, deveriam adentrar no mundo do velho, ou seja, serem também andarilhos. Desta maneira, a passos lentos, a conversa seria frutífera. O informante e guia também recomenda que tanto o frade quanto o fazendeiro abandonem a sua atitude desrespeitosa diante do nativo.

Armado o cenário, começa a entrevista embutida no conto, uma forma de se acessar o ponto de vista nativo. O velho passa, nesse momento, a ser um informante precioso, uma vez que “as pessoas são mais que entrevistados que respondem a perguntas; são informantes no sentido mais completo do termo, pois têm controle sobre a informação que oferecem” (STRATHERN, 2014, p. 351). Temos o estabelecimento de um *rapport*; valendo-se da focalização múltipla na narrativa, é possível verificar se tem êxito ou não. O questionário feito ao informante é simples e objetivo. As respostas, ao contrário, são ricas, subjetivas, imensas, e, sobretudo, poéticas.

Toda a entrevista é mediada pelo guia Pê-Boi, pois a fala de Gorgulho “não auxiliava o entender – às vezes um engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhênm, mas com partes quase gritadas” (p. 23). Sendo um pouco surdo, supomos, pela idade avançada, o nativo “roceiro serrânico” “respondia às perguntas, sempre depois de matutar seu pouco, retorcendo o nariz e bufando fraco” (p. 23). A surdez parcial não o impede de participar da entrevista, como vemos no trecho:

discorriam de ficar sabendo, melhor, que o Gorgulho residia, havia mais de trinta anos, na dita furna, uma caverna a cismorro, no ponto mais brenhoso e feio da serra grande. Lapinha antes anônima, ou “Lapa dos Urubus”, mas agora chamada de “Lapinha do Gorgulho”. Santo de sozinho de santo: nunca tivera vontade de casar – “Ossenhora saiba: nem conjo, nem conja – mea razão será esta...” (p. 23).

As perguntas sobre moradia e parentesco feitas ao nativo são respondidas pelo informante Pê-Boi. A fala do etnografado é apresentada em discurso direto marcada pelas aspas, dando um toque de autenticidade ao *rappport*. Assim, ele, apesar da mediação do guia, participa, expõe. Supomos que o frade traduza as respostas para Alquiste, uma vez que o naturalista possui um limitado domínio da língua local.

E o contato cultural continua com a questão objetiva e simples colocada pelo naturalista, conforme vemos: “porém seo Olquiste queria saber como era a gruta, por fora e por dentro?” (p. 24). A resposta é altamente descritiva para que Alquiste compreenda e visualize a estranha morada de seu troglodita:

seria boa no tamanho, confortosa, com três cômodos, dois deles clareados, por altos suspiros, abertos no paredão. O salão derradeiro é que era sempre escuro, e tinha no meio do chão um buraco redondo, sem fundo de se escutar o fim duma pedra cair; mas lá a gente não precisava de entrar – só um casal de suindaras certos tempos vinha, ninhava, esse corujão faz barulho nenhum. Respeitava ao nascente. A boca da entrada era estreita, um atado de feixes de capim dava para se fechar, de noite, mode os bichos. E tinha até trastes: um banco, um toco de árvore, um caixote e uma barrica de bacalhau. E tinha pote d’água. Dormir, ele dormia numa esteira. Vivía no seu sossego (p. 24).

A resposta do nativo mediada pelo informante, guia e agora tradutor denota que, apesar da rusticidade do ambiente, este era organizado e contava até com elementos civilizatórios, os tais trastes. O troglodita convivia harmoniosamente com as corujas que ali dividiam o espaço natural com ele. A visualidade é explorada na resposta para que o etnógrafo Alquiste consiga, supomos, anotar os hábitos nativos. É interessante ressaltar que o conto, nesse ponto, através das respostas do nativo, dá voz a ele, ou seja, temos o seu ponto de vista sendo representado. É por meio da fala de Gorgulho que temos acesso através do informante, que conhece o povo “roceiro serrânico”, a sua língua e à cultura da etnia que desperta o interesse de Alquiste no conto. Sobre a tão celebrada língua literária de Guimarães Rosa, Bolle assinala:

Note-se que, na reinvenção do português por parte de Guimarães Rosa, o *regional* é apenas o elemento secundário; o principal é a língua que costuma ser excluída da alta literatura como *não literária*: a fala das pessoas das classes subalternas, de gente pobre, carecendo de educação, de poder e prestígio. Esse nível de expressão é o *sermo humilis*, que acabou designando também o ‘estilo baixo’ criado a partir da base. Ou seja, o termo se refere tanto ao ‘material’ coletado nas cadernetas de campo, quanto ao trabalho construtivo em cima desse material, “de dentro para fora”, no sentido de um trabalho artístico de invenção (BOLLE, 2004, p.450).

O que está em questão na entrevista embutida no conto é conhecer a cultura do outro através de seu ponto de vista, o que é tão ressaltado pela antropologia, como está começou no trabalho de campo de Malinowski, interessado no ponto de vista nativo. Para isso, é

necessário o acesso à sua língua. Rosa escolhe Gorgulho, discriminado por falar justamente uma língua que é a do humilde, o de baixo, por isso não lhe é dada a menor atenção por parte do frade e do fazendeiro. Tanto que a mensagem recebida do morro não importa ao frei, ao fazendeiro, aos donos das fazendas visitadas. Ela só é inteligível entre os próprios nativos, pois como seres ditos humildes, falam a mesma língua. No conto, a força do ponto de vista do nativo, através de sua fala, demonstra que o que conta é o homem, não a regionalidade.

A entrevista prossegue no conto, sempre dando enfoque ao ponto de vista do outro através de sua língua, segundo o trecho: “E de que vivia? Plantava sua roça, colhia: ‘– A gente planta milho, arroz, feijão, bananeira, abobra, mandioca, mendobi, batata-doce, melancia...’ Roça em terra geradora, ali perto, sem possessão de ninguém, chão de cal, dava de tudo. (p. 24). Novamente, temos a fala autêntica do entrevistado marcada pelas aspas para separá-la da de Pê-Boi, pois o guia faz uma interpretação sobre o sistema agrícola na região, enfatizando a produtividade do solo e exaltando o trabalho livre, sem a subordinação total ao sistema capitalista. O informante está a todo momento complementando as respostas de Gorgulho e, muitas vezes, interpretando para o etnógrafo Alquiste, segundo o excerto: “que ele tinha sido valeiro, de profissão, em outros tempos... – emendava baixinho Pedro Orósio. Abria valos divisórios. Trabalhava e era pago por **varas**: preço por varas. Pago a pataca. Fechou estes lugares todos. – ‘Fechei!’ – ele mesmo dizia” (p. 24). A ambiguidade sobre a participação do narrador etnógrafo no conto se faz presente, pois Pê-Boi complementa a resposta que Gorgulho fornece na sua pequena autobiografia, mas o narrador, em sua etnografia literária, sente a necessidade de explicar o que é o sistema de trabalho por varas. Assim, a sua interferência é sutil, sempre explicativa, para que a cultura do outro, seu modo de vida sejam etnografados.

Toda a conversa é direcionada através de perguntas que estão ausentes, mas depreendidas pela fala de Gorgulho e Pê-Boi, segundo vemos:

contavam que ainda tinha guardado bom dinheiro, enterrado, por isso fora morar na gruta: tudo em meias-patacas e quarentas, moedões de cobre zinhavral. Com a mudança dos usos, agora se fazia cerca-de-aramé, ninguém queria valos mais; ele teve de mudar de rumo de vida. Cultiva seu de comer. E punha esparrelas para caça, sabia cavar fojo grande; por redondo ali, dava muita paca: nem bem vê uma semana, tinha pegado em mundéu uma paca amarela, dona de gorda. Só pelo sal, e por se servir de mercê de alguma roupa ou chapéu velho, era que ele surgia, vez em raro, em fazenda ou povoado, Trazia frutas, também fazia balaaios, mestre no interteixo. Dizia: – “Também faço balaio... Ossenhora fica com o balaio... Também faço balaio... Também faço balaio...” (p. 24).

Valendo-se de informações dos moradores do local sobre o estranho habitante da caverna, Pê-Boi continua as respostas para Alquiste. O narrador etnógrafo se intromete mais

uma vez, agora para justificar a realidade social do lugar, pois Gorgulho teve a sua profissão extinta pela entrada dos elementos modernos, no caso, a substituição dos valos pelas cercas de arame. Assim, recolhendo o pouco que tinha, o personagem foi obrigado a morar em uma lapa, não porque apreciava ser um “lapuz”, adjetivo pejorativo usado pelo frade para designá-lo, mas por carências econômicas. O narrador etnógrafo não perde de vista a pobreza do lugar, representada pela extinção de uma profissão tradicional responsável pela sobrevivência do velho. Não há, portanto, por meio dele, em sua discreta intervenção na fala de Pê-Boi, apenas a descrição de costumes, mas também a interpretação destes através da observação participante.

Gorgulho não é integrado ao novo sistema capitalista, tornando-se assim um excluído em meio a todas as fazendas, precisamente sete, pelas quais passa a expedição. Obrigado a sobreviver de sua plantação e da caça, o nativo, por intermédio de uma narrativa de caça, informa como se adaptou às novas condições de vida. Procura, através de hábitos e conhecimentos de sua cultura, como o artesanato, negociar a sua sobrevivência, oferecendo aos de fora os seus balaios tanto quanto os oferece nas fazendas, ou mesmo troca frutas por roupas e sal. E através da entrevista, do seu ponto de vista, mesmo que intermediado por Pê-Boi, que ele nos é apresentado. Ao focalizar o seu personagem desta maneira, respondendo a um questionário efetuado por alguém que veio de fora, o conto aproxima-se da crítica da representação colonial que, “desde 1950, tem rejeitado discursos que retratem as realidades culturais de outros povos sem colocar sua própria realidade em questão” (CLIFFORD, 2008, p.41). A focalização múltipla permite a visada crítica que o conto faz, pois a polifonia, o espaço para o outro, está garantido. Gorgulho passa a ser um sujeito politicamente significativo que merece um destaque maior na narrativa em detrimento a Jujuca do Açude, por exemplo. Ele não aceita ser interpretado. O papel de objeto não lhe cabe. Assim, a representação de Gorgulho dá a ele uma posição de sujeito em condições plenas de interpretar a sua própria cultura, pois o narrador etnógrafo retira a capa de seu papel social, atribuído pelos que estão fora de sua sociedade, isto é, o de louco, individualizando o personagem, destacando-o com uma grande participação na narrativa.

A entrevista continua, mas agora não no espaço da estrada, em que todos seguiam com o andarilho, mas numa pausa para uma refeição. O nativo morava, segundo informações, numa urubuquara, e provavelmente tal fato despertou a curiosidade científica de Alquiste, segundo a passagem:

– “Arre!” – que não era - ele renúia, vez vezes. Não em sua gruta de vivenda, onde assistia. Urubu nenhum lá não entrava, nenhonde. – “Mas, por perto?” – “Por perto, por perto...” Que é que ele podia fazer, por evitar? Urubu vinha lá, zuretas, se

ajuntavam, chegavam por de longe, muitos todos, gostavam mesmo daquelas covocas. Que é que ele ia fazer? Ossenhora diga... Amém que, urubu, de seu si, não arruma prejuízo pr'a ninguém, mais menos p'ra ele, que não tinha criação nenhuma, só lavouras... (p. 25).

As respostas são intercaladas com as perguntas. Nota-se que o nativo informante está à vontade, pois as respostas são longas. O personagem vai retirando de si a capa de exótico que os de fora querem lhe imputar, uma vez que não divide a sua moradia com as aves, apenas mora próximo delas. Esclarece que não se importava com a presença dos pássaros.

Num dado momento, Gorgulho não compreende o interesse dos outros por ele e “percebeu que reperguntavam, e botou silêncio, desengaçado com isso, não entendendo como pessoas de tão alta distinção pudessem perder seu interesse, em coisa” (p. 26). O nativo se fecha. Avalia o outro. Incomoda-se com a verificação constante da informação dada. Tal atitude de Gorgulho nos leva a refletir que todo observador é também constantemente observado. Há uma tensão constante entre o etnografado e o etnógrafo Alquiste. A representação de um falso *rapport* é construída na narrativa. Há então uma interferência de Pê-Boi e do frade, conhecedores dos nativos da região, conforme a passagem: “e só manso a manso foi que Pedro Orósio e frei Sinfrão conseguiram tirar dele notícia daqueles pássaros, o geral deles” (p. 26). Resolvida a tensão, Gorgulho apresenta um tratado descritivo sobre os urubus. Os excessos são de sua fala, não do narrador, como vemos:

assaz quase milhares. Que passam tempo em enormes voos por cima do mundo, como por cima de um deserto, porque só estão vendo o seu de-comer. Por isso, depois, precisam de um lugar sinaladamente, que pequeno seja. Para eles, ali era o mais retirado que tinham, fim-de-mundo, cafundó, ninguém vinha bulir em seus ovos – “Arubu tirou herança de alegre-tristonho...” Tinha hora, subiam no ar, um chamava os outros, batiam asa, escureciam o recanto. Algum ficava quieto, descansando suas penas, o que costuravam em si, com agulha e linha preta, parecia. Careca – mesmo a cabeça e o pescoço são pardos. Mas, bem antes, todos estavam ali, de patuleia, ocasiões de acasalar. Os urubus, sem chapéu, e dançam seu baile. Quando é de namoro, um figurado de dança, de pernas moles, despés, desesticados como de um chão queimante, num rebambejo assoprado, de quem estaria por se afogar no meio do ar (p. 26).

O narrador etnógrafo transforma o ponto de vista do nativo em texto. Para atestar a veracidade das informações dadas por Gorgulho, mediadas por Pê-Boi, este reaparece falando em discurso direto marcado pelas aspas. Nota-se que o personagem é um fino observador da vida dos pássaros com quem convive. Personifica-os muitas vezes. Dá a eles uma descrição poética pautada por analogias, transmitindo assim a sua cultura ao outro. Não se ressentido de ser um solitário, pelo que se observa na relação afetuosa que mantém com as aves. Com a sua rica resposta, Gorgulho desconstrói a imagem que Jujuca do Açude e o frade fizeram dele,

como desprovido de bens materiais e culturais, portanto, para eles, um alucinado. Há também uma desconstrução da visão de Alquiste que, ao referir-se ao personagem como um troglodita, via o outro como puramente natural. São pertinentes, nesse momento, as reflexões do antropólogo estadunidense Roy Wagner: “o homem sempre foi cultural, assim como sempre foi natural. É altamente improvável que ele tenha um dia sido tosco, bruto, desleixado ou não sofisticado. Animais toscos, não sofisticados, não sobrevivem muito bem” (WAGNER, 1975: 2010, p. 207). Mesmo habitando a caverna e contando com poucos recursos, Gorgulho é altamente sofisticado, uma vez que apresenta, pelas suas respostas, uma rica cultura. O narrador etnógrafo no conto capta com precisão este fato, uma vez que “a representação não existe senão na mente dos informantes, e que o único meio de conhecê-las é por meio da expressão oral⁴⁶” (GRIAULE, 1969, p. 168, tradução nossa). Sem ouvir o personagem, não seria possível a descrição que ele faz dos pássaros que, de desprezados, passaram a ser prezáveis, tudo ao gosto de Guimarães Rosa que, com sua predileção por seres marginais, vai buscá-la mesmo no reino animal, no caso dos urubus.

Percebendo que o personagem está à vontade no assunto dos urubus, as perguntas abundam, como vemos:

e se tinha, se era verdade, um urubu todinho branco, sempre escondido pelos outros, mas que produzia desordens? Não, disso o Gorgulho nunca tinha vislumbrado. Pudesse em haver, só se sendo o capeta... Tresconjurava. E a fala deles, uns com os outros? Conversavam? O seu Malaquias entendia? O Gorgulho mais se endireitava, cismado; sua cara era tão suja, sarrosa. Que não nem que sim: nunca tinha vislumbrado. Mas falava. Pela feitura, talvez ele não pudesse ter toda a mão em seu dizer, porquanto tanto esforço punha em não bambear o corpo. Se esdruxulou: – “Vão pelos mortos... Ofício deles. Vão pelos mortos... Daí em vante. Este morro é bom de vento... Eu sou velho daqui, bruaca velha daqui. A fui morar lá, mò de me governar sozinho. Tenho nada com arubu, não. Assituamento deles. Por este e este cotovelo!” (p. 27).

Pelo que pudemos inferir, as perguntas abordam a crença popular de um urubu diferente, uma espécie de mito local. Gorgulho percebendo a presença do padre, portanto, uma figura sempre inquisitorial, nega conhecer a misteriosa ave. Pela descrição personificada que fez dos urubus, os seus entrevistadores foram levados a pensar que os bichos falavam e que Gorgulho, ouvinte de morros mensageiros, também ouviria os urubus. Para o frade seria a verificação de sua alucinação com toques de bruxaria talvez e, para o naturalista, uma descoberta científica. O velho sagazmente se omite de afirmar e de negar a prosa com as aves. Começa uma justificativa de sua condição de eremita, sempre atento ao julgamento do frade

⁴⁶ “la representación no existe sino en la mente de los informantes, y que el único medio de conocerla es su expresión oral” (GRIAULE, 1969, p. 168).

e, assim, nega ter acesso ao mundo das aves. O observado avalia e julga o seu observador, pois “cada auto representação do informante (assim como a do etnógrafo) era a dramatização, uma exposição de certas verdades e a omissão de outras” (CLIFFORD, 2008, p.177). A relação é tensa como percebemos, pois o velho lê o outro. Habilmente, maneja as informações, não se compromete. Percebe a vigilância do padre sobre ele. O narrador etnógrafo, no ponto em questão, faz questão de manter a fala direta de Gorgulho, sem as mediações de Pê-Boi para aumentar a eficácia da dramatização, da exposição de verdades parciais pelo informante.

A entrevista é interrompida pela recitação da mensagem que o personagem ouviu do morro e a dificuldade de transmissão para o naturalista, intermediada por Pê-Boi, pelo frade e o fazendeiro. Ao final do contato, nota-se a incompreensão do frade e do fazendeiro para com o informante, como vemos:

caso que tirou o chapéu e ofertou as despedidas: carecia de seguir, alcançar de noitinhas, no seu irmão Zaquias.

– “Ver o outro espeleu, em sua outra espelunca...” – o frade pronunciou. E Gorgulho pensou que era algum abençoado, e fez em-nome-do-padre. Seo Olquiste enfiou a mão no bolso, tirou a carteira de dinheiro. – “Olhe, que ele vai não aceitar, com má-criação!” – seo Jujuca observou. Mas, de jeito nenhum: o Gorgulho bem recebeu a nota, não-sei-de-quantos mil réis, bem a dobrou dobradinho, bem melhor guardou, no fundo da algibeira. – “Deus vos dê a boa paga, por esta espórtula...” – disse mercê (p. 29-30).

Numa construção irônica e também jocosa, marcada pela rima, frei Sinfrão se refere ao outro como um animal paleolítico que vivia em uma caverna. Pela atitude do frade frente ao outro, “espelunca” pode ter significado pejorativo. Valendo-se de terminologia científica, o personagem denigre o outro que, inocentemente, uma vez que não domina o discurso da ciência e tem na figura do frade um religioso a ser respeitado, interpreta como se fosse uma bênção. O narrador etnógrafo faz questão de separar os discursos na cena para melhor representar a visão dos outros em relação ao velho. Alquiste foi o único que compreendeu a relação com Gorgulho, pois Griaule (1969) salienta que se deve pagar ao informante, o que justifica a atitude do naturalista. O fazendeiro não entende o fato e vê como esmola o pagamento, assinalando a soberba do velho pobre e miserável em não aceitar. A resposta de Gorgulho recebendo o dinheiro pelo trabalho prestado demonstra que o fazendeiro vê o velho apenas como objeto, não faz questão de penetrar em sua cultura.

A focalização múltipla possibilitou a entrevista embutida no conto. Assim, é possível verificar a relação do observador com o observado. A questão que fica é o porquê da escolha da figura de Gorgulho para a encenação do contato intercultural. O antropólogo estadunidense Roy Wagner, refletindo sobre a invenção da cultura, salienta que

o problema de definir o homem como um fenômeno, de decidir que ele “é”, é o problema de revelar a personalidade essencial de um artista da máscara e do disfarce, muito esperto e esquivo, sob as aparências de uma de suas máscaras. O homem é tantas coisas que se fica tentado a apresentá-lo em trajes particularmente bizarros, só para mostrar o que ele é capaz de fazer, ou pelo menos escolher um disfarce que reforce uma determinada linha argumentativa. E no entanto tudo o que ele é ele também não é, pois sua mais constante natureza não é a de ser, mas a de devir (WAGNER, 2010, p. 212- 213).

Uma das linhas argumentativas do projeto literário de Guimarães Rosa, como já apontou a crítica literária, é a elevação da figura dos marginalizados, dos que ficaram perdidos à beira da modernização numa determinada região geográfica brasileira, o sertão-cerrado, os *gerais*. Outra linha de argumento do escritor é a desconstrução das estruturas narrativas do regionalismo que transformava o humano em mais um elemento da paisagem como também estereotipavam a sua fala. A escolha de Gorgulho é estratégica, pois ele representaria o exótico, o bizarro, o estranho, o eremita, o troglodita, o espeleu, o velho negro, o capiau, o alucinado, ou seja, máscaras elevadas à décima potência do exótico, “os trajes particularmente bizarros” escolhidos pelo escritor para vestir o seu personagem. Ele é dito o outro, aquele que hoje, na contemporaneidade, como ironiza Geertz (2001), seria o “Outro” com maiúsculas pós-modernas e trêmulas aspas estruturalistas. Rosa veste Gorgulho assim para, ao longo do conto, por intermédio da focalização múltipla, da cena do contato intercultural, da observação participante e da entrevista embutida, elementos importantes da etnografia literária, despi-lo do exótico, mostrando o que ele é capaz de fazer.

Em 1959, Erving Goffman através de um ponto de vista sociológico propõe-se a observar a vida social na perspectiva da representação teatral e dos princípios do caráter dramático. Segundo ele, “para que o autor seja bem sucedido deve apresentar o tipo de cena que leva a cabo os estereótipos extremos dos observadores sobre a pobreza infeliz” (GOFFMAN, 1999, p. 45). Gorgulho representa inúmeros estereótipos, é a pobre infeliz criatura, o troglodita, encontrado nos rincões brasileiros. As impressões servem para idealizar o retrato que os outros têm dele. Não só ele, mas, exceto o menino Joãozezim, de todos os outros recadeiros. Tudo é apresentado desta maneira, pois a linha argumentativa proposta pelo escritor no conto é o questionamento da visão sobre o outro. Mas as cenas dramáticas demais, às vezes, exageradas como a do personagem Nomindome, podem funcionar como uma aproximação do abismo do exótico pelo narrador. Rosa vai ao fundo do exótico, se aproxima dele pela representação de todos os estereótipos. É uma linha tênue em que o escritor equilibra a sua narrativa. Assim, olha para a face do exótico com as figuras de seus recadeiros para, através deles mesmos, suas falas, seus gestos, desconstruir na textualidade o que se

considera exótico, pois a figura dos loucos por si só já são excêntricas em todas as sociedades. Rosa joga com o duplo exótico e se equilibra numa sutil linha divisória. O flerte do escritor com as figuras de seus recadeiros é o flerte com o exótico. Por vezes, chega a ser difícil compreender como, ao se equilibrar nessa linha tênue, frágil e escorregadia, o autor não tenha dado com as fuças no chão. O seu estratagema para se contrabalançar, ou seja, a vara que segura para manter-se em pé na corda, a representação do outro, é fazer de seus recadeiros seres racionais, bem mais do que os outros, no caso o frade e o fazendeiro. Gorgulho é ladino e esquivo. Sabe representar e lê o outro durante toda a entrevista. O discurso de Nomindome é antirreligioso normativo e racional, crítico. Catraz é semelhante a Gorgulho. Já o coletor faz parte do campo da irracionalidade. O escritor tem todo um cuidado na construção de seus recadeiros, ciente da crítica literária virulenta e famélica do antirregionalismo, que devora escritores de tipos exóticos, mas também porque o próprio Rosa é um crítico dessa literatura. Assim, ele radicaliza a construção do exótico para depois desconstruí-lo enquanto tal.

4.1.3.2. PÊ-BOI: O SEGUNDO INFORMANTE

Seguindo a mesma estrutura da entrevista embutida, usada para apresentar o personagem Gorgulho, o herói do conto também é entrevistado, pois desperta o interesse do naturalista, conforme vemos no trecho seguinte: “mas bastante assentava no caderno, à sua satisfação. Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas: frei Sinfrão, que se entendia na linguagem dele, repetia: – Quer saber donde você é, Pedrão. Se você nasceu aqui?” (p. 15). Desta vez, a entrevista é mediada pelo frade. Strathern (2014) assinala a importância, no momento etnográfico, das velhas perguntas sobre procedência. O questionário de Alquiste não foge à regra, pois todas as suas perguntas são objetivas e simples. Abordam a procedência como também parentesco (linhagem e relações de casamento). É interessante ressaltar sobre a cena que

os viajantes da pesquisa antropológica dependeram, certamente, dos missionários (para a gramática, o transporte, as apresentações e, em determinados casos, para uma tradução da língua e dos costumes mais profundos que se pode obter em um visita de um ou dois anos⁴⁷) (CLIFFORD, 1999, p. 87, tradução nossa).

⁴⁷ “Los viajeros de la investigación antropológica dependieron en general, por supuesto, de los misioneros (para la gramática, el transporte, las presentaciones y, en ciertos casos, para una traducción de la lengua y las costumbres más profunda que la que puede adquirirse en una visita de uno o dos años” (CLIFFORD, 1999, p. 87).

A presença do frade que está intermediando a entrevista demonstra tal fato. Ele, pelo que se nota, ao chamar o personagem de Pedrão, demonstra já conhecê-lo, pois atua como religioso junto ao povo “roceiro serrânico” há algum tempo. Sua presença na expedição não é gratuita. Sinfrão auxilia Alquiste na sua pesquisa. Na cena em questão, ele é tradutor da fala de Pê-Boi como também presta ajuda ao naturalista por dominar a língua deste, explicando os costumes do povo do local a ele.

A resposta à questão simples e objetiva também é longa. Assemelha-se às respostas de Gorgulho, como lemos:

Não. Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. E, mesmo agora, só se ajustara de vir com a comitiva era porque tencionava chegar, mais norte, até ao começo de lá, e aproveitava, queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco do ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração do geralista está sempre pedindo baixinho. Porque Pedro Orósio não era serviçal de seu Juca do Açude – ele trabucava forro, plantando à meia sua rocinha, colhia até cana e algodão (p. 15).

O frade traduz para Alquiste a resposta do informante tal e qual ela lhe é dita. No ponto, a entrevista segue o ideal do método etnográfico proposto por Mauss (1947: 1972), que é o de transformar os indígenas não em informantes, mas em autores. Pê-Boi passa a ser o autor de sua própria biografia. Define-se como pertencente a um determinado povo, talvez uma subdivisão dos “roceiros serrânicos”, os catrumanos também denominados chapéus-de-couro. Assinala que o seu objetivo na expedição não é a remuneração apenas, mas o projeto de voltar à sua região de origem. Faz questão de salientar com orgulho, ao final da resposta, a sua liberdade frente ao sistema capitalista agrário pautado no latifúndio. O personagem também apresenta os *gerais* como um local edênico, parecendo distante e resguardado. Não temos, ao longo do conto, acesso a este lugar. Ele é a todo momento invocado pelo guia, mas está vedado ao naturalista, uma vez que a expedição apenas se aproxima de lá, ficando na fronteira deste espaço. O que sabemos do local, tanto quanto o frade e o naturalista sabem, é o que Pê-Boi conta na forma direta. Sabemos mais que os outros dois personagens através do dispositivo do discurso indireto livre. Portanto, o guia assim como resguarda os *gerais*, está resguardando-se também, não se deixando etnografar por completo. Conta umas coisas e esconde outras, assim como fez Gorgulho. Quando ele decide voltar para a sua terra edênica, já ao final do conto, fugindo após a luta com os que queriam matá-lo, a narrativa termina, vedando totalmente o espaço.

Ainda seguindo o velho questionário etnográfico, Alquiste deseja conhecer as relações de parentesco do nativo, como vemos: “se você é solteiro ou casado, Pedro?” (p. 15). A resposta é dada pelo frade que faz uma interpretação da biografia de Pê-Boi para Alquiste:

Frei Sinfrão mesmo sabia, já respondia, jocoso, linguajando. Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito touro ou uma montanha (p. 15).

Apresentado como uma espécie de *Dom Juan* local, o que contribuirá para a intriga da narrativa, o guia atua como informante do narrador etnógrafo, pois este se cola ao personagem, tendo acesso privilegiado a ele por meio do discurso indireto livre. Também é informante de Alquiste, do frade e do fazendeiro. A preservação da sua interioridade, a resistência em ser etnografado, é um dos norteadores do conto. Um exemplo disso é a apresentação que o frade faz dele como um namorador. O personagem, ao sonhar com uma cena idílica em seus *gerais*, com a presença de um núcleo familiar composto de mulher e filho, como também com o namoro romântico que mantém com a moça Nelzi no povoado, demonstra que Pê-Boi não é bem como o frade apresenta. Ele se deixa mostrar assim. O que sabemos dele vem por meio do discurso indireto livre. O personagem tem uma visão subjetiva e poética do local, como vemos:

do que eles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da aparência dos territórios. Ele sabia – para isso qualquer um tinha alcance – que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar do céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamava Vista Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta de Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja (p. 17).

O personagem não compreende a linguagem científica dos que vieram de fora. A linguagem que examina, esquadrinha, mede todo o território. Ela é pautada pela visão científica do naturalista e econômica de Jujuca do Açude. Mas, através do ponto de vista do nativo, o lugar nos é apresentado. Pê-Boi não precisa dessa linguagem para compreender a beleza do local. Ele tem na gruta uma revelação epifânica de compreensão do ser. O narrador etnógrafo, ao descrever Cordisburgo, através dos olhos de Pê-Boi, apela para o subjetivo e com isso marca a singularização desse espaço, como também a do protagonista.

Apenas o narrador tem acesso total ao personagem, como vemos:

conhecia ali, palmo e palmo, também era de muita terra dele, aqueles contornos. Toda parte, por lá, o corujão saía esvoaçado dum oco de lapa, pousava em ponta de pedra, dava gargalhadas – assim com luar a coruja branca depunha sombra. Quanta coisa que a gente não sabe nunca no escuro, sufocado: como o glude frio das minhocas da terra. Seo Olquiste soubesse? O frade sabia? Seo Jujuca? Ele Pedro Orósio tinha sua casinha – uma casinha pobre, com alpendre, entre umas palmeiras, terra boa, de orecanga (p. 73).

O discurso indireto livre é mais abundante no conto quando Pê-Boi deixa a função de guia da expedição. Passa a estar em repouso e sua mente é sempre devassada pelo narrador. O personagem faz uma reflexão sobre a expedição e o quanto aqueles que vieram de fora com o objetivo de conhecer pouco souberam. Exceto Alquiste, não se interessaram pelo outro, em saber quem era de fato o guia. Jujuca do Açude tem, além de preconceitos, opiniões muito sedimentadas, coisa inevitável a um homem como ele. Por isso, a sua atitude frente a Gorgulho não pode ser outra. Vê Pê-Boi apenas como um empregado contratado e pronto a servi-lo. O frade pastoreia o rebanho de fiéis que vivem nas serras e fazendas. O guia é o que realmente teve acesso à região, pois conhece a poesia do lugar, os recônditos, o indevassável, as pequenas coisas, o que é possível só quando se abandona a visão meramente científica, economicista ou religiosa.

Pê-Boi também tem uma visão crítica sobre o lugar por onde a expedição passa, pois além da beleza, “o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta míngua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança” (p. 33). Tal visão não desperta interesse dos que vieram de fora. É apresentada ao leitor através do ponto de vista do nativo. O personagem é o guia do leitor no conto, tanto quanto é da expedição. Assim, no contato intercultural encenado em “O recado do morro” percebe-se o quão problemática é a relação entre observadores e observados. Strathern (2014, p. 164) assinala: “vemos a vida dos outros através das lentes que nós mesmos polimos e eles nos devolvem o olhar através de suas próprias lentes” (STRATHERN, 2014, p. 164). O encontro serviu para Pê-Boi refletir sobre a beleza e a pobreza do lugar em que passaram. O personagem comparou-se com os outros. Descobriu que sabia coisas a que eles não tinham acesso. Contou ao leitor quem era, o que não disse aos seus observadores. Tivemos acesso ao seu olhar, ao seu ponto de vista, o do nativo, acessando assim a alteridade.

Rosa, um atento leitor da literatura de viagem, em especial a do século XIX, pelo Brasil, de acordo com Costa (1998), aproveita a figura do guia, tão importante nas expedições dos viajantes, mas sumariamente escondido por eles, para fazer dessa figura esquecida um herói. Tanto no continente americano quanto no africano, lugares estranhos e exóticos a serem visitados,

os viajantes burgueses vitorianos, homens e mulheres, eram acompanhados de maneira geral por serviçais, em muitos dos casos pessoas negras. Estes indivíduos nunca alcançaram a condição de “viajantes”. Suas experiências, os vínculos de contato cultural que travaram, seu acesso diferenciado às sociedades visitadas: tais encontros raramente obtêm uma representação adequada na literatura de viagem⁴⁸ (CLIFFORD, 1999, p. 48, tradução nossa).

Pê-Boi é o típico serviçal, o escolhido para ser o “carregador” na expedição. Jujuca do Açude, o organizador financeiro da viagem, devido aos seus interesses econômicos no território a ser percorrido e acentua o papel de empregado do personagem durante todo o conto. Se observarmos a viagem de Saint-Hilaire e a de Richard Burton, autores lidos por Rosa, veremos que elas não teriam existido sem os guias, os informantes, os navegadores, os condutores. Eles, assim como os serviçais dos viajantes burgueses vitorianos dos quais Clifford (1999) fala, eram viajantes que também estavam fora de sua cultura, tendo participado dos contatos culturais. A participação destes, camuflada pelos viajantes, pode ser entrevista no que escapou do controle da escrita dos relatos destes dois viajantes mencionados. Em “O recado do morro”, Rosa, um atento observador do humano, transforma o guia em personagem principal. Relata as suas experiências através de sua própria fala, por vezes direta, ou através da exploração de sua consciência.

O conto traz uma reflexão importante sobre pontos de vista em confronto nos contatos interculturais. A escolha dos personagens que vieram de fora em confronto com os nativos “roceiros serrânicos” situa a narrativa de Rosa no momento histórico em que discutem as relações coloniais. Embora o Brasil não fosse colônia na época em que se situa a ação do conto, as relações de natureza colonial são resistentes no país, em especial, no interior, como demonstra a narrativa. Trazendo à baila o assunto, Rosa, que escreve “O recado do morro” no período do pós-guerra, marcado pelas lutas anticoloniais, em especial, no continente africano, situa-se em um momento histórico em que “o fim do colonialismo alterou radicalmente a natureza da relação social entre os que perguntam e observam e os que são perguntados e observados” (GEERTZ, 2002, p. 172). Por isso, traz o outro, o estrangeiro, o naturalista para dentro de sua narrativa. Não seria “O recado do morro” uma alegoria das relações coloniais? Nessa possível alegoria, a narrativa se aproxima dos questionamentos antropológicos atuais sobre as relações entre pesquisador e pesquisado. O ponto de vista nativo de Gorgulho e Pê-Boi em confronto com Alquiste, Jujuca do Açude e frei Sinfrão está pautado no método

⁴⁸ “los viajeros burgueses victorianos, hombres y mujeres, eran acompañados en general por sirvientes, en muchos casos gente de color. Estos individuos nunca alcanzaron la condición de “viajeros”. Sus experiencias, los vínculos de cruce cultural que trabaron, su acceso diferente a las sociedades visitadas: tales encuentros rara vez obtienen una representación seria en la literatura de viaje” (CLIFFORD, 1999, p. 48).

comparativo tão caro à etnografia, pois como afirma a antropóloga brasileira Mariza Peirano: “a comparação é, para o antropólogo, a alavanca que o faz ver a cultura alheia nos termos nativos e, ao mesmo tempo, coloca em perspectiva a eles e a nós. [...] não é possível mover, de dentro, um objeto; é necessário um fulcro externo e a comparação é este fulcro” (PEIRANO, 1995, p. 136). O conto ensaia a perspectiva do *ele* e a perspectiva do *nós*. Há na narrativa uma comparação entre os três de fora com os nativos. O narrador etnógrafo apreende e apresenta a cultura dos “roceiros serrânicos” comparando-a com a dos outros, os de fora. Assim, eleva a posição dos nativos em relação à cultura alheia. Pê-Boi e Gorgulho, por exemplo, ao contrário de Jujuca do Açude e do frade, têm uma relação harmoniosa e afetiva com a natureza.

É interessante ressaltar que o narrador etnógrafo não relativiza o ponto de vista do nativo nos termos dos que vieram de fora, como, por exemplo, faz Evans-Pritchard (1940:1978) relativizando a bruxaria *azande* em termos ingleses⁴⁹. O narrador maneja os dois universos, criando um cenário narrativo para apresentar um ponto de vista ideológico de elevação do povo “roceiro serrânico”, mas nunca relativizando os seus costumes nos termos dos que vieram de fora. Os personagens do conto não interpretam a cultura de Alquiste ou do frade como também do fazendeiro, nos termos destes.

A focalização múltipla é a chave de acesso à comparação na etnografia literária. Sem esse estratagema, o engenho não surtiria o efeito desejado, isto é, o de confrontar perspectivas. A voz do outro, o ponto de vista nativo possibilita que olhemos para dentro do conto observando os contrastes entre os que vieram de fora com os de dentro. Assim, “O recado do morro” tende para o criticismo cultural, lembrando a discussão, sobre o assunto, feita pelo antropólogo estadunidense Michael Fischer sobre tal visão na antropologia atual:

a justaposição de costumes e hábitos de outros papéis e de outros povos é o fundamento para o criticismo cultural anunciado pela antropologia. Tal bifocalidade ou reciprocidade de perspectivas, foi se convertendo em algo de suma importância num mundo de crescimento e desenvolvimento interdependente que se dá entre as sociedades: membros de culturas descritas, à mercê do texto, ajudam a incrementar o caudal crítico do leitor do “primitivo” ou “exótico”; não se pode usar esses termos, no presente, de maneira impune: as audiências, agora, são múltiplas⁵⁰ (FISCHER, 1991, p. 275, tradução nossa)

⁴⁹ Por todo o seu livro, *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*, o antropólogo inglês compara a sua própria cultura e os seus valores com aqueles com os quais se defronta entre os Azande.

⁵⁰ «La yuxtaposición de costumbres y hábitos de otros roles y de otros mores, es el fundamento para ese criticismo cultural auspiciado por la antropología. Tal bifocalidad, o reciprocidad de perspectivas, ha ido convirtiéndose en algo de capital importancia en un mundo de crecimiento y desarrollo interdependiente que se da entre las sociedades: miembros de culturas descritas, merced al texto, ayudan a que se incremente el caudal

Pê-Boi e Gorgulho, membros da cultura que Alquiste almeja descrever, participam do conto com seus relatos, pensamentos, reflexões. Não representam mais o “exótico” ou o troglodita a ser examinado. Falam por si mesmos, sem a escrita de si pelo outro. Alquiste, representando a figura de um etnógrafo, vislumbra nos dois personagens algo mais se contrapusermos a sua visão com a do frade e a do fazendeiro. Os dois últimos pertencem a contextos sociais rígidos. São portadores do discurso imutável da religião e do capital. Têm resistência em ver o outro, pois para eles o outro é o trabalhador, o assalariado ou a ovelha do rebanho, o cristão a ser vigiado na conversão ou convertido. O narrador etnógrafo, ao colocar Alquiste no papel de alguém que vê o outro, pelo menos Pê-Boi, já que ele desiste de Gorgulho, tem certa simpatia pela visada antropológica pautada no criticismo cultural.

Geertz (1978) assinala que atribuir aos outros o adjetivo de exótico é uma maneira de assumir a capacidade de não compreensão das relações que as pessoas estabelecem umas com as outras. Os recadeiros não são compreendidos pelo frade e pelo fazendeiro porque as relações que eles mantêm entre si não são consideradas. Estão relegados ao mundo dos doidos, dos exóticos, ao mundo daqueles que não podem se comportar de maneira diferente da que se espera.

O narrador etnógrafo integra no conto todos os recadeiros, já que são excluídos da sociedade local. Pê-Boi, guia e informante, e também os olhos que o narrador etnógrafo empresta, tem respeito por Gorgulho, pois vê o velho como um integrante da sociedade, assim como ele. Apenas com a multiplicidade de pontos de vista é possível vislumbrar tal integração. Assim, “pode ser que nas particularidades culturais dos povos – nas suas esquisitices – sejam encontradas algumas das revelações mais instrutivas sobre o que é genericamente humano” (GEERTZ, 1978, p.55). As particularidades culturais das “brincas almas” distanciadas da dita “civilização urbana e niveladora” constroem no conto uma representação de homem em devir na sua mais constante natureza, retomando Wagner (1975:2010).

Ainda perseguindo a entrevista como método etnográfico na observação participante de acesso ao outro, temos em “Entremeio” um exemplo de tal ação. Porém, na narrativa, a entrevista mescla-se com o diálogo, conforme será tratado no trecho que segue.

4.1.4. ENTRE E POR MEIO DE UM VAQUEIRO: O DIÁLOGO E A ENTREVISTA

4.1.4.1. O DIÁLOGO

Misto de relato jornalístico, crônica e conto ou reportagem poética como prefere definir Coutinho (2013), “Entremeio” simula na primeira parte do texto a entrevista. Mas é uma entrevista em que o entrevistador desaparece enquanto participante direto, ou seja, aquele que pergunta objetivamente, como vimos através das questões de Alquiste a Gorgulho e Pê-Boi. O narrador faz questão de assinalar que não é uma entrevista, como vemos: “começamos por uma conversa de três horas, à luz de lampião, na copa da Fazenda Firme” (p. 93). Trata-se de um diálogo, uma fala, uma prosa, um “entremeio”, pois o narrador etnógrafo tinha um objetivo claro: “eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me fatos, casos, cenas” (p. 93). As suas perguntas na entrevista camuflada em diálogo giram em torno de acontecimentos, estórias e relatos da vida do vaqueiro. O seu questionário, mesmo que não nos seja apresentado diretamente, traz tais perguntas, pois ele quer conhecer a cultura vaqueira.

O encontro com Mariano não é obra do acaso. Ele não é qualquer vaqueiro. O narrador, numa pequena crônica no início do texto, apresenta-o: “em julho, na Nhecolândia, *Pantanal* de Mato Grosso, encontrei um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. Típico, e não um herói, nenhum” (p. 93). O narrador etnógrafo planeja encontrar-se com um vaqueiro comum e do encontro retirar uma experiência. Para ele, Mariano não é um herói, como os vistos na literatura regionalista romântica. E continua a sua apresentação dando as credenciais ao seu personagem:

era tão de carne-e-osso, que nele não poderia empenhar-se o cediço e fácil da pequena lenda. Apenas um profissional esportista: um técnico, amoroso de sua oficina. Mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Esta pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo (p. 93).

Trata-se de um vaqueiro em meio ao gado, uma pessoa, não uma lenda criada, sem fundo de verdade humana. Tentando não atribuir características heroicas ao seu personagem-pessoa, o narrador acaba se traindo, pois, embora não o situe no terreno da representação lendária que critica, dá a ele uma composição de vaqueiro ideal, uma espécie de herói. Desde

o início, toda a narrativa é contaminada pela visão do vaqueiro ideal que o narrador deseja apresentar. Mariano é, como afirma Tollendal (1998), aquele que conhece profundamente a alma dos bois, portanto, um personagem que compõe a ontologia do ser vaqueiro que Guimarães Rosa persegue em sua literatura.

Escolhido o informante, o narrador consegue então efetuar o seu *rapport*, na forma de uma conversa. Quer, através do personagem, verificar a veracidade de informações que já tem sobre a cultura vaqueira e obter outras.

Nesse momento, é importante dizer que as primeiras pesquisas etnográficas da antropologia inglesa feitas ainda no final do século XIX e começo do século XX seguiam o método de ir a campo, selecionar informantes e realizar entrevistas com os mesmos. O etnógrafo não permanecia na aldeia, mas, quase sempre, na varanda da casa de algum missionário ou em algum posto governamental. Os informantes vinham até o espaço em que estava o etnógrafo para as entrevistas. Tal método foi criticado e abandonado por pesquisadores como Malinowski e Evans-Pritchard, dentre outros. Em “Entremeio”, o cenário da entrevista remete às cenas típicas do método etnográfico na pesquisa de campo, como vemos: “enrolado no poncho, as mãos plantadas definitivamente na toalha da mesa, como as de um bicho em vigia, ele procurava atender-me” (p. 93). Selecionado o informante, este é retirado do seu meio e na cozinha da fazenda, lugar dos serviçais, começa a entrevista. O vaqueiro não está à vontade na conversa, conforme observamos:

seu rosto, de feitura franca, muito moreno, fino, tomava o ar de seriedade, meio em excesso, de um homem-de-ação posto em tarefa meditativa. Mas os grandes olhos corriam cada gesto meu ou movimento, seguintemente, mostrando prestatça em proteger, pouquinha curiosidade, e um mínimo de automática desconfiança (p. 93).

Mariano está fora do seu *habitat*. É ali o informante de um pesquisador que veio de fora com o objetivo de conhecer a cultura vaqueira através das informações que ele forneceria. Mas a narrativa não deixa de representar as ações e as reações do observado que também atua como um observador. Mariano sabe o seu papel ali. Conhece a intenção do outro, por isso, apesar da desconfiança diante da encenação, observamos que o narrador escolheu o informante adequado, como vemos: “porque dele se propagava, com ação direta, sobretudo, um sentido de segurança, uma espécie de tranquila força. Contou-me muita coisa” (p. 93). Em relação à análise do discurso, Amossy (2005) observa que “a maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida que o locutário se vê obrigado a depreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o

estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro” (AMOSSY, 2005, p. 16). Mariano está autorizado a dizer, pois é um vaqueiro ideal buscado pelo narrador. É um profissional, um conhecedor dos bois. A legitimidade de sua fala está nessa escolha, pois ele sabe o que o narrador quer ouvir dele. Desta maneira, a relação entre o locutor Mariano e seu parceiro, o narrador, é estabelecida. Assim, vale lembrar que Amossy (2005), argumentando sobre as relações discursivas, observa que “participando da eficácia da palavra, a imagem quer causar impacto e suscitar a adesão. Ao mesmo tempo, o *ethos* está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala”. (AMOSSY, 2005, p. 16-17). Mariano sabe que o outro tem uma imagem previamente construída dele, por isso a sua palavra, o que ele contará com “tranquila força” e segurança, faz parte da legitimação do *ethos*.

Ainda discutindo a relação estabelecida na copa da Fazenda Firme entre o narrador e o vaqueiro, é possível verificar “a necessidade que o orador tem de se adaptar ao seu auditório, portanto, de fazer uma imagem dele e, correlativamente, de construir uma imagem confiável de sua própria pessoa, em função de crenças e valores que ele atribui àqueles que o ouvem” (AMOSSY, 2005, p. 19). Mariano maneja a palavra frente ao cidadão como quem manobra bois, com cautela e experiência. Sabe de antemão o que o narrador quer ouvir, pois faz uma imagem de seu auditório. Se o entrevistador quer saber fatos, cenas e histórias, o entrevistado lhe fornece. Se a narrativa do vaqueiro agrada, então ela se torna densa. Mariano fornece mais histórias detalhadas, pois o auditório assim quer. O interlocutor valoriza o que ele conta, tornando-se alguém cujo ouvido está apto a receber. Portanto, o vaqueiro sabe exatamente o que ele quer ouvir, pois construiu uma imagem do outro. Desta maneira, “a enunciação contribui para criar, no enunciatário, uma relação de confiança fundada na autoridade que o enunciador deve conferir caso deseje convencer” (AMOSSY, 2005, p. 21). Mariano deseja convencer o ouvinte de que é um bom vaqueiro.

A conversa prossegue e o personagem, sentindo o interesse do outro, fica à vontade para falar. No começo, o narrador faz o entremeio entre o seu discurso e o do informante. Assinala através do travessão a fala deste. Ainda não concede de vez a palavra ao informante. Não some do contado, mas também não desaparece com o contador, como vemos no excerto:

– A pega do gado bagual, de noite, é trabalho terrível...

Disse da onça-parda, que come bezeros no campo, e do choro de urros, quando a onça-pintada estoura o gado nos malhadores. Dos bois bravios da Serra da Bodoquena, que descem à noite, para beber, uns touros pastores, matados a carabina. Dos rebanhos insulados, apertados, muito a muito, nos *firmes* do Pantanal, pelas inundações maiores, os bois se aglomerando, pânticos, centenas sobre centenas, subindo-se, matando e esmagando, para deixar restar, na seca, um monte de

esqueletos. Da rês que se acaba de raiva, de brabeza, por ter sido amarrada em pau, pelos chifres:

– Foi um touro jaguané que morreu de tristeza (p. 95).

Resumindo o que Mariano lhe conta, o narrador apresenta uma série de fatos sobre a cultura vaqueira. São fatos genuínos porque contados por um personagem-pessoa, “tão de carne-e-osso”. Quando se trata de uma estória, um exemplo, o narrador volta para o discurso direto, pois através da fala do vaqueiro soará com mais autenticidade.

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira refletindo sobre a prática do trabalho de campo afirma:

as perguntas feitas em busca de respostas pontuais, lado a lado da autoridade de quem as faz – com ou sem autoritarismo – criam um campo ilusório de interação. A rigor, não há verdadeira interação entre nativo e pesquisador, porquanto, na utilização daquele como informante, o etnólogo não cria condições de efetivo diálogo. A relação não é dialógica. Ao passo que transformando esse informante em “interlocutor”, uma nova modalidade de relacionamento pode – e deve – ter lugar (OLIVEIRA, 2000, p. 23).

Se “Entremeio” fosse a transcrição direta de uma entrevista feita pelo diplomata Guimarães Rosa em sua viagem ao Pantanal mato-grossense com um habitante típico daquelas paragens, um vaqueiro, teríamos uma falsa interação. Não haveria o diálogo, o *entre e por meio de*, a representação de *uma vista*, a *entre-vista*. O narrador, quando na primeira parte do texto desaparece do narrado, deixando Mariano com a fala, efetiva o diálogo calando-se, pois a voz do outro, o que ele conta, não precisa mais de mediação. A narrativa se aproxima da modalidade de trabalho de campo etnográfico, constituindo-se, portanto, numa etnografia literária, que procurou dar voz ao informante. Griaule, em 1947, no antigo Sudão francês, atual Mali, iniciou tal prática quando, numa série de entrevistas com o sábio *dogon* Ogotemmêli, deixou que este, segundo Clifford (2008), oferecesse uma exegese puramente indígena da sociedade *dogon*. Ogotemmêli passa a ser o intérprete de sua própria cultura. Curiosamente, em 1943, quatro anos antes da experiência de Marcel Griaule, outro antropólogo, o estadunidense Foote Whyte, estudando o quarteirão italiano de Corneville, bairro de Boston, assinala, sobre o seu trabalho de campo: “na medida em que sentei e ouvi, obtive respostas para perguntas que nem teria feito se estivesse obtendo informações somente através de entrevistas” (WHYTE, 1990:1943, p. 82). O antropólogo procurou se envolver com os moradores do bairro, passou a ser um integrante da “sociedade de esquina”. Só assim conseguiu compreender o funcionamento da cultura. Rosa, contemporaneamente a Griaule então, no continente africano, e se aproximando do trabalho de Foot Whyte, está, em 1947, em sua viagem de pesquisa ao Pantanal mato-grossense. Não deseja como os dois antropólogos compor uma etnografia científica. O que temos é a fala de um informante, um

exegeta de sua cultura, transformando a narrativa numa etnografia literária do vaqueiro.

Ainda refletindo sobre a superioridade da relação dialógica sobre o tradicional procedimento de entrevista na etnografia, Oliveira afirma:

faz que os horizontes semânticos em confronto – o do pesquisador e do nativo – abram-se um ao outro, de maneira que transforme um tal *confronto* em um verdadeiro “encontro etnográfico”. Cria um espaço semântico partilhado por ambos interlocutores, graças ao qual pode ocorrer aquela “fusão de horizontes” – como os hermeneutas chamariam esse espaço –, desde que o pesquisador tenha habilidade de ouvir o nativo e por ele ser igualmente ouvido, encetando formalmente um diálogo entre “iguais”, sem receio de estar, assim, contaminando o discurso do nativo com elementos de seu próprio discurso (OLIVEIRA, 2000, p.24).

Todo o “Entremeio” se pauta na audição e na recepção pelo narrador da fala do nativo, pois ao ser receptivo, ele transforma a entrevista num diálogo, numa conversa. Há um encontro etnográfico, portanto. No começo, Mariano desconfia do narrador etnógrafo, pois ele é alguém de fora de sua cultura, mas com o desenrolar da conversa, conforme o excerto, sua atitude muda: “discorreu muito. Quando estacava, para tomar fôlego ou recordação, fechava os olhos. [...] Ponderava, para me responder, truz e cruz, no coloquial, misto de guasca e de mineiro. E vergava a cabeça, pondo aprovação, ou encarava-me, o olhar bem aberto, com uma vagarosa mansidão aprendida” (p.95). O vaqueiro está totalmente envolvido no diálogo do qual ele é o protagonista. Recorre às suas memórias, avalia as suas respostas e assente diante do entendimento do interlocutor. O narrador deixa Mariano falar em sua própria língua, a nativa, um mesclado de guasca e mineiro. Não interfere na sua fala com o seu discurso. É um ouvinte receptivo, como vemos:

seu dedo traçava na toalha a ida das boiadas sinuosas, pelas estradas boiadeiras. Tardo tropel, de tardada, rangendo couros, os vaqueiros montando burros⁵¹... “*Daqui por aqui, passante de umas quinze léguas do ponto de invernada...*” Um as palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula. Os rebanhos transitavam, passam, infindáveis, por entre nossas duas sombras, de Mariano e minha, na parede – mudamente amigas, grandes – com a verdade intensa das coisas, supostas, ao oco som da buzina e ao ressom de um aboio (p. 95-96).

Entremeando o discurso direto de Mariano com o seu que é interpretativo como também poético, o narrador etnógrafo, no fragmento, reforça a construção da imagem de seu informante. Ele é alguém de “carne-e-osso”. Está inserido numa realidade que vai além da fábula, pois consegue ser, uma vez que é um nativo, o vaqueiro da ontologia que procura o escritor em sua literatura. A cena marca a irmandade do narrador etnógrafo com o informante. O *rapport* é autêntico. A fala de Mariano leva o narrador a cavalgar junto a este nos fatos que

⁵¹ Ecos do conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, publicação anterior ao “Entremeio”, podem ser vislumbrados na narrativa.

conta.

O crítico literário uruguaio Ángel Rama, em 1982, no seu método de abordagem da literatura latino-americana, a *transculturação narrativa*, de filiação antropológica, afirma sobre a língua e a estrutura literária de Guimarães Rosa:

parte de uma língua e de um sistema narrativo popular, profundamente enraizado na vida sertaneja, o que se intensifica com uma investigação sistemática que explica a coleta de numerosos arcaísmos lexicais e a descoberta de pontos de vistas variados com o qual o narrador elabora o texto interpretativo de uma realidade, e se projetam ambos os níveis sobre um receptor-productor (Guimarães Rosa) que é um mediador entre dois universos culturais desconectados: o interior-regional e o externo-universal⁵² (RAMA, 2008, p. 54, tradução nossa).

Rama traça um método filológico de pesquisa para a construção da literatura de Guimarães Rosa. Tal método é por sua natureza antropológico, em que o escritor é como aquele que media a cultura sertaneja com o mundo. Rosa investe em uma cultura através de pesquisas sistemáticas. Assim faz uso da observação para representá-la e localizá-la dentro de todas as outras culturas.

Sobre a técnica de Rosa na construção de uma literatura pautada no ponto de vista do nativo, o crítico uruguaio afirma: “o princípio mediador se introduz na própria obra: Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas* é jagunço e letrado, papel que também ocupa Grivo, de “Cara-de-Bronze” que transporta, ao senhor fechado no quarto, os nomes das coisas⁵³” (RAMA, 2008, p. 55, tradução nossa). O princípio mediador de Rosa remete ao de um antropólogo que procura apresentar a cultura do outro, de dentro. O outro atua como exegeta, o que proporciona maior veracidade à sua interpretação. Mas o antropólogo controla o escrito, pois a textualidade, embora tenha a presença do outro, é sua. Sobre a estrutura narrativa de *Grande Sertão*, que é uma espécie de neta de “Entremeio”, Manuel Antônio de Castro afirma:

a narrativa estruturada dentro de um diálogo não aparece como um recurso formal, mas como a condição fundamental do próprio fazer a obra, pois trata-se de construir a obra como sentido e verdade, e estes só se dão como interpretação, nunca como análise. E a inter-pretação só se dá no entre-tecer da Linguagem como verdade e sentido de memória e história, ou seja, no diálogo: no diálogo temos o eu e o tu, o presente e o passado, a história e a memória, o discurso e a Linguagem. A presença do outro é a própria condição histórica e de memória de fazer eclodir o sentido e verdade (CASTRO, 2002, p.65).

⁵² “se parte de una lengua y de un sistema narrativo popular, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectadas: el interior-regional y el externo-universal” (RAMA, 2008, p. 54).

⁵³ “el principio mediador se introduce en la propia obra: el Riobaldo de *Gran Sertão: Veredas* es yagunzo y letrado, papel asimismo ocupa el Grivo de *Cara-de-Bronze* que transporta, al señor encerrado, los nombres de las cosas” (RAMA, 2008, p. 55).

É sob o ponto de vista interpretativo interno, nunca externo, que se dá a construção da veracidade da fala do nativo, no caso, Riobaldo. O que ele fala é a sua verdade. O outro não interfere diretamente. Está ali, pois sua presença é fundamental para fazer com que o personagem conte. Sua fala é interpretativa e explicativa, uma vez que necessita que o interlocutor entenda a sua cultura e, num nível mais profundo, a ele próprio, ou como ressalta a crítica literária, se autocompreenda. Só consegue tal intento porque dialoga com o ouvinte, o seu interlocutor.

Esse narrador célebre e celebrizado de Guimarães Rosa toma o cuidado, sempre, de verificar durante todo o romance se está sendo compreendido pelo outro, o ouvinte, pois “numa de suas observações sobre a sua maneira de narrar, se inclui o cuidado de saber se está sendo exato ou se aquela imagem que propõe de sua vida efetivamente se integra no que devia constituir o mistério de sua vida” (CARDOSO, 1966, p. 46). Sob este aspecto, Mariano é o avô narrativo de Riobaldo e também do índio-onça de “Meu tio o iauaretê”, pois a preocupação com o ouvinte, o entrevistador, o outro, é bastante evidenciada na conversa, da mesma maneira que Riobaldo não deixa de olhar de esguelha para o seu interlocutor na construção do *ethos* da enunciação, como o índio-onça se constrói na presença do interlocutor.

Ainda sobre a estrutura narrativa de Rosa, Rama (2008) assinala que a mudez do interlocutor permite a existência do monólogo e contribui com o método de investigação moderna conhecido como uma forma de “reportagem” cujo objetivo é investigar uma cultura basicamente ágrafa cuja transmissão ainda é oral. Segundo o crítico, “Entremeio” é um exemplo do método de coletar informação, estudar a linguagem e as formas das narrativas da cultura pecuária, pois “a narração de Mariano sobre os bois é observada pelo interlocutor que a essa informação agrega referências ao estilo e às palavras até reconhecer que o sistema narrativo é o que constrói a pessoa, o personagem narrador⁵⁴” (RAMA, 2008, p. 55, tradução nossa). O narrador reflete sobre o que o personagem conta e como conta através de comentários, com o objetivo de construir o ser narrativo de Mariano.

Antes de o vaqueiro assumir a narrativa, o que é assinalado pela colocação dos travessões, uma maneira ainda de o narrador, apesar de silenciado, dizer que a fala é dele, está no seguinte trecho:

Mariano sacode volumosamente a cabeça, enxotando mosquitos, que com tanto frio não existem. Rola os dentes, em didução, num pequeno vezo; grave, cogitando fundo, remastiga alguma lembrança do momento em que aquele touro foi seu inimigo. Talvez quisesse dar-me o de-fim de outras coisas, que sente e suspeita, sem

⁵⁴ “la narración de Mariano sobre los bueyes va siendo observada por el interlocutor que a esa información agrega referencias al estilo y las palabras hasta reconocer que el sistema narrativo es el que construye a la persona, al personaje narrador” (RAMA, 2008, p. 55).

saber; e ora se esforça. Sigo o seu espírito: simples límpido, sossolto de bebedouro à sombra, mas que súbito se arrija, todo uma cicatriz (p. 95).

O personagem concentra-se no falar. Esquece-se do interlocutor por um momento. Já este não perde o seu rosto, seus trejeitos faciais de quem está relembando, ruminando algum episódio que talvez fosse importante, tivesse a substância do “de-fim de outras coisas” tão procuradas pelo narrador na conversa com o vaqueiro ideal. O narrador etnógrafo compartilhando o espaço, a mesma mesa, sentado junto ao personagem, segue o ser narrativo, tal qual se segue um boi no campo que tranquilamente transita entre o córrego e a árvore. Mariano sai da letargia do pensar, do lembrar, para a fala, pois conta como atravessou perigosamente um rio em tempo de enchente, revivendo a sua cicatriz-lembrança.

O narrador, ao controlar a cena, descrevendo a performance do seu informante, permanece ali, não se retira, mas está mudo. Sobre o discurso direto na análise literária, Kayser (1948, p. 308) indaga: “porque é que as narrativas utilizam o discurso direto? Por que é que o narrador renuncia à sua posição dominadora como intermediário entre o público e o mundo poético, pondo um em contato imediato com o outro?” Podemos, a partir de “Entremeio”, dizer que a não interferência do narrador na fala de Mariano demonstra a imersão total na realidade do outro, disfarçando a noção de distanciamento. Vaqueiro e narrador etnógrafo estão irmanados entre o contar e o escutar, o dizer e o ouvir. Kayser (1948) observa que o discurso direto proporciona ao leitor a possibilidade aparente de conhecer o personagem bem melhor do que as descrições dos outros personagens ou do próprio narrador. Isto é, a fala direta suplantaria as descrições e conheceríamos melhor o caráter do personagem. Em “Entremeio”, o narrador etnógrafo apresenta o vaqueiro. O leitor, de antemão, fica sabendo quem é Mariano através de uma biografia subjetiva que o narrador faz dele. Mas para que o personagem se mostrasse tal qual ele é, seria necessário a sua fala, o seu discurso direto. Assim, é através das histórias que Mariano conta que conhecemos o seu ser e temos acesso à sua cultura.

Ainda seguindo o pensamento de Kayser (1948), lembremos que este assinala que apesar de o leitor ter conhecimento do caráter fictício do que é o narrador, ainda exige uma espécie de certificação do que está sendo contado. O outro, assim, passa a existir e as suas palavras são a autenticação da sua existência. Desta maneira, o leitor sabe da convenção que está por detrás da figura do narrador, mas necessita da veracidade que este apresenta sobre a vida do outro, o personagem. A antropologia atual se vale muito dessa certificação da existência do outro, pois ele fala e pensa sozinho sem mediação do etnógrafo. Assim são estruturadas algumas etnografias classificadas como pós-modernas, em que o informante fala

e o etnógrafo desaparece na textualidade. Todas estruturadas a partir de Griaule e seu método de deixar o *dogon* Ogotemmêli falar. Ainda sobre o discurso direto na literatura, Kayser (1948) assinala que o desaparecimento do narrador do discurso dá uma ilusão de realidade. Essa ilusão é explorada pela escrita etnográfica contemporânea em que a figura do etnógrafo, aparentemente, desaparece. Sobre tal tipo de estrutura etnográfica, Clifford (2009, p. 44) afirma:

há uma frequente tendência, nas ficções de diálogo, a apresentar o interlocutor do etnógrafo como o representante, ou a representante, de sua cultura – um tipo, na linguagem do realismo tradicional – por meio do qual os processos sociais gerais são revelados. Tal retrato restabelece a autoridade interpretativa fundada na sinédoque, por meio da qual o etnógrafo lê o texto em relação ao contexto, constituindo, desse modo, um “outro”.

Eleito o representante da cultura, o etnógrafo pretende, através dele, que é apenas uma parte, chegar ao todo, à sociedade a ser estudada. O que ele fala, o texto oral, é observado em relação ao contexto social em que está inserido. É uma tentativa de ir do singular ao plural. Em “Entremeio”, Mariano é o representante legitimado pelo narrador etnógrafo da cultura boieira por meio do qual temos acesso ao *ethos* e *visão de mundo*⁵⁵ deste, portanto, de sua sociedade. Ainda sob as etnografias dialogadas, Clifford (2008, p. 44) expõe:

se é difícil, para representações dialógicas, escapar de procedimentos tipificantes, elas podem, num grau considerável, resistir ao impulso de representar o outro de forma autolegitimadora. Isto depende de sua habilidade ficcional em manter a estranheza da outra voz e de não perder de vista as contingências específicas do intercâmbio.

Na narrativa, a estrutura dialógica é plenamente controlada pelo narrador. Sua ausência é uma presença pelo próprio teor da fala do vaqueiro que, ao tratar de assuntos que ele deseja conhecer, demonstra que este controla o diálogo. O outro fala o que ele deseja ouvir, portanto, as contingências da relação são mantidas, uma vez que “Entremeio” mescla o discurso direto com o indireto. Assim, a narrativa torna-se uma etnografia literária centrada na fala do informante, pois, ao deixar o vaqueiro falar na primeira parte da narrativa de forma abundante e na segunda e na terceira parte, entremear o seu discurso indireto com o direto dele, o narrador etnógrafo aproxima-se do personagem, pois no discurso indireto não existe,

⁵⁵ Usamos os dois conceitos a partir da definição de Clifford Geertz, em *A interpretação das culturas*: “os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “*ethos*”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo”. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade” (GEERTZ, 1978, p. 144).

conforme afirma Genette (s.d., p. 170) “nenhum sentimento de fidelidade às falas pronunciadas”. Segundo o teórico francês, nesse tipo de discurso a instância narrativa se mantém, mas de forma lateral através do contexto. O narrador etnógrafo desde o início da conversa com Mariano diz ter vindo procurar no Pantanal um vaqueiro “de carne-osso”, real e não lendário, por isso deixar que este fale, conte e assumo a narrativa é dar fidedignidade à sua existência. Ele se apresenta não apenas de maneira lateral, uma vez que o leitor não o vê somente dentro de seu contexto, mas o ouve, sabe o que ele pensa e tem acesso à avaliação que ele faz, por vezes, do narrador. O diálogo pressupõe a proximidade e não a lateralidade.

O antropólogo estadunidense Vincent Crapanzano assinala que “o diálogo ‘cria um mundo’ ou, pelo menos, ‘uma compreensão de diferenças entre dois mundos’ e parece aproximar pessoas que estavam distanciadas” (CRAPANZANO, 1991, p. 61). Em “Entremeio”, o mundo da cultura vaqueira é instaurado através do ponto de vista de um representante dela. A narrativa cria um mundo a partir da justaposição da figura do narrador e do vaqueiro. Tanto que o narrador se sente irmanado a este, portanto, numa aproximação total. Aquele que veio de fora, que conseguiu um informante para obter o conhecimento sobre a cultura vaqueira, tem, através do diálogo com o outro, uma efetivação de seu projeto, pois Mariano, na cavalgada, dialoga ensinando o narrador.

Segundo Crapanzano, “etimologicamente, portanto, um diálogo é um falar através, entre e por meio de duas pessoas. É uma passagem e um afastamento. Um diálogo tem tanto uma dimensão de transformação quanto de oposição, agonística. É uma relação altamente tensa” (CRAPANZANO, 1991, p. 66, grifos meus). Mariano, no começo da narração, avalia e julga o cenário enunciativo que se instaura na cozinha da fazenda. Tem consciência da posição do narrador etnógrafo, pois sabe que este veio de fora, é um convidado do proprietário da Fazenda Firme. Também sabe o que ele deseja e se esforça para atendê-lo, como vemos nesta passagem, na segunda parte da narrativa: “apontou uma luz, na casinha de Mariano. Tresnoitado do serão da véspera, ele se atrasou no despertar, só acordou com os mugidos. Assim a instante está a meu lado, se desculpa. Olha o oriente, onde há fogo e ouro, e um lago cor-de-rosa, em boa parte do céu beira-terra, para sueste. Pergunto” (p.107). O narrador etnógrafo interfere na rotina do vaqueiro que, pelo que percebemos, levanta-se cedo para que possa ir ao curral ordenhar as vacas. O narrador prontamente já está de pé, pois nos informa que se levantou “às quatro, para ver o Pantanal em madrugada e manhã” (p. 104). Tenta, assim, tornar-se alguém do lugar, por isso acorda cedo para melhor ler o Pantanal. Já está junto ao informante vaqueiro a quem faz perguntas constantes. Este, imerso na sua rotina de trabalho, atua também explicando, contando, atendendo o outro. Assim, o diálogo é uma

relação tensa tanto de aprendizagem, de passagem, de abertura quanto de afastamento entre os que dialogam.

Ainda sobre a estrutura do diálogo, Crapanzano afirma: “o controle de um participante sobre uma troca verbal impede que seja uma conversa autêntica. [...] a conversa tem um espírito próprio que escapa à vontade dos participantes” (CRAPANZANO, 1991, p.77). Por isso, o narrador etnógrafo prefere a conversa espontânea à troca verbal controlada por um deles, no caso, o próprio narrador. Às vezes o papel é invertido, e ao invés da espontaneidade, tem-se o controle. Por isso, soa mais autêntico estar com o vaqueiro no campo, cavalgar junto a ele, ficar com ele no curral junto às vacas na ordenha, e não, portanto, fazer uma entrevista formal, na cozinha da fazenda, com ele fora de seu local de trabalho.

Para acessar o ponto de vista nativo, para penetrar na cultura vaqueira, o narrador etnógrafo sabe que o diálogo se presta melhor como método. Ao dizer, “cavalgávamos para dentro do País do Boi” (p. 114) e “montando *Rapirrã*, Mariano ia-me guiando” (p. 114), o narrador só tem acesso à sociedade vaqueira através do guia, o seu Pê-Boi pantaneiro. O método para penetrar nesse mundo, além do andar e ver, tão caros na constituição do narrador viajante e do narrador sinestésico, que juntos formam o narrador etnógrafo na etnografia literária de Guimarães Rosa, é o ouvir. Para pôr em ação o ouvir, “para dialogar e escutar não se pode falar *sobre*, só é possível num *ouvir e falar com*” (CASTRO, 2007, p. 147). A narrativa não existiria sem Mariano e o curioso narrador que quer penetrar no “País do Boi”. A reciprocidade é a chave da organização de “Entremeio”. Como já dissemos, Castro (2007), sobre a etimologia da palavra diálogo, assinala que “*dia-* é um prefixo grego que congrega dois sentidos fundamentais: *através de* e *entre*. Subjaz a esses dois sentidos um terceiro, inevitavelmente: *dois*. O *através de*, de imediato, é entendido como um *meio*, uma relação e uma ligação entre dois” (CASTRO, 2007, p. 150). Cuidadosamente, o narrador nomeia o seu texto enfatizando o sentido da palavra. Em outra senda: o texto só existe *através de* Mariano. Para isso, é necessário estar *entre* ele, constituindo assim uma ligação entre dois.

Ainda sobre a etimologia da palavra são interessantes as observações de Castro (2007), quando o crítico se refere à estrutura do romance *Grande Sertão*:

a palavra *logos* em grego se forma do verbo *legein*, que apresenta dois sentidos interligados e complementares: *reunir* e *dizer*. [...] O *logos* no âmbito da língua, da arte e do pensamento gregos é de uma riqueza e profundidade de sentidos quase inesgotável. É senso comum o fato de que o *logos* é intraduzível. Penso que se, em língua portuguesa, quiséssemos achar uma palavra que tivesse a mesma profundidade e amplitude de sentidos, essa palavra seria, sem dúvida nenhuma, *sertão*, como é configurada em *Grande Sertão: veredas*. Talvez por isso mesmo a obra seja configurada como *diá-logo* (CASTRO, 2007, p. 150).

O narrador etnógrafo se *reúne* com o vaqueiro na cozinha, no curral e no pasto. A reunião visa o *dizer* tanto dele quanto de Mariano. Ampliando o sentido, através da estrutura do romance de Rosa, narrativa esta tributária de “Entremeio”, podemos pensar que, se para Castro (2007) a aprendizagem do que seja o sertão só é possível através do diálogo entre Riobaldo e seu interlocutor, o Pantanal só pode ser apreendido pelo intercâmbio entre aquele que veio de fora e o que está inserido em tal realidade.

Numa terceira parte da narrativa, temos: “para nós servia qualquer direção, porque o Pantanal é um mundo e cada fazenda um centro” (p.114, grifos meus). Páginas e páginas já foram escritas pela crítica literária de Guimarães Rosa sobre o sentido da palavra sertão no seu romance. A visão universalista do escritor em *Grande Sertão*, em que o sertão é o mundo, já está em “Entremeio”. Algumas passagens da estória assinalam a ligação entre as duas narrativas, como vemos: “conto, agora, mas no de leve, sem pôr sentido. Se for firmar o sério nisso, ringe aflição, coração embrulha” (p. 97). Mariano reflete sobre o ato de contar sentado na mesa da copa da fazenda. Trata-se de reminiscências dolorosas. Riobaldo, sentado na varanda de sua fazenda, por todo romance, também reflete sobre o ato de contar. Tem, como Mariano, lembranças dolorosas. O mote confirmativo de Riobaldo para assinalar o entendimento do interlocutor também está presente na fala de Mariano: “– Essa é danada p’ra gostar dos filhos. O senhor vê: ela dá de cada vez uns cinco, seis berros” (p.111, grifos meus). O entendimento está sempre tanto no horizonte da fala de Mariano quanto de Riobaldo. Ambos se *reúnem* com um outro para *dizer*, como vemos numa outra passagem de “Entremeio”: “vaqueiro de lá, é capaz de homem cidadão como o senhor nem entender a fala deles” (p. 123). A consciência sobre o papel do narrador etnógrafo, que é alguém que veio de fora, um “cidadão”, alguém da cidade, não é ausente para Mariano. Riobaldo também tem tal consciência. Assim, o diálogo em “Entremeio” é avô do diálogo em *Grande Sertão*. A primeira narrativa tenta apreender e ensinar um mundo que é bem mais que uma geografia, assim como também ocorre na segunda. Ambas só se realizam pela fala daquele que está nesse mundo para um outro que veio de fora.

O crítico literário uruguaio Jitrik (1979) se refere ao diálogo como formulação explícita do autoquestionamento. A partir da ação, saindo dela, ele se propõe a elucidar questões de ordem interior. Ao escrever o que Mariano pensa, o narrador etnógrafo traduz o seu mundo para o leitor. Ao dar voz a ele, através do discurso direto, deixa que ele apresente o seu mundo sem mediação.

Nesse sentido quem seria esse narrador etnógrafo em “Entremeio”? Silviano Santiago questiona, sobre a constituição do narrador: “quem narra uma história é quem a experimenta,

ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Em “Entremeio”, temos a presença daquele que narra a partir da experiência, como também daquele que narra a partir de um conhecimento da ação. Na primeira parte, predomina o último tipo de narrador abordado por Santiago (1989), pois, na conversa, Mariano conta e também o narrador interpreta o que ele contou. Já na segunda e na terceiras partes de “Entremeio”, predomina o primeiro narrador tipificado por Santiago (1989). Ainda seguindo o crítico: “à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas” (SANTIAGO, 1989, p. 39). “Entremeio” se qualifica como uma forma de resistência ao processo de modernização. É no “País do Boi” e não no país do progresso que o narrador vai buscar o seu informante. É nessa terra que ele quer penetrar para dela trazer sua experiência para o conhecimento do leitor, pois para ele, “narrar, é resistir” (p. 98). Toda a literatura de Guimarães Rosa, de acordo com Santiago (1989), na esteira das reflexões de Benjamin (1936:1994) sobre a figura do contador de estórias, localiza-se dentro das narrativas de reminiscência do modernismo brasileiro. Acrescentamos que é uma narrativa de busca da alteridade, em especial, aquela que se encontra nos lugares mais longínquos.

Como se dá a entrevista dialogada no campo, na cavalgada, é o que exploraremos a seguir:

4.1.4.2. A ENTREVISTA

A terceira e última parte de “Entremeio” remete à escrita de diário de campo, ou de viagem, como vemos: “só às nove da manhã pudemos sair para o campo, onde Mariano ia mostrar-me, de verdade, como é que se tratam, sob o céu, bois e vaqueiros” (p. 114). O antropólogo estadunidense Thomas Rhys Williams assinala sobre os métodos de campo no estudo da cultura que: “a técnica de entrevistar sobre um tema enquanto se participa de uma atividade pode também ser utilizada com êxito em algumas culturas⁵⁶” (WILLIAMS, 1973, p. 92, tradução nossa). Para melhor observar a rotina, o narrador etnógrafo pôs-se em campo com o vaqueiro a fim de deixá-lo à vontade para falar bem como observar as suas ações, seu comportamento e a relação entre homens e bois sob o céu. Desde o início, ao acordar cedo para observar a vida na sociedade vaqueira, o narrador tenta adaptar-se ao local. Assim, se na

⁵⁶ “la técnica de entrevistar sobre un tema mientras se participa en una actividad puede también utilizarse con éxito en algunas culturas” (WILLIAMS, 1973, p. 92).

etnografia clássica o antropólogo passa por uma transformação especial, onde ele idealmente torna-se nativo, segundo Caldeira (1988), então podemos pensar que o narrador etnógrafo em “Entremeio”, indo a campo, ao pasto, com Mariano, também pode se tornar um vaqueiro.

Para Griaule (1969) um engenho a ser usado pelo etnógrafo no campo “consiste em integrar-se à população estudada por ritos precisos que mudaria a natureza do investigador e faria dele um membro comum da tribo, do clã, da cidade ou da sociedade secreta⁵⁷” (GRIAULE, 1969, p. 26, tradução nossa). Numa cena na terceira parte da narrativa, temos uma espécie de iniciação do narrador nos perigos da lida com o gado, conforme vemos:

– Se o senhor quiser ajudar a apertar o moço no chão, eu corto o “sinal”... Sai sangue, ele berra, mas fica por isso... Curar? A gente trata com remédio nenhum... Este hoje já confirmou o que comeu, já bebeu água... Agora, p’ra soltar, eu vou botar a *ligeira*... O senhor monta e fica mais longe. Toda rês, no sair do laço, dá p’ra brava...

Mariano montou também; o garrote, como morto, ficava; a mais de cinquenta metros, eu pensava ter posto entre nós dois uma distância.

– Ei, vai! – e colheu a *ligeira*.

O touro pulou, patas quatro. De guampa aberta, catou o cavalo. E viu-se um passe presto: *Rapirrã* se empinava e volvia nas pernas de trás, acompanhando a testada, saindo sem raspão. Mas o garrote pisou de minha banda.

– Grita com ele! – comandou Mariano.

Gritei e agitei mão, fiante no recurso. A fera passou, para re-longe.

Lá vinha Mariano – galope, trote, passo. Sob suas escusas, adivinhei uma humana vontade de rir (p. 119).

Convidado a participar de uma ação de marcar um boi, o narrador lá está junto ao vaqueiro enquanto este faz o seu trabalho. As reticências na fala de Mariano representam o conversar e o executar a ação ao mesmo tempo. Durante esta, ainda responde às perguntas do narrador. Estão integrados. Tem-se uma situação de perigo vivenciada por ele, que não possui a habilidade do vaqueiro experiente para lidar com o boi enraivecido. Seguindo o conselho do outro, seu guia e protetor, consegue se safar. A cena aproxima mais o narrador de Mariano, pois este, vindo lentamente na direção do primeiro e desculpando-se pela ação perigosa que o fez passar, posto que foi convidado a participar, denota ter achado cômicos os gritos e o levantar de braços do narrador, em desespero pela possibilidade de ser atacado pela fera bovina. Ele torna-se, pelo menos na cena, um vaqueiro, um membro do clã.

Griaule (1969), ainda em seu método etnográfico, afirma que “as palavras de um depoente devem ser verificadas de todas as maneiras possíveis: por um lado, pelos monumentos e, por outro lado, assistindo aos fatos assim descritos⁵⁸” (GRIAULE, 1969,

⁵⁷ “consiste en integrarse a la población estudiada por ritos precisos que cambiarían como mecánicamente la naturaliza del investigador y harían del él un miembro común de la tribo, del clan, de la ciudad o de la sociedad secreta” (GRIAULE, 1969, p. 26).

⁵⁸ “las palabras de un deponente deben ser controladas todo lo posible: por un lado, por los monumentos y por otro lado, asistiendo a los hechos así descritos” (GRIAULE, 1969, p. 149).

p.149, tradução nossa). O antropólogo francês interessado na veracidade da informação dada pelo informante assevera que não se deve de fato acreditar totalmente naquilo que ele fala, mas, se possível, verificar através da cultura material, os monumentos, como também as cerimônias e os cultos, ações e feitos da sociedade estudada. O narrador etnógrafo em “Entremeio”, após ouvir os relatos de Mariano sobre a sua vida de vaqueiro, decide verificar *in loco* a verdade, vocábulo usado por ele próprio, da relação entre o homem e o boi. Está no campo para tentar assistir a alguns dos fatos descritos, embora seja impossível, uma vez que Mariano recorreu à memória na cozinha da fazenda para relatar. Mas, de alguma forma, na cavalgada, última parte, temos episódios que atestam a nobreza e a bravura do vaqueiro mesclada com novos “racontos”, como denomina o narrador, que Mariano conta.

Integrado ao meio do vaqueiro, tendo acesso ao *ethos* e à *visão de mundo* do seu informante, o narrador assemelha-se em “Entremeio” ao observador participante ativo que, segundo Cicourel (1990), “integra o grupo que está estudando a ponto de sentir-se aceito como um deles. Com frequência, isso significa participar ao nível humano simplesmente e ao nível do papel planejado, isto é, participar como nativo e como cientista” (CICOUREL, 1990, p. 91). O narrador participa tanto no nível humano, ajudando na marcação do boi, quanto no nível do papel planejado, ou seja, conhecer mais sobre o homem e a alma dos bois.

É importante ressaltar a natureza deste papel planejado que representa o narrador em “Entremeio”, pois ele é exposto logo no início. Segundo Cicourel (1990, p. 100), “o pesquisador não pode começar a descrever nenhum acontecimento social sem ter especificado algo de sua teoria científica, quer dizer, sua teoria de objetos, seu modelo do ator ou o tipo de ordem social suposta”. Na narrativa Roseana, o narrador etnógrafo está no Pantanal com um projeto específico: encontrar a alteridade. Desde índios, colonos japoneses, os habitantes da fronteira do Paraguai com o Brasil. Em “Entremeio”, a alteridade está tanto na figura do vaqueiro quanto na radicalização desta, a alma dos bois. O narrador apresenta a ontologia do ser vaqueiro no início. A partir desta escolha, vê, ouve e descreve a sociedade de Mariano. Mas precisa de algo mais: a voz do outro, o seu ponto de vista, pois a realidade social, segundo Cicourel (1990, p. 98),

tem um significado específico e uma estrutura de relevância para os seres humanos que vivem, agem e pensam dentro dessa realidade. Fazendo uso de uma série de construtos do senso-comum, eles selecionaram e interpretaram previamente este mundo vivenciado como a realidade de suas vidas cotidianas. São estes objetos de pensamento que determinam, por motivá-lo, o comportamento deles.

O acesso ao *ethos* e à *visão de mundo* da sociedade vaqueira se dá por aquele que vive,

age e pensa dentro de uma realidade própria. Tanto é que o narrador, em especial, na cavalgada, procura descrever, deixando a interpretação da realidade que circunda com Mariano. Através do senso comum, do ordinário, o vaqueiro experiencia a sua realidade e age.

Mas até que ponto a representação do ponto de vista do outro, de Mariano, não está contaminada pelo projeto do narrador etnógrafo? Cicourel afirma que “descrever a cultura através dos olhos de seus membros, não significa que as regras de evidência do ator serão empregadas” (CICOUREL, 1990, p. 101). O narrador deseja construir uma ontologia do ser vaqueiro. Encontra no Pantanal um representante do vaqueiro ideal. Até que ponto tudo o que foi ouvido, visto, descrito, não foi selecionado através de uma lente ideológica? Rosa, tanto em Caldas do Cipó, no sertão baiano, quanto na planície alagada mato-grossense, deseja encontrar o pastor do boi e a partir dessa figura construir uma etnografia poética dos vaqueiros, como veremos em seguida.

5. ETNOGRAFIA POÉTICA DOS VAQUEIROS

“E o José Guerra, vaqueiro prócer, douto em magias pastoris, mostra-nos as façanhas, bem pouco conhecidas, da tauromaquia quotidiana dos nossos chapéus-de-couro, quando o boi crioulo vira ‘*boyante seco*’ capaz de ‘*entrar en la suerte*’, e o sertanejo mais faz que um “*varilarguero, que sea buen lidiador*’...”, Guimarães Rosa, prefácio ao livro *Gerais e cerradões*.

5.1. ENTRE A ETNOGRAFIA CLÁSSICA E A POÉTICA

Em carta a Paulo Rónai, de 3 de abril de 1967, atendendo a um pedido deste sobre a elucidação de algumas palavras e expressões da novela “Campo Geral”, de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa escreveu:

naturalmente, nas respostas acima, você tem só o resíduo lógico, isto é, o que pode ser mais ou menos explicado, de expressões que usei justamente por transbordarem do sentido comum, por dizerem mais do que as palavras dizem, pelo poder sugeridor. Em geral, são expressões catadas vivas, no interior, no mundo mágico dos vaqueiros. São palavras apenas mágicas (ROSA, 2008, p. 450).

O escritor, por toda a sua literatura, parece perseguir este “mundo mágico dos vaqueiros” com sua força de linguagem “legítima”. Desde o conto de abertura de *Sagarana*, “O burrinho pedrês”, até os contos finais “Vida ensinada” e “Zingaresca”, de *Tutameia*, último livro totalmente organizado e publicado em vida pelo autor, Rosa tenta representar este mundo: o do pastor do boi.

Se, como afirma Costa (2000), o boi, para o escritor, é uma via de acesso para a visão de mundo dos vaqueiros, o que para a pesquisadora está nas cadernetas que compõem *A Boiada*, podemos pensar que Guimarães Rosa elegeu o seu totem e procura entender o seu povo, num processo que vai da pesquisa-aprendizagem nas suas viagens à criação de um mundo poético singular em que cavalgam os seus personagens.

“Pé-duro, chapéu-de-couro”, de 1952, posterior a “Entremeio” e anterior a “Uma estória de amor” e “O recado do morro” caracteriza-se como uma reflexão sobre a ontologia do ser vaqueiro que se espalha pela literatura de Guimarães Rosa. Tal reflexão está presente em “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, em *Sagarana*, de 1946, desdobrada em “Entremeio”, de 1947-48, teorizada em “Pé-duro, chapéu-de-couro” e espalhada por toda a obra restante.

A organização do ensaio-reportagem-crônica-conto de Guimarães Rosa remete a uma etnografia clássica como a define a antropologia. De acordo com Oliveira (2000), as monografias clássicas da etnografia são “concebidas de conformidade com uma ‘estrutura narrativa normativa’ que se pode aferir a partir de uma disposição de capítulos quase canônica

– território, economia, organização social e parentesco, religião, mitologia, cultura e personalidade, entre outros” (OLIVEIRA, 2000, p. 29). “Pé-duro, chapéu-de-couro”, conforme apresentamos no capítulo 1 da tese, está dividido em partes não nomeadas e outras nomeadas. Em geral, o texto abrange, não de forma profunda, como efetuado pelas monografias clássicas da etnografia, o território de predominância do vaqueiro, fazendo uma verdadeira cartografia da sociedade que vai da Bahia, passa por Marajó e Minas Gerais até o Rio Grande do Sul. Também discute a formação histórica ligada à sua economia, sua organização social, sua cultura, seus mitos, sua personalidade e, a partir desta apresentação, traça uma teoria, a do pastor do boi. O texto está de tal forma construído que podemos pensar que o autor, durante a sua confecção, puxa todas as fichas descritivas de um trabalho de observação em campo e as coloca no papel.

A antropóloga Teresa Caldeira (1988), a partir de Marcus e Cushman (1982), assinala que a organização textual nas etnografias clássicas apresenta alguns itens em sua composição. Alguns deles remetem à organização de “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Vamos a eles:

O primeiro (1) se refere à estrutura sequencial, segundo a qual a sociedade e suas respectivas culturas estavam divididas. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, na quarta parte, onde começa de fato a etnografia poética dos vaqueiros, uma vez que todas as partes têm títulos, temos a apresentação da sociedade em “O elenco dos vaqueiros”:

toda a nação deles: de Sergipe, Ceará, Minas Gerais, Pernambuco, Piauí, Paraíba; da Bahia toda – baianas universas legiões. Vaqueiros de Cumbé, Uauá, Potamuté, Bodocó, Pombal, Inhambupe, Garanhuns, Pedra Azul, Tabaiana, Queimadas, Jeremoabo, Jequié, Tucano, Piancó, Nova Soure, Canudos, Euclides da Cunha, Conquista, Chorrochó, Arcoverde, Nova Olinda, Feira de Santana, Caculé, Ipirá, Cícero Dantas, Alagoinhas, Conceição do Coité... Que deem os nomes, um a um, sim o que nomes não dizem (p. 179).

Seguindo uma intensa nomeação em forma de lista, estrutura que está por toda a literatura de Guimarães Rosa, numa obsessão geográfica, os vaqueiros são elencados. No entanto, apresenta-se mais que sua região de origem, são “como, no Canto Segundo, à orla do sonoro mar cinzento – da boa água salgada em que se balançavam os bons navios de proa azul que trouxeram o exército de bronze – catalogavam-se os guerreiros clã pós clã” (p. 179). A poesia invade a etnografia e os vaqueiros são os guerreiros do canto de Homero, os homens de bronze, numa heroica definição.

Ainda seguindo a sequência da divisão social e cultural das etnografias clássicas, na quarta parte de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Saídos das distâncias” e “Extraídos das solidões”, temos o seguinte excerto: “o vaqueiro é um homem apartado. ‘Perdido nos

arrastadores e mocambos, sua faina, em última redução, é um exercício de poucos. É homem a cavalo, duzindo a multiplicar presença, pois de raros braços e torto espaço se faz sua ágil liberdade” (p. 180). Obrigado a viver numa região distante e por isso, muitas vezes, de maneira solitária, o vaqueiro no texto é o mesmo descrito por Euclides da Cunha na sua etnografia particular, de onde Guimarães Rosa empresta um fragmento: “graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos *arrastadores e mocambos*; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem” (CUNHA, 1901:1998, p. 126, grifos meus). O vaqueiro de Rosa, construído nesta parte do texto, a partir de Euclides da Cunha, é o homem conduzido pelas circunstâncias econômicas a multiplicar-se em vários, a viver em cima do cavalo, atrelado a um sistema que beira à escravidão, mas mesmo assim tendo que encontrar a sua liberdade.

Por sua vez, o segundo item (2) refere-se à retirada do antropólogo do texto para garantir a objetividade científica. Para tanto, usa a 3ª pessoa do plural, a autoridade coletiva. Rosa, no começo da quarta parte, em “Apresentação dos homens”, afirma: “mas deveras estive lá, em Caldas do Cipó” (p. 178). Após anunciar-se, desaparece, reaparecendo em raríssimas ocasiões, e passa para a terceira pessoa do plural. Para dar veracidade à sua etnografia, Rosa faz uso do termo “estive lá”, conforme teorizou Geertz (2002), sobre o seu uso pelos antropólogos para realçarem a ida a campo. O escritor nos diz que viu o desfile dos vaqueiros, foi testemunha, por isso a intensa descrição que está presente em todo o texto.

Falando das etnografias clássicas, Da Matta observa:

o autor pretende “desaparecer” em nome de uma “objetividade” e de uma distância que legitimam sua narrativa como discurso “científico”. Assim, as monografias antropológicas, fala-se não de uma personalidade individual, mas de uma sociedade. O discurso não é marcado, como é comum no texto poético-literário, por molduras do tipo: “mas... no caso daquele homem”; ou, “naquela noite, porém...” etc. (DA MATTA, 1993, p. 38).

Não há vaqueiros que se destacam em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. O objetivo de Rosa é apresentar uma coletividade. As individualidades ficam para os seus personagens vaqueiros tanto em “Entremeio” quanto em “Uma estória de amor”. As estórias de Aristério e Ausébio, que aparecem em forma de narrativas no texto, são apenas ilustrações de exemplarismo, espécie de depoimento de informantes embutidos na textualidade para assinalar um modo de vida. Todo o texto tende para o coletivo, conforme atestam os títulos: “Os de couro” e “Seus chapéus”.

Partindo da coletividade, o escritor apresenta, a partir da sexta parte do texto, o vaqueiro denominado conforme o título, o pé-duro. Há no item em questão uma filosofia do ser vaqueiro. No discurso antropológico,

a narrativa é sempre motivada e realizada a partir de uma problemática anterior (e posterior) ao seu narrador. A busca do etnólogo não tem uma “autoria” e portanto não é invariavelmente (de) marcada por um conjunto de indagações que delimitam a problemática de sua época apropriada de modo pessoal. Neste sentido, o sujeito da narração não é rigorosamente um “povo”, mas uma indagação e um problema. Evans-Pritchard não escreveu sobre os Nuer, mas pretendeu examinar um sistema político e uma modalidade de vida: um quadro de valores que se realizava mais claramente entre os Nuer (DA MATTA, 1993, p. 43).

Rosa tem um problema de base: uma filosofia do homem vaqueiro. A ele, não interessa a busca da nacionalidade de Assis Chateaubriand que integra o projeto político e midiático de Getúlio Vargas. O escritor pode até embarcar no projeto, como realmente o faz, indo até Caldas do Cipó, de indumentária de vaqueiro e comandando um pelotão caracterizado. É uma presença física, a cavalo, como um comandante de tropas, uma espécie de gaúcho getulista. Mas o que se lê no ensaio-reportagem-conto-crônica está bem longe disso. O texto é uma indagação e uma resposta ao mesmo tempo sobre quem é o vaqueiro para Rosa, quem é a figura representada pela sua literatura. Portanto, temos uma problemática anterior que está tanto no seu livro de poesia *Magma* quanto em *Sagarana*, “Entremeio” e como estará em seus livros posteriores: a busca por uma ontologia do ser vaqueiro. Essa procura não está marcada pela problemática da identidade nacional, transcende a isso. Rosa foge do nacionalismo, uma questão de sua época que delimita um modo de ver. O que interessa ao escritor é uma indagação, um problema, o que é ser um vaqueiro. Há, portanto, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, toda uma modalidade de vida pensada *a priori*, um quadro de valores que, como Evans-Pritchard observou entre os *Nuer*, se apresenta entre os vaqueiros, o que aproxima o texto de Rosa de uma etnografia clássica.

Passemos ao terceiro item (3), que se refere ao acúmulo de detalhes da vida cotidiana para enfatizar o caráter realista. Na quarta parte de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, predomina o excesso de detalhes para apresentar os vaqueiros que se reuniam em Caldas do Cipó. O olhar do escritor não perde nenhum pormenor, como vemos: “uma cavalaria de seis centenas de cavaleiros toscos, rijos de velha simpleza e arrumados de garbo, célebres semostrados no enorme fouvo nativo de seus trajes: cor de chão ou de terra ou de poeira, ou de caatinga seca de meio-de-ano; cor de suassurana; digamos: cor-de-leão⁵⁹” (p. 178). Arrumados para o

⁵⁹ Como em “Ao Pantanal”, novamente, as cores formam uma poesia que está na literatura de Rosa desde *Magma*.

desfile, os vaqueiros cobrem a pequena cidadezinha de castanho. É interessante ressaltar que a cor do traje dos vaqueiros do Nordeste brasileiro também chamou a atenção de Euclides da Cunha que assim escreveu: “nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor – o pardo avermelhado do couro curtido – sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida” (CUNHA, 1901:1998, p. 123). O que em Euclides é feio, não estético, em Rosa se torna a poesia do castanho, valorizando o traje em relação ao seu meio, pois não seria muito prudente para o vaqueiro campear o gado em vermelho escarlate com listas amarelas, como parece querer Euclides da Cunha.

O acúmulo de detalhes continua, como lemos: “tudo couro. Em arnês e jaez, arreio e aprestos, bailada a peiteira amplial, no fixo os tapa-joelhos, cara abaixo o tira-testa, sobranete as gualdrapas e o traseiro *xaréu* de sobreanca, resto de caparazão” (p. 181). Rosa começa com a parte chamada “Os de couro”, descrevendo os objetos que enfeitam os cavalos. O vocabulário que nomeia os componentes faz com que os cavalos pareçam vindos de uma época longínqua em que todos os animais estavam prontos para a guerra enfeitados em suas armaduras. Eram cavalos de um povo nobre devido ao esmero de sua produção. Do animal passa então para o vaqueiro:

laudel completo: guarda-pés, como esarpes; grevas estrictas, encanando coxa e perna; joelheiras de enforço; coletes assentados; guarda-peitos; peitos-de-armas; os gibões; os chapelões; e as manoplas que são menos luvas que toscos escudos para as mãos. Tudo encardido, concolor, monocromico, em curtido de mateiro, guatapará, suassuapara, bode, sola ou vaqueta, cabedais silvestres (p. 181-182).

Usando a mesma linguagem preciosista, Rosa compõe os seus guerreiros vaqueiros em suas vestimentas antigas. Vai dos pés à cabeça. Ressalta o monocromico do couro, mas não atribui juízo de valor como fez Euclides da Cunha. Ao contrário, ressalta a riqueza do acervo e a habilidade do vaqueiro no manuseio do couro de diversos animais silvestres. Novamente temos a impressão de estar diante, pela sua descrição, de um exército de guerreiros vindo de outra época. Rosa conclui a parte de “Os de couro” escrevendo: “de um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como um epigrama [...] surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana” (p. 182). Ressaltando a junção do homem, do animal e dos aprestos de ambos, o escritor dá a eles a caracterização de uma poesia de apenas um tema. Localiza os seus vaqueiros, como vinha antes impondo o clima, numa época humana que começou na “era do couro” e dela se formou tal variedade de homens.

Descrevendo minuciosamente os chapéus e a selaria, Rosa chega na constituição física dos vaqueiros, conforme vemos:

o cafuso, cafusardo, espesso, rosto de óleo escuro, roxo-escuro, cabelos escorrendo. Urubugres; quase congos; um ou outro preto perfeito. Mas mulatos, sua nobre parte, deixando adivinhar, sob o chapéu, o cabelo cucuruco, o cabelo crispim. E um ruivim albino. E sêmel do massacará fluvial, caçados de antas, do áfrico munhambana herculesco, derrubador de matas, ao lado do pataxó porreteiro corredor, do mongóio pescador, do cataxó; ombreando também como o louro olhiazul, pássaro de outras ninhagens, tributo neerlandês, pago ao Nordeste; ou vizinho com os descendentes dos fulas do Tchad, negros brancaranos, em cobre leve fuliginado, aquilinos, descrespos, crânio comprido e lábios – atavicamente boólatras e grandes pastores (p. 185).

Abarcando a diversidade física da constituição dos vaqueiros, o autor apresenta o brasileiro numa daquelas suas listas que se transformam em poesia enumerativa. Todos os vaqueiros são postos lado a lado, nenhum se sobressai ao outro, toda a singularidade de sua aparência física é diluída na coletividade, pois eles são o clã pé-duro no esplendor da diversidade. São todos pastores e também aqueles que amam o gado.

Tal exposição de traços fisionômicos dos vaqueiros remete à enumeração de elementos do mundo natural. É um olhar que vem das ciências naturais, mas que o autor consegue, sorratamente, através da sonoridade, do preciosismo vocabular, até com a criação de neologismos, transfigurar com o intuito de valorizar a diversidade, tão cara a sua etnografia poética dos vaqueiros.

É interessante comparar a descrição de Rosa com duas outras provenientes da etnografia. A primeira é de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*:

o homem do sertão parece feito por um molde único, revelando quase os mesmos caracteres físicos, a mesma tez, variando brevemente do mamaluco bronzeado ao cafuz trigueiro; cabelo corredio e duro ou levemente ondedo; [...] A uniformidade, sob estes vários aspectos, é impressionadora. O sertanejo do Norte é, inegavelmente, o tipo de uma subcategoria étnica constituída (CUNHA, 1901:1998, p. 113).

Na olaria humana da etnografia de Euclides, só existe um único molde do qual foram extraídos todos os seus sertanejos. O que em Rosa é uma explosão poética que enaltece a diversidade, no outro, é a uniformidade isoladora.

Na segunda comparação temos Bronislaw Malinowski, quase na mesma época de Euclides da Cunha, a descrever os seus trobriandeses no Pacífico:

há homens e mulheres de grande estatura, de porte elegante e traços delineados, de perfil aquilino e bem delineado, de testa alta, nariz e queixo bem formados e uma expressão aberta e inteligente. A par desses, há os de rosto negroide e prognata, boca grande e lábios grossos, testa curta e expressão grosseira. Os de traços mais suaves têm também pele de cor mais clara. O cabelo também varia, indo do liso-anelado ao crespo característico do tipo melanésio puro (MALINOVSKI, 1922:1978, p. 40).

O procedimento dos três autores é o mesmo: todos se valem do olhar proveniente das

ciências naturais para descrever a constituição física dos seres humanos vistos. O antropólogo polonês faz uso de uma estética ocidental estereotipada, um olhar contaminado para fazer juízos de valor assim como Euclides da Cunha, em outro trecho de seu livro, em que descreve os prisioneiros sobreviventes da chacina de Canudos: “predominava o pardo lídimo, misto de cafre, português e tapuia, - faces brônzeas, cabelos corredios e duros ou anelados, troncos deselegantes; e aqui, e ali, um perfil corretíssimo recordando o elemento superior da mestiçagem” (CUNHA, 1901:1998, p. 583). Comparando peles negras e peles brancas, os dois últimos deixam entrever a perspectiva da época em que viveram e as discussões sobre superioridade racial. Rosa, alguns anos depois, descreve os seus vaqueiros igualando-os, enaltecendo-os, marcando de forma positiva os traços fisionômicos de todos, não reduzindo uns como “grosseiros” ou “suaves” e tampouco superiores ou inferiores.

Lembremos que Guimarães Rosa foi a Caldas do Cipó para participar de um desfile, cuidadosamente preparado, para homenagear o presidente Getúlio Vargas. Por isso, temos a impressão de que o autor, ao olhar e descrever, veja os vaqueiros parados, como se estivesse posando para a escrita, o que os assemelha a *naturezas mortas*. Esta impressão é ocasionada pelo caráter do encontro de tantos vaqueiros diversos no evento festivo organizado por Assis Chateaubriand. Há pouquíssima interação do escritor com os vaqueiros que estavam lá. Apenas são citados Aristério e Ausébio. Não é como em *A Boiada*, em que a permanência do autor entre os vaqueiros foi maior e marcada pelas conversas diárias. Todo o texto de Rosa se torna a descrição de uma montagem com predomínio de imagens visuais sobre a fala e a audição, essas duas últimas muito presentes em *A Boiada*.

Os vaqueiros em Caldas do Cipó lembram nativos apresentando um ritual para um antropólogo, usando todas as vestimentas e enfeites cerimoniais, tal quais os *dogon*, em Sanga, antigo Sudão francês, encenando para o olhar de Marcel Griaule. São importantes neste momento as considerações de Geertz sobre a cultura:

como sistema entrelaçado de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível (GEERTZ, 1978, p.24).

Para o antropólogo estadunidense, a cultura só pode ser apreendida dentro do contexto e não de forma isolada. As instituições sociais, os comportamentos, os acontecimentos dentro de uma sociedade só podem ser interpretados no meio da própria sociedade, ou seja, dentro do discurso do nativo sobre eles. Geertz (1978), na sua noção de cultura, assinala que se deve

situar dentro do discurso nativo para interpretá-lo, pois apenas dessa forma se compreenderá a sua cultura. Descrever o vaqueiro em meio a seu contexto, observando e compreendendo os seus símbolos, guardadas as convenções entre imaginação e realidade, é o projeto narrativo que está disseminado pela literatura de Guimarães Rosa, conforme pode ser visto em “Uma estória de amor” e “Entremeio”. O vaqueiro da literatura do escritor só é apreendido pelas suas produções culturais e suas crenças. Não é pela visão externa a ele, a de alguém de fora. Por isso tanta recolha material, tanto documento posto na boca do vaqueiro. É uma técnica des-exotizar a literatura. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a cultura é descrita fora de seu contexto, por isso a impressão de *natureza morta* que se espalha pelo texto.

Há uma tentativa de descrever o vaqueiro no contexto. O autor apresenta uma vaquejada organizada no desfile, segundo vemos: “foi o que foi visto, no ato de organizar-se a grande vaquejada competitiva inter-regional e de decidir-se a alegre porfia discutida entre os homens de José Duré e os de Axônio” (p. 189). Apesar da organização da vaquejada ter sido feito para o estrangeiro ver, no caso de todos aqueles que ali estavam como Assis Chateaubriand, Getúlio Vargas e o próprio Guimarães Rosa, o autor consegue em “De sua procedência: e modos de arte” representar de forma comparativa a arte pastoril, de acordo com o excerto:

daí de que, por causa, cursam os nordestinos a vaquejada em raso largo, nos máximos campos, onde o vaqueiro vê o imenso e se desembainha, e vai voa como ave de rapina. São as caças ao gado que nem as da Tessália, iguais, com a derrubada caudal, a derrubada “pela seda”, dos barbatões catingueiros, ou dos curvicórneos téssalo-macedônios, para encostar o focinho dos marruás no chão, quando não colhê-lo pelo chifre e num abraço, a galope, *equo juxta quadrupedante*, subjugando-o (p. 190).

Universalizando a vaquejada, o que o escritor faz por todo o texto, desde a origem do vaqueiro às pastagens e deslocamentos, Rosa, numa linguagem poética, compara o vaqueiro aos antigos habitantes da ilha grega Tessália, onde surgiu a mitologia dos centauros. Tanto os bois da caatinga quanto os da região antiga grega são, na arte da caça, tratados do mesmo modo, num espetáculo que envolve homem e cavalo.

Ainda numa metodologia comparativa, o escritor continua apresentando a vaquejada:

já os mineiros e baianos põem de preferir, com o laço a vara-de-ferrão, ou “guiada” de hampa longa, rojão seguro, tirador de feras do matagal, de grotões e covocas, de brongos e movongos, dos enormes ninhos, hostis, no chavascal. Certo, não desdenham também de derrubar pela cauda, fazem piauí, dão muçuca e saca – que é como chamam a mucica nortista – e mancornam, socornam, assim quanto (p. 190).

No mesmo tom preciosista, erudito, e por vezes poético, tornando-se redundante⁶⁰ para conseguir o ritmo, Rosa faz uso do vocabulário nativo, repleto de regionalismos, para descrever a arte com que mineiros e baianos procedem no esporte de derrubar o gado pelos chifres.

Voltando a universalizar, ele compara a arte de mineiros e baianos, segundo o trecho:

mas sua façanha é a “topada”, e sua arma, cuja verdadeira, a vara-de-topar – simplíssimo parente do *ficheioun* camarguenho, do tridente provençal em haste de castanheiro, do aguilhão semilunar dos de Creta, da Creta egeia, taurina e taurólatra, domadores dos bois primigênios, gigantes, esmochados, às manadas (p. 190).

Fazendo com que o leitor se desdobre na interpretação devido a presença marcante de sua erudição, a vara-de-topar do vaqueiro mineiro e baiano é ligada ao instrumento de trabalho do vaqueiro da planície aluvial francesa, a Camargue, como também ao tridente da Provença. Na sua comparação, o escritor desce até a civilização grega da idade do bronze, adoradores e domadores de touros selvagens, hoje vislumbrados em pinturas rupestres. A arte do vaqueiro é assim enaltecida e ganha uma historicização heroica e mitológica.

O escritor conclui “De sua procedência: e modos de arte” da mesma forma com que termina a parte “Os de couro”: “porém, vaqueiros, o que redirmanha-os, soforma de soldados certos ou de *scouts* sertanejos, na universalidade histórica, ou na pura expressão humana, é um espírito glório e contreito, uma séria hombridade maior, um *tonus* conquistado de existência” (p. 190, grifo meu). Ressaltando a coletividade, a irmandade entre vaqueiros, sejam eles nortistas, mineiros, baianos, téssalo-macedônios, camargueses, cretas, Rosa ressalta neles, tanto na história quanto no lado humano, a honradez, a dignidade de um espírito moderado, mas que não deixa de ser grandioso, por ter origens antigas. Representando tal figura, temos Mariano, em “Entremeio”:

tinha-o ante mim, sob vulto de requieto e quase clássico boieiro – *bukólos* ou *bubulcus* – o mais adulto e comandante dos pastores; porém, por vez se individuou: trivial na destreza e no tino, convivente honesto com o perigo, homem entre o boi xucro e permanentes verdes: um “peão”, o vaqueiro sem vara do Pantanal (p. 95).

Clássico, mas individual, único e singular, o pastor do boi da Camargue brasileira, o peão Mariano, também com a mesma hombridade que está por toda a narrativa.

Para finalizar, temos o item (4), em que é importante ressaltar que, semelhante aos

⁶⁰ Segundo Martins (2008), uma covoca é uma grota. Já brongo, é um grota profunda de encostadas na forma de um funil; movongo, um baixão fundo em elevações íngremes.

etnógrafos que tentam desconstruir o trabalho de campo de outros etnógrafos, Rosa quer, a partir de Euclides da Cunha, revisar a figura do vaqueiro. Na sua revisão, uma espécie de visita em que tenta ver com olhos positivos o que Euclides viu ora de forma positiva, poética, altamente literária, como definiu a crítica, ora de maneira negativa. O trecho de *Os Sertões* sobre a vaquejada é sintomático da atitude: “o quadro tem a movimentação selvagem e assombrosa de uma corrida de tártaros” (CUNHA, 1901:1998, p. 130). Nota-se em Rosa a mesma comparação universalista de Euclides, a mesma admiração e enaltecimento dos vaqueiros⁶¹. Se nos atentarmos para a divisão que Euclides faz de seu livro, encontraremos algumas semelhanças com a divisão que Rosa faz de “Pé-duro”. Em *Os Sertões*, na parte “O homem”, temos os seguintes títulos que remetem ao texto de Rosa: “variabilidade do meio físico e sua reflexão na história”; “a formação brasileira no norte”; “o vaqueiro”; “os vaqueiros”; “servidão inconsciente”; “a vaquejada”; “a arribada”; “estouro da boiada”; “tradições”; “danças”; “desafios”; “insulamento no deserto”. Rosa dedica, na terceira parte de seu texto, algumas linhas elogiosas a Euclides, conforme lemos

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 se 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 estatuaado, 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 (p. 177).

Numa espécie de prefácio crítico ao livro de Euclides da Cunha, Rosa deixa clara a qualidade literária da parte intitulada “O homem”, que se torna o centro do livro e sua preferida, conforme se observa. O vaqueiro euclidiano se desprende da tragédia de Canudos, salta das páginas do livro, e, pela sua dimensão grandiosa, ganha *status* próprio. O escritor, segundo o crítico Guimarães Rosa, soube, com suas tintas etnográficas, elevar a figura do vaqueiro e dar a ele hombridade. Não mais fez dele um dos arrolamentos da paisagem tal qual pedras e arbustos. Rosa tem como fonte literária o vaqueiro euclidiano, não nega isso. Assinala o seu tributo para com o outro escritor. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, com algumas citações de *Os Sertões* embutidas em algumas partes, Rosa revisita, revisa, escolhe o melhor, reescreve e engrandece a figura do vaqueiro euclidiano. Pega a semente e planta em sua literatura. É interessante ressaltar que o escritor, ao fim da crítica literária que embute em

⁶¹ Costa (2006) assinala que antes da viagem ao sertão baiano, o escritor lê o livro de Euclides da Cunha, sendo que as anotações de leitura concentram-se na parte intitulada “O homem”. O mesmo procedimento também pode ser visto em “Sanga Puytã”, em que o Rosa faz o caminho percorrido pelo Visconde de Taunay, em *Retirada de Laguna*, ao inverso, como ele mesmo observa.

seu texto sobre o livro de Euclides, termina dizendo: “daí, porém, se encerrava o círculo” (p. 177). O que Rosa inaugura será outro círculo do vaqueiro? O que ele quer é retirá-lo do sertão e espalhá-lo pelo mundo? Não será por isso a constante comparação com outras culturas boieiras que se espalham pelo seu texto?

Bolle (2004), fazendo um estudo comparado do livro de Euclides e o romance *Grande Sertão*, assinala algumas semelhanças interessantes sobre os dois escritores: uma delas é que os dois reafirmam o repertório dos narradores oitocentistas, que “se formaram em contato com os viajantes, [e] nos ajudam a perceber melhor os procedimentos de representação do espaço nas obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, onde são retrabalhados refinadamente os elementos daquela tradição” (BOLLE, 2004, p. 52). Em Euclides a menção é explícita, desde a organização dos títulos, mas Rosa tenta camuflar o processo, pois é sorrateiro e ladino, ao contrário do outro.

Bolle (2004) também assinala que Euclides substitui a visão pitoresca dos naturalistas e regionalistas sobre o sertanejo por uma visão histórica. Já Rosa, acrescentamos, vai da visão histórica para uma profundamente humana e poética.

Como quarto (4) e último item de organização textual das etnografias clássicas assinalada por Caldeira (1988), temos aquele referente a apresentar o ponto de vista do nativo e não do antropólogo, como se o ponto de vista se apresentasse pronto para ser representado no texto. De forma tímida, temos o ponto de vista de Ausébio e Aristério. O primeiro concede uma rápida entrevista, conforme apresenta o trecho:

conversamos, mão na mão, num ritual efusivo. Chama-se Ausébio, vaqueiro baiano, de Inhambupe. Vaqueiro à certa, à antiga, trabalhando “a cabelo”.

– A cabelo?

– “Quatro: um...” – responde.

Em cada quatrínca de bezerros, um é sua paga, no *sistema de sorte* (p. 185)

Nomeando o informante, o escritor explica a sua origem, ressaltando o fato de ser um legítimo vaqueiro. A pergunta, por sua vez, é dirigida no sentido de entender o sistema de pagamento pelo qual é feito o trabalho. Mas Rosa furta do informante a resposta, interpretando-a.

A outra questão é sobre o estouro. Esta não aparece, apenas a interpretação da resposta de Ausébio em um título de nome “O estouro⁶²”, segundo vemos no excerto a seguir:

falando cerce, sem mimica, num próprio econômico, diz que apenas assistiu até hoje

⁶² Guimarães Rosa tinha um interesse particular pelas estórias de estouro de gado. Em *A Boiada*, são recolhidas algumas. Também em “O burrinho pedrês”, o escritor insere uma estória de estouro no conto através de uma narrativa de um vaqueiro. Segundo Costa (2006), o autor tinha um projeto de escrever um livro com o tema.

a dois estouros de boiada legítimos, com desabalo, e não os sabe descrever, porque na hora esteve só ocupado em tentar deter as ondas de bois, que pulavam esticados, no rasgo da poeira, e precisado também, no sobretempo, de fugir com o corpo (p. 186).

A interpretação tenta dar ao leitor a audição da resposta de Ausébio pela marcação do tom regional fonético de sua fala. Talvez a não escrita direta da fala se deva ao fato de ela ter sido econômica, sem traços de uma poética do contar, como em Mariano, na cozinha da fazenda, falando das aventuras na lida com o gado. Ausébio está no meio do estouro, “moendo no aspro”, não havia para ele tempo de observar, de “fantasiar”.

Aristério, o outro vaqueiro nomeado, é assim apresentado:

mas, como quem sabe mais, decano dos homens de Inhambupe e seguramente de todos, está ali menos atrás, Ausébio convoca-o [...] velho ainda desdobrável, servível, coração de fibras rijas. Trabalha até hoje em dia. Tem filhos, netos, bisnetos, também na vaqueiragem, vaqueiros seus sufragâneos. Deve, ele mesmo, rondar idade de pouco abaixo de noventa:
– “Eu acho que não tem nem palmo de osso neste corpanço que não tenha quebrado no menos uma vez...” (p. 186).

O velho vaqueiro é uma espécie de autoridade entre os demais, não só respeitado pela idade, mas pela vasta experiência nas lides hostis com os bovinos. Ressaltando a solidez de sua figura, um patriarca do mundo da vaqueiragem, o narrador escreve a sua pequena biografia através de respostas obtidas de perguntas a que não temos acesso. Só lhe dá voz uma única vez, a fim de enfatizar a sentença que Aristério dá sobre sua própria vida.

Depois de inserir o vaqueiro de sua etnografia poética em um determinado espaço, observá-lo a partir de uma coletividade, fazendo uso de descrições sobre sua arte, modos, usos e costumes e tentando apresentar o seu ponto de vista, vamos ver quem é essa figura: o vaqueiro do clã pé-duro.

5.2. O VAQUEIRO IDEAL DO CLÃ PÉ-DURO

Mas, afinal, quem é o vaqueiro chapéu-de-couro, o cerne da filosofia de Rosa? É aquele que vive junto ao boi,

boi, que, sendo um dos primeiros animais que o homem soube prender, a si e que pelo planeta o acompanharam, deles é o único que fortuitamente pode encontrar-se restituído, perto do homem, à sua vida primitiva e natural, no regime pastoral do *despotismo na larga*, na *solta*; e de tanto – e já que, o puro ofício de viver, nos bichos se cumpre melhor – o justo haveria em estudar-se, nas condições, seu esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros (p. 192).

Boi e homem, homem e boi, numa interdependência que remonta à era da domesticação dos animais. Mas não se trata de um animal qualquer. É aquele que caminhou

próximo ao ser humano pelo mundo e que, devido à sua condição de viver junto, a natureza levou o homem a estar com ele, seja na *solta*, pastos livres, muitas vezes pobres, ou na *larga*, pastos de engorda. Desta maneira, o autor sugere uma penetração no ponto de vista do animal, numa humanização do boi, assinalando que ele sabe viver melhor que o homem.

Um exemplo disso se vê na segunda parte de “Entremeio”, em que o narrador etnógrafo acompanha a ordenha matutina no curral da Fazenda Firme. Toda a narrativa está pautada num olhar que quer adentrar, estudar, no contexto, o curral, os seres bovinos para aprender e apreender a sua alma, seu modo de ser e seus costumes secretos, conforme o trecho de “Entremeio”: “as vacas mugem. Vibra no espaço, tonto, terno, quase humano, o sentimento dos brutos. Liberta-se, doendo, o antigo amor, plantado na matéria” (p. 107). Separadas de suas crias durante o período noturno para que a lactação seja abundante na ordenha matutina, o narrador etnógrafo humaniza as vacas, tentando esboçar-lhes a alma.

Além de tentar compreender o ponto de vista secreto dos animais, o narrador em “Entremeio” aprende com o pastor do boi, Mariano, sobre eles, conforme o excerto:

aponta para a *De-Casa*, com carinho, e conta: quando novilha de sobreano, fora cedida a outro fazendeiro, e para longe levada. Tempo depois, escapuliu, entanto, e voltou, transtilhando o Pantanal numa linha certa, em dias de caminhada, para retornar. Atravessando fazendas, varando cercas: – Levou p’ra mais de uns dez *arames*⁶³ (p. 111).

Através de um pequeno conto, o narrador aprende sobre o sentimento de pertencimento a um lugar da pequena vaca nomeada e transformada em personagem. É ela que conhece os caminhos certos que a conduzirão de volta à sua querência. O contar de Mariano revela um amor e admiração pelo animal, conforme se apresenta também em outro trecho:

para Mariano, entendo, elas são outras que o gado da “solta”, são quase pessoas, meio criaturas, meio-cientes. Só elas têm nomes e recebem regras. Só elas, como os velhos bois-de-carro, costumam parar nos sítios da morte, para dar o urro que lúgubre difere: o *berro do sangue*, repetido, curto, aturdido, ansiante⁶⁴ (p. 112).

Através do ponto de vista do vaqueiro, do sondar a sua cultura, o narrador etnógrafo aprende a diferenciar os bovinos dos campos afastados das vacas que vivem próximas a Mariano. Elas são nomeadas de maneira subjetiva, por isso são individualizadas, o que demonstra o afeto do vaqueiro para com elas. Na ordenha, apesar de mudo, o diálogo de

⁶³ O tema vai ser aproveitado por Guimarães Rosa no conto “Sequência”, de *Primeiras estórias*.

⁶⁴ O tema da morte de um boi de carro humanizado que se assemelha com o trecho de “Entremeio” é apresentado pela perspectiva do vaqueiro tapejara Blau Nunes, em “O boi velho”, em *Contos Gauchescos*, de João Simão Lopes Neto, escritor de quem o autor mineiro é herdeiro em alguns aspectos.

Mariano com as vacas é visto. Mostrando compreender o ponto de vista dos animais, o narrador comparativamente traz a figura do boi-de-carro, imerso numa áurea mística, no momento de sua morte.

Ainda na aprendizagem junto ao pastor do boi, o narrador etnógrafo constrói uma visão poética da relação entre o homem e o boi que reaparece em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, como vemos:

bem por bem, com os homens se permeiam. Marcaram-nas a ferro, tatuam-lhes as bochechas, talharam-lhes na orelha um sinal. Mas seus olhos, de tempo facto e invário, refletem, sem recusa, imensos esboços, movimentos. Dádiva e dependência. E as grandes vacas opacas respiram, confiadas, dentro da febril humanosfera, onde subjugaram-nas a viver (p. 112).

As vacas são representadas como seres de outro tempo, de outro mundo, são sacralizadas. São animais que têm um olhar perpétuo, imutável, que, apesar da barbárie que os vaqueiros lhes imputam nos corpos, ainda são capazes da dádiva, ou seja, de alimentá-los. São animais míticos que vivem resignadas junto ao homem na “humanosfera”. O narrador faz, no ponto em questão, um apelo à compreensão do homem para com o animal que é sagrado.

Sob a perspectiva de Mariano, nos apresenta um resumo da filosofia do pastor do boi sobre os animais: “– ‘Tão prontas, ‘tão bentas... – ri Mariano” (p. 113). O discurso da religião que liga o homem ao mundo natural, que beatifica o animal, impera na visão do vaqueiro como também em “Pé-duro, chapéu-de-couro.” Já ao final da segunda parte de “Entremeio”, o narrador abre de vez as portas do poético para devassar o mundo sagrado dos bovinos, conforme o trecho: “aquelas se inteiram, deixam-se, e demoram no mundo. O que de humano e bruto se ausenta delas, capazes do Éden, que talvez ainda o estejam a esperar. Seus olhos não apreendem o significado das nuvens; neles se retrai obscuro o poder da eternidade” (p. 113). Perscrutando o olhar das divinas vacas, sacralizando-as, colocando-as numa posição acima do humano, o narrador representa “o puro ofício de viver dos bichos, [que] se cumpre melhor”, teorizado, cinco anos mais tarde, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

A ligação do homem com o animal na literatura do escritor chamou a atenção de Nelly Novaes Coelho, que assinala: “uma extraordinária adesão vital aos bichos, às coisas e à natureza é uma das atitudes contraditórias na raiz dessa alegria quase orgânica que define o herói rosiano” (COELHO, 1975, p. 2). Rosa constrói uma ecologia pautada em algumas civilizações ameríndias e africanas cujas cosmologias trazem a convivência e interdependência entre o homem e o mundo natural. Assim, segundo Coelho (1975), a antropomorfização na literatura de Guimarães Rosa é um índice da fusão Homem/Natureza que singulariza a visão-de-mundo-roseana.

O vaqueiro de Rosa na sua subjetividade com os animais remete ao povo nilota, os *Nuer*; presentes na etnografia de Evans-Pritchard (1940: 2013). O antropólogo inglês assinala que “gado e homens mantêm sua vida graças aos serviços recíprocos. Nesse íntimo relacionamento simbiótico, homens e animais formam uma única comunidade do tipo mais íntimo” (EVANS-PRITCHARD, 1940:2013, p. 45). Devido às condições geográficas da região em que vivem os *Nuer*, uma época de chuvas que favorece as pastagens e outra de seca que os obriga ao nomadismo, o relacionamento simbiótico entre gado e homem torna-se, na visão de mundo deles, uma forma de liberdade. O ir e vir faz com que o homem siga os bois à procura de pastos, pois a fixação por muito tempo em um local não está na perspectiva destes nilotas. A agricultura e a pesca, apesar de praticada, não tem a mesma ênfase que é dada à pecuária, pois, para um *Nuer*, a nobreza está em ter um rebanho. Há toda uma cultura que gira em torno do boi, pois

um *Nuer* conhece os hábitos de todos os seus bois, como um deles muge de noite, como outro gosta de liderar o rebanho quando volta ao acampamento, e como outro joga a cabeça para trás mais do que o resto. Ele sabe quais as vacas que ficam inquietas durante a ordenha, quais criam problemas com seus bezerros, quais gostam de beber no caminho para o pasto, e assim por diante (EVANS-PRITCHARD, 1940:2013, p. 47).

Os *Nuer*; segundo o antropólogo, enfeitam os bois favoritos com adereços; são conhecidos, muitas vezes, pelo nome de algum boi; protegem o gado do frio. O tratamento é subjetivo, pois a convivência é próxima. A singularização dos animais é permitida, uma vez que uma família *nuer* não possui um grande rebanho, uma vez que os casamentos sempre são feitos com a doação de gado a um filho que se casa.

Galvão (1972) assinala a proximidade entre animais e homens nas sociedades rústicas, pois nelas “a percepção dos seres naturais é parte integrante da vida, como fonte de informação, como fruir de companhia, como garantia de sobrevivência” (GALVÃO, 1972, p. 33). Por isso, tanto Rosa quanto Evans-Pritchard, um como etnógrafo amador, o outro, como um experimentado etnógrafo, conseguiram flagrar tanto no interior brasileiro quanto no continente africano, a relação simbiótica e afetiva entre o homem e o boi. Se Evans-Pritchard apenas observou de maneira realista, o escritor mineiro transformou a observação em matéria literária.

Assinalado o animal totem que está por toda a sua literatura, Guimarães Rosa apresenta a origem histórica do clã Pé-duro, como vemos:

enquanto noutras áreas mais amenas, em clima e pastos, se agasalham raças

cuidadas, hindus ou europeias, em toda rugugem maninha do desertão se afez, quase como seu único possível habitador cornifronte, o *curraleiro* – gado antigo, penitente e pugnaz, a quem também chamam de *pé-duro*” (p. 193).

Através de vocábulos que enfatizam semanticamente o clima árduo e inóspito do sertão, o “desertão”, o autor apresenta o gado pé-duro como sendo aquele capaz de sobreviver num *habitat* adverso. Pautado na antropomorfização, dessa vez em mão contrária, pois o que temos é uma animalização do homem, o escritor assinala a origem do nome pé-duro: “a alcunha parece ter sido dada primeiro aos negros, ou aos índios, de calosas plantas, pés de sola grossa, trituradora de torrões e esmagadora de espinhos. Daí, aos bois de raça conformada à selvagem semiaridez, o curraleiro beluíno e brasílico” (p. 193). Adaptados ao ambiente, um por ser autóctone, o índio, o outro por imposição, o negro, Guimarães Rosa traça a origem do nome do gado pé-duro selvagem e brasileiro. A antropóloga Francisca Keller define a raça como sendo “gado pequeno, pouco desenvolvido, com grandes chifres, descendente do gado trazido pelos portugueses nos primórdios da colonização e que, internando-se pelo interior, adaptou-se aos pastos naturais, pobres” (KELLER, 1977, p. 41). A definição lembra o vaqueiro representado por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, com sua mescla étnica de negro e índio. Os primeiros, como se sabe, foram trazidos pelos portugueses como escravos para se adaptarem aos trópicos; uma semelhança com o gado, também importado. Curiosamente, se o escritor tenta humanizar o boi, na origem deste temos a sua nomeação numa animalização do homem, o que de certa forma une os dois, pois o homem pé-duro está filiado ao boi pé-duro, conforme lemos no texto: “pé-duro, bem; ou o homem duro, o *duro*, cascudo em seu individualismo ordenado, soberbo e humilde” (p. 193). Aqui temos uma mescla da representação do vaqueiro Manuelzão, de “Uma estória de amor” e o guia Pê-Boi, de “O recado do morro”. O primeiro, o homem duro, sexagenário, que se lança a conduzir a boiada mesmo com os sinais evidentes de doença, “o jequitibá”; o segundo, soberbo e humilde como seu pé de boi plantado junto ao chão dos *gerais*. Para Rosa, o homem do clã pé-duro ainda “austero é que tem mesmo de ser, apertado de estoico. É o posteiro menor, o vavassor da brenha, homem a quem os morcegos chupam o sangue” (p. 193). Ele não é o dono do gado, o fazendeiro latifundiário como Federico Freyre, de “Uma estória de amor”, Seo Jujuca do Açude, de “O recado do morro” ou o dono ausente da Fazenda Firme em “Entremeio”, é apenas o que guarda o gado alheio. Conforme o neologismo apresentado por Rosa, é o vassalo dos feudos-fazendas que no “desertão” são caracterizados de matagais. É um homem que tanto pode ser atacado pelos morcegos porque está junto ao gado, à noite, ao relento, ou os morcegos podem representar os latifundiários que

exploram o homem pé-duro.

É interessante ressaltar que Bolle (2004) assinala que, “ao contrário do autor de *Os Sertões*, onde o uso da metáfora animal é decorrente de preconceito, em Guimarães Rosa ela é altamente consciente e política” (BOLLE, 2004, p. 350). Na constituição do vaqueiro pé-duro, ela, além de uma escolha política, é também ecológica, pois a resistência do gado é a resistência do homem. Assim, boi e homem são iguais, não num sentido pejorativo, mas de enaltecimento, uma vez que os bois no mundo literário do escritor são totens.

A região geográfica do clã pé-duro encontra-se “onde os rios são voláteis, os dias são o sol, as noites brusca escuridão, a água obtida obnótica, pasmosa a solidão, as tempestades pesadas, soltas as ventanias sem cara certa, o trabalho campanha, o passeio malandança, o repouso mortescência” (p. 193). O espaço, como é apresentado cinco anos mais tarde em seu único romance, trilha um caminho do geográfico ao mítico. Apresenta uma penúria do meio físico que não garante amplamente ao vaqueiro a certeza da obtenção, por exemplo, da água diária. O trabalho em tal lugar imenso, o “desertão”, em que tudo é grandioso, tanto as tempestades quanto os ventos, que castigam o homem como o sol diário, é transformado numa luta cotidiana que extenua o pastor do boi.

Examinando a cultura pecuária presente em *Grande Sertão: Veredas*, Walnice Galvão assinala que, no Brasil, “a criação do gado foi empurrada para as regiões de solo pouco fértil” (GALVÃO, 1972, p. 30). Desta maneira, tal atividade é uma mãe agreste que gerou filhos agrestes, os vaqueiros do clã pé-duro. Ainda segundo a pesquisadora,

a pecuária foi uma espécie de filha-pobre da economia colonial: se o empresário tinha capital, teria boas terras para plantar cana e escravos para trabalhar na lavoura e nos engenhos; se não tinha, estava obrigado a se contentar com o solo sáfaro do sertão e com a empresa quase sem investimento de criar gado (GALVÃO, 1972, p. 32).

Apesar da inferioridade da atividade que Galvão assinala, os engenhos e as fazendas dependiam do gado para a alimentação, o que fazia com que a pecuária fosse necessária. As dificuldades econômicas enfrentadas pela criação do gado, segundo a pesquisadora, faziam com que a pecuária fosse um trabalho para homens livres, uma vez que os africanos escravizados custavam caro. De acordo com Galvão (1972, p. 32):

as lides da pecuária extensiva, tal como foi e é praticada no sertão, desobrigam o trabalhador da labuta no cabo da enxada, de sol a sol, cotidianamente. De um lado, a perambulação que ela implica dá, no mínimo, um simulacro físico da liberdade; de outro, e não menos importante, é um ofício em que se *anda a cavalo*, e isto, por si só, é sinal de posição desde a Ibéria.

A falsa liberdade da pecuária pode ser vista na fala de Manuelzão sobre o assunto: “a gente mesmo viajava, serra-abaixo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem boi daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego” (p. 167). Do ofício livre ao trabalho atrelado aos latifúndios pecuários, Manuelzão dimensiona a vida do vaqueiro, a sua perambulação diária junto ao gado e o regime de trabalho, que mesmo *a cavalo*, remete à escravidão.

A liberdade como sinônimo do nomadismo do vaqueiro é falsa. A estória de Minervino e Edmundo incrustrada em “Pé-duro, chapéu-de-couro” apontam as duras realidades a que estão expostos os vaqueiros, conforme o trecho: “só depois muito foi que foram encontrar: eles dois mortos. Edmundo chifrado estava com uns pontos roxos nas costelas. Minervino morrera afogado” (p. 187). A vida agreste do vaqueiro pé-duro não perde de vista, no texto, a crueza da lida pastoril no ambiente hostil. Compondo a figura de seu vaqueiro, o escritor numa perspectiva social e poética, escreve:

sua silhueta e a caatinga lívida compertencem – o ananás bravo ou o mandacaru vertical, em meio às folhas de fogo, espetos cruzados, árvores de força, monstrenhos ramos dolorosos, tortura, e a catanduva crispa, onde, subida a seca, só pervive o que tem pedra na seiva, o que é em-si e hispido, armado, fechado (p. 194).

Traçando uma harmonia entre a figura do vaqueiro e a vegetação agreste, Rosa reescreve o discurso de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, que enfatiza: “viver é adaptar-se. Ela [a natureza] o talhou à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto...” (CUNHA, 1901:1998, p. 124). Na concepção cientificista de Euclides da Cunha, o meio faz o homem. O vaqueiro por ele descrito é a própria natureza que se move enquanto homem. Rosa traz a mesma concepção de Euclides nesse aspecto, mas procura dar um tom poético à natureza rude que forma o homem de pedra, o vaqueiro pé-duro. Fechado em sua armadura de couro assim como a caatinga se fecha ao homem com seus arbustos espinhosos, o pé-duro é o único que consegue sobreviver na região áspera.

A visão antropológica de Rosa na concepção de seu vaqueiro é profundamente humana, segundo o trecho: “súa seu são pão da vida; e é feliz quando consegue morrer simplesmente, morrer mais velho, em sua casinha à beira da ipueira, com prazo para gemer entre seus parentes, cantante o campo, pedindo ainda um pouco de paz, um pouco de chuva” (p. 194). Não perdendo de vista a crueza da ocupação pastoril em que a morte ronda o vaqueiro, o trecho é ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que não há o tom de idealização, temos a imagem bucólica que aparece nos sonhos de Pê-Boi que deseja ir para os seus *gerais*,

cuja atmosfera remete à casa do vaqueiro que morre na sua velhice pobre, mas feliz, embora reze pela chuva.

Ainda trazendo ecos de Euclides da Cunha na sua caracterização do homem do clã pé-duro, Rosa assinala a ligação deste com o cavalo, a sua máquina de trabalho, como vemos:

mas seu mesmo companheiro e aliado, o cavalo de campeão, dá-se como assento trapaz, refalso, obrigando-o sem pausa a nenhum descuido; de tão ensinado em máquina de perceber o mínimo bole-boi – ou reagir com sacalões ou o lombear-se ou o volver ou correr – que fácil derruba o cavaleiro melhor, ou quebra-o contra o barranco ou árvore, se não atento no estribo, pronto para dono das rédeas e para o hábil jajogo dos revezes-de-sela (p. 195).

A imagem do “centauro bronco” euclidiana é aqui retrabalhada pelo escritor que assinala a aprendizagem do homem para que o cavalo, ao invés de amigo, não se transforme em um inimigo em meio aos perigos da lida pastoril. Mariano, em *Rapirrã*, em “Entremeio” é o exemplo da união entre cavalo e homem. É ele que aconselha o narrador etnógrafo na sua inexperiência na equitação nas pastagens no “jajogo” da sela. Homem e cavalo tornam-se assim conhecidos e amigos no enfrentamento do boi hostil, conforme pode ser visto em “Entremeio”.

Antes da sétima e última parte de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, ainda compondo “O homem vaqueiro”, o escritor abandona a linguagem do ensaio-reportagem e abre espaço para o literário, conforme passamos a abordar a seguir.

5.3. VISÃO POÉTICA DO VAQUEIRO

A prosa se inicia na poesia reflexiva “O homem entre os bois”. Após, temos pequenas narrativas, a de Chico Pedro e Bindoia, assim como as trovas de Manuelzão com reflexões sobre a ligação entre o homem e o boi. Tais textos estão ligados ao diário *A Boiada*.

Chico Pedro é “pompeano, carreiro de desde menino” (p. 196) que o narrador encontrou na fazenda Sirga, de onde partiu a boiada conduzida em 1952. Com ele, mantém o seguinte diálogo:

- Boi toma amor à gente?
- Não.
- Por quê?
- Bicho é ignorante... Bicho dorme no sereno... (p. 196-197).

Sondando o carreiro sobre o relacionamento entre o homem e o boi, as perguntas são feitas de forma direta. O pequeno diálogo ficcionalizado é cuidadosamente posto no texto,

para, a partir dele, o narrador desconstruir a resposta de Chico Pedro, de acordo com a passagem posterior à conversa: “mas era que o Chico Pedro não era vaqueiro, e sim um pobre carreiro compago, dono da escravidão dos bois, impossível ele mesmo ciente de amá-los, bebedor do trabalho deles” (p. 197). Desqualificando o personagem, pois este não pertence ao clã dos vaqueiros, o narrador ressalta a ignorância de Chico Pedro que vive tão perto e tão longe dos bois, uma vez que os mantém atrelados ao carro, sujeitando-os a trabalhos extenuantes. Em contrapartida à figura do carreiro, o narrador apresenta a opinião dos vaqueiros: “sem esforço de exemplo – todos e qualquer um – João Zem, ou Sebastião de Moraes, ou o José Arioplero, ou Uapa, grande cavaleiro do Urucuia, ou o preto Duvirjo, tirador de leite – cada um pode logo desmenti-lo” (p. 197). Ou seja, boi toma amor ao homem e não é ignorante, conforme as autoridades no assunto, em especial, a mítica figura do vaqueiro Uapa, que aparece em “Uma estória de amor” e de Duvirjo, que não é herói dos pastos, mas da ordenha.

Reforçando a ligação secreta entre o boi e o homem, o narrador enfatiza:

sim, boi pega estima, amizade. Nem todos, não sempre. Mas há, não raro, os que conseguem assomo de um contágio de alma, o senso contínuo de um sentimento. Os que, no centro de sua fúria, se acalmam e acodem à voz do amigo que o trata. Os que seguem pronto de perto o guieiro, no romper das boiadas; e os que contramugem à leal tristeza do aboio, nele se dando a enlear e trazer, como por um laço. Talvez mesmo, talvez, os bons triões de Chico Pedro (p. 197).

Ecoss do conto-fábula “Conversa de Bois”, de *Sagarana*, de 1946, aparecem no trecho tanto na figura de Agenor Soronho, o ignorante e desalmado carreiro, como também do maltratado menino guia Tiãozinho que consegue estabelecer contato secreto com os bovinos condutores, num “contágio de alma”. O narrador atribui sentimentos humanos aos bois (tal qual no conto citado), que carreiros sem sensibilidade, como Chico Pedro e Agenor Soronho, não conseguem perceber.

Contrapondo o amor do boi ao homem, o narrador apresenta exemplos do contrário, o humano sentimento do homem pelo boi, conforme vemos:

como quando Bindoia, o mais desabrido da companhia, sem pragas se apeava do cavalo e vinha se meter até a cintura na correnteza de água do Ribeirão-do-Boi, para abraçar e ajudar um bezerro novo que não acertava como se desescorregar nas lajes molhadas e se debatia nas pernas, de resval, tiritando do frio do medo (p. 197).

Com a pequena estória, o narrador exemplifica o cuidado maternal do vaqueiro, por acaso o mais bruto da companhia, capaz de sentimento pelo sofrimento do pequeno animal.

Mas para ele é um amor que não se mostra, pois “calam, o quanto tanto, como a seus demais amores, plantados fundo: pois severas são as vistas de seu meio, onde o bel-prazer e o bem-bom logo se reprovam e qualquer maior abrir de alma se expõe a castigo” (p. 198). De pouca fala, os vaqueiros representados pelo narrador são aqueles que não se expõem, são moderados, ressabiados, brutos e embrutecidos pelos revezes da lida pastoril, mas capazes de um amor enraizado, o mais difícil de ter.

O narrador apresenta ainda três trovas com a temática do gado, sendo que uma delas é atribuída a Manuelzão. Já as outras são anônimas. Vejamos a última: “*Agora é que eu vou contar/o luxo da minha terra:/ a vaca mansa dá leite,/cavalo rincha, boi berra...*” (p. 199). Chama a atenção a ligação poética do homem com o gado. Antonio Candido, em 1965, em “Estímulos da criação literária”, analisa uma poesia dos *Nuer* recolhida por Evans-Pritchard. Segundo o crítico,

para os *Nuer* o sentimento poético (ou seja, a sensibilidade especial que predispõe para elaborar um verso, ou para aceitá-lo de modo compreensivo) nasce de uma emoção coletiva e não se separa do sentimento mais geral de identificação afetiva ao gado, — isto é, ao recurso básico da vida econômica. Neste caso, a poesia é sobretudo uma forma de organizar no plano da ilusão, por meio de recursos formais, uma realidade transfundida pela solidariedade entre homem e boi, a fim de que a realidade do mundo possa tornar-se inteligível ao espírito. A beleza ou a expressividade dependem do tipo de plenitude que a poesia proporciona, estilizando e de certo modo recapitulando a experiência coletiva. E o ato criador aparece como uma espécie de operação, de ação adequada sobre a realidade, possibilitada pela ilusão (CANDIDO, 2006, p. 73).

A solidariedade entre os *nilotas* e o gado, bem como a experiência coletiva transfundida esteticamente são enfatizadas por Candido. A trova recolhida por Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, como outras constantes em *A Boiada*, tem o mesmo sentimento em relação aos animais e fala de um ser coletivo, os vaqueiros. São poesias curtas, não tão grandes quanto a balada *nuer* analisada pelo crítico, mas o mundo pastoril torna-se um “luxo” em terras de pés-duros e é, como se pode ver, organizador da vida do vaqueiro e fonte poética.

No final da sexta parte, o narrador faz uma síntese poética do universo do vaqueiro ideal, o homem pé-duro, aquele que é o centro de uma ontologia, segundo vemos:

sair de casa, mão que sim, pé de noite, fim de estrelas, rio de orvalho, pão do verde, galope e sol, deus no céu, mundo rei, tudo caminho. Escolher de si, partir o campo, falar o boi, romper à fula e à frouxa, dar uma corra, bater um gado; arrastar às costas o couro do dia (p 199).

Enumerando a rotina áspera do vaqueiro, iniciada ainda antes do começo do dia, o narrador deixa entrever o quão árdua e perigosa é a convivência entre o homem e o gado sob o sol e as revezes da lida pastoril. Não há uma romantização do trabalho, mas uma

apresentação poética e realista do que o narrador define como “luxo de lei; luxo louco” (p. 199) que se espalha pela sua literatura. E sintetiza mais ainda, apenas por meio de verbos, explicando o trecho anterior: “rer, adviver, entender, aguisar, vigiar, corçoar, conter, envir, sistir, miscuir, separar, remover, defender, guaritar, conduzir” (p. 199). Todas as ações indicadas pela composição verbal enfatizam a convivência entre o homem e o boi nas pastagens. Estão misturados. O vaqueiro lado a lado com o boi, conduzindo-o, protegendo-o. Como se estivesse mirando do alto, o narrador encerra: “*assim o vaqueiro lá a cavalo, no meio do mapa*” (p. 199). Inserido em um mundo muito particular, o de Guimarães Rosa, este é o seu vaqueiro ideal, aquele que é representado em sua literatura produzida antes de “Pé-duro, chapéu-de-couro” e posterior. Ele não tem os laivos nacionalistas romantizados, é o homem em devir, conforme a ideologia do escritor, a qual passamos a abordar no trecho que segue.

5.4. A COLETIVIDADE

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o escritor manifesta claramente sua opinião na crítica que faz a Assis Chateaubriand. Como já vimos, Rosa assinala o que pensa do magnata das comunicações brasileiro e como define a figura do vaqueiro. São importantes, neste momento, para pensarmos a relação entre o escritor e Assis Chateaubriand, as reflexões de Geertz (1978). O antropólogo afirma que o fermento ideológico, embora esteja espalhado pela sociedade moderna, seu *locus* mais proeminente talvez esteja nos novos e renovados estados asiáticos, africanos e em algumas partes da América Latina. Em 1952, em Caldas do Cipó, o Brasil vive a chamada era Vargas. Temos a popularização do presidente através do uso que este soube fazer das comunicações de massa. Não por acaso, o seu mestre de cerimônias, no sertão baiano, é Assis Chateaubriand. Assim,

a procura de um arcabouço simbólico em termo do qual se possa formular, pensar e reagir a problemas políticos, seja sob a forma de nacionalismo, marxismo, liberalismo, populismo, racismo, cesarismo, eclesiaticismo ou alguma variedade de tradicionalismo reconstruído (ou, o que é mais comum, uma combinação confusa de vários desses ingredientes) é, portanto, muito intensa (GEERTZ, 1978, p. 193.).

O que se consegue rastrear do desfile organizado no sertão baiano é a tentativa de construir a imagem simbólica do presidente Getúlio Vargas como o chefe dos vaqueiros brasileiros, o *homem a cavalo*, portanto, como eles. Não por acaso, o vaqueiro pensado por Assis Chateaubriand é o símbolo da nacionalidade com laivos idealizados que remontam a

uma releitura ideológica. É o herói brasileiro, o arcabouço simbólico da nação, que presta vassalagem à autoridade maior do país, um fermento ideológico e tanto. O jornalista Assis Chateaubriand quer levar os vaqueiros para a corte, para a capital federal, o palácio do rei para serem seus guardas.

O empresário das comunicações pertence à burguesia que, segundo Bolle (2004), era uma classe ativa e fundamental no novo modelo de desenvolvimento do país e que visava com suas camadas dinâmicas aniquilar a influência das velhas oligarquias latifundiárias do estado. Assis Chateaubriand quer integrar os vaqueiros, símbolos da classe velha, pois estão no campo, ao seu projeto de nacionalismo, já que se tornaram para ele símbolos bem mortos, apenas espetáculo. Mas o olhar de Guimarães Rosa que está também inserido no “show” é contraditório ao entusiasmo de Chateaubriand. O texto pode ser lido também como uma contra interpretação do olhar do empresário das comunicações. Recorrendo novamente as ideias de Geertz (1978), este afirma que:

o ateísmo militante do Iluminismo em épocas posteriores foi uma resposta aos horrores genuínos de uma explosão de fanatismo religioso, de perseguições e conflitos (e de uma ampliação do conhecimento do mundo natural), da mesma forma a abordagem militantemente hostil da ideologia é uma resposta semelhante aos holocaustos políticos da metade do século (e de um conhecimento ampliado do mundo social)(GEERTZ, 1978, p.170).

Rosa se opõe à ideologia nacionalista de Assis Chateaubriand. O escritor, que viveu a barbárie política europeia mostra, não por acaso, o seu vaqueiro não em uma nação, mas numa coletividade. Ele é do povo do boi tanto aqui, quanto “nas partidas repletas dos ‘cow-boys’ texanos, em pradaria ou rancho. Ou na transumância estival da Camargue [...] Ou nas espessas migrações forçadas dos rebanhos, na Austrália, na última guerra. Ou, passada a guerra, quando do retorno dos milhares de cabeças de gado russo, hospedados na Tartária e Turquestão” (p.180-181). Assim, Rosa pensa em povo e Chateaubriand em nação. O último faz uso da sinédoque para construir o seu nacionalismo burguês atrelado à figura de Vargas. Ele parte do vaqueiro sertanejo para chegar ao Brasil. O passado é idealizado; o presente é um “show”, como também uma farsa representada pelo desfile; e o futuro, uma utopia, a do Brasil grande.

Bolle (2004) afirma que, em *Grande Sertão*, “o escritor está empenhado na pesquisa e descoberta do país no sentido de encontrar uma *forma interna* para reescrever a história. Seu esforço de trazer à tona a história ocultada manifesta-se num estilo de composição que impregna todo seu modo de narrar” (BOLLE, 2004, p. 344). Tal método espalha-se pela sua literatura. Rosa tinha conhecimento sobre a formação da sociedade brasileira, era hostil à

ideologia nacionalista que impregnava o país, inclusive com traços eugenistas, e queria, sobretudo, dar voz ao outro silenciado, redescobrimdo o país tanto no Pantanal, quanto em Caldas do Cipó, como nas grotas e chapadões mineiros. Este é o seu projeto, muito diferente do nacionalismo de Assis Chateaubriand; o projeto roseano não é apologético, ufanista, nem simulacro de grandeza aos moldes europeus.

São diversos os vaqueiros que Chateaubriand quer agrupar como um só corpo. Rosa assinala enfaticamente tal diversidade, tanto física, quanto geográfica e culturalmente. É como se ele dissesse ao jornalista que não existe um povo uno, uma nação, uma nacionalidade. O que aproxima um vaqueiro do outro é a lida pastoril, os revezes desta vida e o próprio boi. A cosmovisão vaqueira é uma resposta utópica aos grandes problemas humanos encadeados pelo milênio, tais como conviver com a natureza, com a diferença. Rosa, apresentando o vaqueiro em interdependência com o boi, tem uma filosofia ecológica de fundo. Assim o papel do escritor é tão político quanto o de Chateaubriand, que ele deprecia em seu texto. Ele, como o outro, impõe uma visão política de mundo – a do vaqueiro ideal numa ontologia. Para tanto, cria esse vaqueiro.

A sua invenção guarda semelhança com a invenção da cultura, a *antropologia reversa*, de Roy Wagner (1975: 2010), que postula a interpretação etnográfica como mais do que uma representação das culturas, ela reinventa as culturas e a própria cultura do etnógrafo. Para o antropólogo estadunidense “é ingênuo sugerir que virar nativo é a única maneira de alguém ‘aprender’ efetivamente outra cultura, pois isso exigiria abrir mão da sua própria cultura” (WAGNER, 1975:2010, p. 37). A filosofia por detrás do projeto literário de Rosa como um vaqueiro nunca é a de assumir a identidade do outro. Entre o diplomata e o vaqueiro, o escritor e o vaqueiro, há um abismo. Para Wagner, o pesquisador “começa a ver seu próprio modo de vida em nítido relevo contra o pano de fundo das outras ‘culturas’ que conhece, e pode tentar conscientemente objetificá-lo” (WAGNER, 1975: 2010, p. 37). Isso pode ser visto em *A Boiada*, pois Rosa só aprende a cultura a partir de um centro. O seu olhar é balizado. Ele compara a sua cultura com a do outro sempre. Tenta aprendê-la e, a partir do aprendizado, reaprende, inventa, cria a sua.

Refletindo sobre as relações culturais no campo antropológico, Roy Wagner assinala que “a antropologia sempre é necessariamente mediadora, esteja ou não consciente das implicações disso; a cultura, como o termo mediador, é uma maneira de descrever outros como descreveríamos a nós mesmos, e vice-versa” (WAGNER, 1975: 2010, p. 66). A introjeção do letrado *versus* o iletrado que se espalha pela literatura do escritor é significativa para pensarmos isso, pois Rosa supervaloriza o iletrado em detrimento do letrado. Mas no

projeto do escritor trata-se de um iletrado letrado, um paradoxo. Portanto, ele descreve os outros como ele mesmo, ou seja, é o letrado que se inventa como iletrado ou o iletrado que guarda traços de letrado. Tudo o que está na boca de seus personagens vaqueiros é uma invenção, não no sentido de imaginação, ou o sentido negativo de mentira, como postula Wagner (1975: 2010), mas uma criação que se dá pela justaposição da observação do outro, a apreensão de sua cosmovisão justaposta à do escritor. É o que Wagner assinala como literalização ou redução aos termos de nossas ideologias. Assim, Rosa tem uma ideologia própria, a de valorização do iletrado, do vaqueiro. Desta maneira, o escritor, como observa o antropólogo estadunidense, imagina uma cultura para pessoas que não a concebem para si mesmas, por isso os seus personagens vaqueiros, apesar dos revezes pelo que passam nas narrativas, são heroicizados. Se Pê-Boi, Manuelzão ou Mariano apresentam, em algumas ocasiões, a imagem de um mundo rural numa pintura não muito agradável, o que sobressai é a visão do vaqueiro vencendo este mundo. A heroicidade de Pê-Boi é atribuída pelo narrador, não por ele. Mariano é o vaqueiro ideal para o narrador desde o início de “Entremeio”. Manuelzão, ouvindo a voz direta do mito, consegue resolver seus problemas.

O escritor, ao contrário dos etnógrafos, parte do vaqueiro individual para criar uma coletividade. Sobre os discursos etnográficos mais bem elaborados, Da Matta (1993) afirma que eles “se caracterizavam por dois fatores: (a) o autor fazia tudo para submergir na sua descrição; e (b) o seu objetivo era uma coletividade, não um indivíduo cuja biografia é contada como caso único, exclusivo ou excepcional – como uma história” (DA MATTA, 1993, p. 37). Assim, nesta perspectiva do antropólogo brasileiro, podemos pensar que através de vaqueiros específicos, como Manuelzão e Mariano, Rosa cria a imagem do vaqueiro enquanto coletividade que está presente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

A construção desses dois personagens remete ao que Clifford (2008) assinala sobre um exemplo de mecanismo da construção etnográfica atual. Para o metaetnógrafo estadunidense, existe “um potente e difuso mecanismo para a produção de sentido no Ocidente – o *self* exemplar e coerente (ou melhor, o *self* sendo reconstruído numa autobiografia)” (CLIFFORD, 2008, p.69). Rosa constrói a biografia de Manuelzão e Mariano numa espécie de autobiografia, pois lhes dá voz e, a partir do individual, constrói o coletivo. Na construção do mundo dos vaqueiros, o escritor faz uma espécie de etnografia de “resgate”, como abordaremos a seguir.

6. A ETNOGRAFIA DE RESGATE: DO SALVACIONISMO A UMA NOVA PASTORAL

O olhar do narrador etnógrafo nos textos do *corpus* e, talvez, em todo o projeto literário de Guimarães Rosa, o que chamamos nesta tese de etnografia literária, parece aproximar-se da escrita etnográfica “de resgate”, pois:

o objeto em extinção da etnografia é, portanto, num grau significativo, uma construção retórica, legitimando uma prática representacional: a etnografia de ‘resgate’, em seu sentido mais amplo. O outro está perdido, num tempo e num espaço em desintegração, mas resgatado no texto (CLIFFORD, 2008, p. 78).

A crítica literária ressaltou amiúde que Rosa, em pleno período de modernização brasileira, traz para a sua ficção o universo rural, arcaico. O narrador etnógrafo pretende resgatar esse mundo, o do sertanejo, do vaqueiro, por intermédio do texto, pois as narrativas, o diário de viagem, as notas de viagem e as reportagens poéticas do *corpus* selecionado remetem-nos ao que observa Clifford (2008): “toda descrição ou interpretação que se concebe como ‘trazendo uma cultura para o terreno da escrita’, movendo-se da experiência oral-discursiva (a do ‘nativo’, a do pesquisador de campo) para uma visão escrita daquela experiência (o texto etnográfico), está encenando a estrutura do ‘resgate’” (CLIFFORD, 2008, p. 79). O outro da antropologia, o nativo, está perdido ou está se perdendo, esfacelando-se pelos processos de contaminação que a intensa modernização espalha pelo mundo. Rosa, no seu fazer literário, tenta resgatar esse outro e o seu mundo através da escrita, daí o seu interesse por obter material etnográfico empírico através de solicitações a seu pai, por cartas. Florduardo passa a ser um informante de segunda mão, aquele que registra as estórias dos outros do lugar. Também as suas anotações das viagens aprofundam o método etnográfico do andar, ver, ouvir e, acima de tudo, do anotar, registrar, resgatar.

Clifford (2008) assinala que hoje em dia poucos antropólogos assumem a lógica do “resgate”, cujo começo está historicamente situado no final do século XIX, com as operações de Franz Boas. O mencionado antropólogo atuou junto as sociedades em desintegração, tanto as indígenas, no norte da América, quanto as esquimós, como um recolhedor voraz de material. Só que “a alegoria do resgate está profundamente enraizada” (CLIFFORD, 2008, p.79). Ela, para o metaetnógrafo estadunidense, está embutida na concepção e na prática da própria textualização.

Franz Boas (2005) observa que no campo tudo deve ser visto: desde materiais usados pelos esquimós para a construção de suas casas, como também até as notas provenientes de

suas melodias. Os olhos e os ouvidos atuam constantemente. São, no caso, os principais instrumentos do método de Boas. O antropólogo alemão não fazia divisão entre o que ele chamava de objeto nobre e objeto indigno da ciência. Para ele, uma piada ou um mito exprimem o patrimônio metafísico do grupo. O método de Boas é uma tentativa de abarcar toda a cultura da sociedade pesquisada sem fazer distinção entre o que chamaríamos de altas narrativas e baixas narrativas. Rosa parece ser um seguidor do antropólogo alemão e de seus métodos de inventariar a sociedade em que está, o máximo possível. Boas acreditava que as tradições a serem estudadas não tinham como ser traduzidas e deveriam ser recolhidas na língua de seus interlocutores. Rosa, em *A Boiada*, tinha o cuidado de anotar cantigas, lendas, trovas, narrativas, tudo na língua do vaqueiro. A sua dedicação era tamanha que até mesmo os gestos físicos desses não lhe escapava.

Na tradição antropológica à qual pertencia Franz Boas, a estrutura de “resgate” é originária dos conceitos da etnologia alemã do século XIX. Segundo Gonçalves (2010), a escola etnológica alemã tinha em sua base: (i) a *Völkergedanken*: pensamento dos povos; (ii) as *Weltanschauungen*: visões de mundo; e a (iii) *Kultur*: cultura. Portanto, era necessário estar com o outro, por isso a pesquisa de campo era fundamental. Tal projeto etnográfico alemão esteve presente no Brasil, trazido por pesquisadores que trabalharam junto às sociedades ameríndias no final do século XIX e no início do século XX, como Karl von den Steinen, Paul Ehrenreich, Koch-Grünberg e Fritz Krause, conforme relata Gonçalves (2010). O objetivo era, segundo o antropólogo brasileiro, salvar a visão de mundo dos outros. Por isso, a estrutura do “resgate” é uma maneira de se olhar para o trabalho destes etnólogos alemães em terras brasileiras, pois os outros, os índios brasileiros, estavam sendo extintos tanto física quanto culturalmente, transformando-se pelos contatos, perdendo-se.

Griaule, em 1942, em seu método etnográfico, também participava da urgência da escrita etnográfica, do “resgate”, conforme assinala: “trabalhar ligeiro, pois as civilizações estão se destruindo umas às outras ou se consumindo por si mesmas⁶⁵” (GRIAULE, 1969, p. 13, tradução nossa). Lévi-Strauss (1976) assinala a motivação retrospectiva da antropologia social, pois, uma vez que as sociedades estudadas estão em vias de extinção, é preciso pressa para recolher suas lições. Assim, o registro tem que ser feito antes que a possibilidade de fazê-lo se esgote. Guimarães Rosa parece fazer uma literatura retrospectiva semelhante à motivação a que alude Lévi-Strauss (1976). Não queremos dizer com isso que o sertão estava

⁶⁵ “trabajar ligero, pues las civilizaciones se destruyen unas a otras o se consumen por sí mismas” (GRIAULE, 1969, p. 13).

sendo extinto, mas mudanças ocorriam. Rosa, em meio a uma geografia muito particular presente em sua literatura, atua como um colecionador do sertão, escrevendo-o, pois ele está sendo transformado.

Sobre o sertão/cerrado de Guimarães Rosa, Sandra Vasconcelos observa:

se essa intimidade entre homens e bois era uma marca da cultura sertaneja na década de 50, quando Rosa percorreu o cerrado mineiro tangendo boiada, muita coisa mudou no sertão dos anos 90. O Brasil moderno alterou a paisagem sertaneja e seus modos de vida. 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 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 no mundo e no modo de vida sertanejo acabou se tornando uma forma de preservá-lo do esquecimento (VASCONCELOS, 1997-1998, p. 87).

Meyer (1998) também chamou a atenção para a transformação da região geográfica de predileção do escritor. Rosa, na sua literatura de motivação retrospectiva, o “resgate”, vai até a cultura boieira antes que ela acabe. O personagem Alquiste, de “O recado do morro”, melhor representa o “resgate”, pois ele quer recolher tudo, semelhante ao escritor. Parte de seu trabalho no conto funciona como uma alegoria da estrutura de “resgate”. Portanto, em nosso entender, há um pensamento salvacionista que está na base da literatura de Guimarães Rosa.

Se observarmos as listas fornecidas pelo personagem Grivo, do conto “Cara-de-Bronze”, nos rodapés, veremos a vontade de preservar pela escrita uma fauna e flora em extinção. Se ela está extinta para o velho fazendeiro, o Cara-de-bronze, que se recolheu no claustro, sua torre, interdito para o mundo, também será extinta num futuro próximo. Por isso o salvacionismo presente na lista lembra um catálogo semelhante aos dos herborizadores como Saint-Hilaire, pelo Brasil, no século XIX, inventariando a flora. Hoje, algumas dessas espécies só são mesmo conhecidas através de Saint-Hilaire, dada a destruição progressiva da zona da Mata Atlântica e do cerrado brasileiro.

Não são apenas flora e fauna que estão no projeto salvacionista do escritor, mas também a cultura dos que ali vivem. Rosa procura deliberadamente os pontos de vista de personagens como Gorgulho, Mariano, Manuelzão, Pê-Boi para compor a sua literatura, seguindo de perto as ideias da escola alemã de etnologia, do século XIX, cuja máxima “era de captar a cultura como ela parecia para o índio ele mesmo, o que justificava a parceria e a colaboração com os nativos” (GONÇALVES, 2010, p. 50).

Outro fator que aproxima o escritor brasileiro da tradição etnográfica alemã consiste na importância que ele atribui ao folclore. De acordo com Stocking Jr (2004), Boas valorizava

a recolha do folclore nas sociedades que estudava. Rosa, como etnógrafo amador em *A Boiada* e também em “Pé-duro, chapéu-de-couro,” está interessado na cultura material do vaqueiro. Os objetos que compõem tal cultura, desde os adereços dos cavalos, à indumentária e o instrumento do aboio, refletem uma visão de mundo. O escritor transita pela cultura material, pelo folclore, por mitos, lendas, cantigas, enfim, tudo que possa ajudá-lo a abarcar a sociedade vaqueira, desde o rastro da rês à nota soprada no aboio.

A maneira como seus personagens percebem o seu próprio mundo é essencial ao projeto salvacionista do escritor, além da valorização da alteridade. Tais personagens parecem estar inseridos numa ordem assim definida por Lévi-Strauss:

se a ciência moderna conseguiu constituir-se, foi ao preço de uma ruptura entre as duas ordens, entre o que no século XVII chamavam-se qualidades secundárias – ou seja, os dados da sensibilidade: cores, odores, sabores, ruídos, texturas – e as qualidades primárias, não tributárias dos sentidos, que constituem a verdadeira realidade. Ora, parecia-me que o pensamento dos povos chamados “selvagens”, que permanecera refratária a essa distinção, conduzia toda sua reflexão no plano das qualidades sensíveis e conseguia, contudo, construir sobre essa única base de visão do mundo não desprovida de coerência, nem de lógica. É também mais eficiente do que se costuma crer (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 159).

Rosa procura representar esse mundo, dito arcaico, dessa maneira. Por isso, personagens como Gorgulho, Pê-Boi, Mariano e Manuelzão valorizam em seus pontos de vista tanto o mundo sensível quanto o inteligível. Assim, suas percepções sinestésicas do mundo assemelham-se ao *pensamento selvagem* definido pelo antropólogo francês que justapõe as duas ordens. Por isso, as narrativas estão carregadas de ruídos do riacho, de cantos desse ou daquele pássaro, da presença do orvalho da manhã, a dança dos urubus, o olhar da vaca. Os seus narradores unem o sensível ao inteligível em convivência harmônica. A literatura de Rosa cria, assim, uma ecosofia cuja base é mais o *logos* do que o *mythos*. Para isso, se vale do “resgate” de uma cultura, de uma visão de mundo.

O escritor, em seu projeto de “resgate”, supervaloriza a cosmovisão dos vaqueiros, conforme entrevista a Lorenz já citada. Sua atitude lembra o que assinala Lévi-Strauss: “Bergson medita sobre problemas metafísicos como um índio poderia fazê-lo e como efetivamente os Sioux o faziam” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 168). Tanto que poderíamos dizer que a literatura de Rosa está abarrotada de problemas metafísicos na boca do povo “roceiro serrânico”, do vaqueiro, do geralista catrumano.

Ao final de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, na sétima parte, intitulada “Termo”, o escritor apresenta uma reflexão sobre a valorização da visão de mundo do vaqueiro, conforme vemos: “não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele

será, o sertanejo, ‘a rocha viva de uma raça’, ‘o cerne de uma nacionalidade’. Mas sua presença é longa lição, sua persistência um julgamento e um recado”(p.200). Fazendo uma crítica velada a Euclides da Cunha como também ao projeto nacionalista brasileiro representado pelo presidente Getúlio Vargas e seu marqueteiro oficial Assis Chateaubriand, o escritor vai, justamente no final de *Os Sertões*, colher as afirmativas altissonantes de Euclides para revisá-las, 51 anos depois, conforme vemos no trecho: “os sertanejos invertiam toda a psicologia da guerra; enrijavam-nos os reveses, robustecia-os a fome, empedernia-os a derrota. Ademais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa roça. Vinha de molde a dinamite...Era a consagração” (CUNHA, 1901:1998, p. 572). Para Guimarães Rosa, antes da heroicização que Euclides dá à figura do sertanejo no final de seu livro, a sua existência é anterior ao livro, conforme o próprio Euclides atesta, e sobrevive a este, não pela atitude belicosa em relação às forças destrutivas e selvagens do Estado brasileiro, mas pela belicosidade em relação a seu próprio meio geográfico e às adversidades de sua vida. Nesse aspecto, Bolle (2004) leu com precisão a filosofia de Euclides da Cunha em seu *Os Sertões*: “a principal qualidade que Euclides da Cunha enxerga nos sertanejos, a ponto de exaltá-la com um máximo de estilização, é a virtude guerreira. Eis o núcleo de sua etnografia: no fundo, ele não escreve uma história de uma nacionalidade, mas a história de um coletivo de guerreiros” (BOLLE, 2004, p. 34). Rosa, na reflexão que faz ao final de seu texto, procura desfazer essa exaltação guerreira e transformá-la em uma atitude de adaptação ao mundo. Para isso, afirma que o recado dos sertanejos é atual “como aquelas palavras do mestre de Leyde” (p. 200). Recorrendo ao historiador holandês Johan Huizinga, Rosa insere um longo fragmento de *Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual de nosso tempo*⁶⁶, sem indicar as referências; pelo que pudemos constatar, trata-se do tal livro:

“nossos avôs ainda não dispunham senão de recursos muito poucos, para mitigar as dores, curar as fraturas e os ferimentos, defender-se do frio, expulsar a escuridão, comunicar-se pessoalmente ou à distância com seus semelhantes, evitar a podridão e o mau-cheiro. Por toda parte e continuamente o homem tinha de sentir as limitações

⁶⁶Na biblioteca do escritor, adquirida pelo IEB, consta um exemplar do livro de Huizinga, numa tradução francesa. Disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp. Acesso em 25 jun. 2018. Acreditamos que Guimarães Rosa traduziu o fragmento constante em “Pê-duro, chapéu-de-couro” da edição francesa intitulada: *Incertitudes; essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps*. Há uma tradução para a língua portuguesa, efetuada por Manuel Vieira, em 1946, em que encontramos o fragmento, o qual transcrevemos: “Os nossos maiores tinham recursos muito mais limitados para anestesiarem uma dor, para sanarem uma ferida ou uma fractura, para se protegerem do frio e da escuridão, para comunicarem com o seu semelhante directa ou indirectamente, para evitarem a imundície e os maus cheiros. De todos os lados o homem se via forçado a sentir os limites naturais da felicidade material. O provimento eficiente de meios técnicos, higiénicos e sanitários de que o homem actual se fêz rodear, estraga-o. Vai perdendo aquela bem humorada resignação que, perante as imperfeições do bem-estar humano, constituiu a disciplina das gerações passadas. Ao mesmo tempo, o homem corre ainda o risco de perder a sua natural aptidão para aceitar a felicidade humana tal como ela se lhe oferece. Tornaram a vida demasiado fácil. A fibra moral da humanidade está a ceder à pressão amolecedora do luxo” (HUIZINGA, 1946, p. 92-93).

naturais do bem-estar terrestre. A técnica, a higiene, os aperfeiçoamentos sanitários do ambiente em que vive, tanto lhe facilitando, acostumaram-no mal. Aquela conformada serenidade no desconforto quotidiano, própria das outras gerações, e que os ascetas buscavam como meio de santificação perdeu-se para o homem moderno. Porém, ao mesmo tempo, correu ele o risco de perder também a simples aceitação da felicidade da vida, onde ela se oferece” (p.200).

Huizinga, pensando o contexto da Idade Média, assinala as dificuldades enfrentadas pelos nossos antepassados, que tinham que sobreviver em condições adversas devido à falta do conhecimento científico, principalmente devido aos poucos recursos tecnológicos. Paralelamente a isso, temos os sertanejos pensados por Rosa que não têm acesso às benesses da tecnologia, disponíveis nos finais do século XIX e início do XX. Na época de *Os Sertões* e na década de 50, do século passado, quando Rosa escreve o seu texto, apenas aqueles que tinham boas condições financeiras ou os que moravam nos centros urbanizados dispunham das benesses referidas. Assim, os seus sertanejos adaptam-se ao meio físico por necessidade a partir de um conhecimento passado de geração a geração. O que o escritor rastreia, através da reflexão de Huizinga, é a desintegração deste mundo áspero, mas que fazia o homem adquirir hombridade, justamente por enfrentá-lo⁶⁷. Em suma, o escritor enfatiza o recado que o sertanejo deixa em meio ao mundo moderno, que se esqueceu da harmonia com o mundo natural e da valorização deste, o seu reconhecimento do homem enquanto parte deste mundo.

Encaminhando o final de “Termo”, Guimarães Rosa faz uma interpretação do excerto de Huizinga, que poderíamos chamar de meio-termo, segundo vemos:

certo, nem é o progresso material obrigatória despaga, nem a sabedoria prega ponto de qualquer retrocesso. Mas talvez não estejamos desnecessitados de retornar à luz daquilo que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da *natureza humana* (p. 201).

Trazendo uma reflexão filosófica com fundos antropológicos, o escritor não prega de maneira apocalíptica a volta à era de nossos antepassados, com sua carência de meios materiais, mas procura a cosmovisão destes, semelhante à dos vaqueiros. Rosa está interessado no aperfeiçoamento da condição humana, uma re-humanização do homem que passa, necessariamente, pela reconexão com o meio natural.

⁶⁷ Um exemplo disso está na constituição de seu paradoxal personagem: o asceta violento Augusto Matraga. Quando se torna o sertanejo, isolado junto ao casal de pretos samaritanos, num lugar escondido, trabalhando de sol a sol para se purificar e depois se santificar, o personagem começa a adquirir serenidade, religa-se à natureza. Embora seja pela violência que consegue a ascese final, há um momento de intenso contato com a felicidade da vida nas pequenas coisas despercebidas ao homem em conflito como era Augusto anteriormente e, quiçá, o homem moderno, como pensa o historiador holandês.

O que está encenado no meio-termo de Guimarães Rosa, ao final de seu ensaio-reportagem-crônica-conto, é a estrutura do “resgate” assinalada por Clifford (2008) em relação à textualidade etnográfica. O metaetnógrafo localiza historicamente a etnografia de “resgate” em uma longa tradição ocidental de pastoral. Raymond Williams (1973:1989) não poderia faltar no horizonte de leitura de Clifford (2008) com o seu célebre livro *O campo e a cidade*. Williams, de acordo com Clifford, rastreia, apenas no contexto inglês, enfatizamos, a constante ressurgência de um padrão convencional que visava a retrospectção que sempre lamenta a perda de um campo “bom”, um lugar puro, em que os contatos sociais e naturais eram autênticos e possíveis. Mas, como assinala Clifford (2008), Williams observa que “a cada momento que se encontra um escritor olhando para trás, para um lugar feliz, para um momento ‘orgânico’ perdido, encontra-se um outro escritor, daquele período anterior, lamentando um prévio e similar desaparecimento. O referente último é, claro, o Éden” (CLIFFORD, 2008, p.79).

Guimarães Rosa, buscando a origem do vaqueiro em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, logo no início do texto, praticamente bate a porta do Éden ao afirmar que o tema veio de “estrênuos pegureiros, que lutavam com os anjos” (p. 175). Ou seja, temos a origem remota, um modo antigo de vida. Mas o escritor é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que lamenta a perda desse mundo, concordando com Huizinga, assinala a necessidade de buscar nele apenas uma certa visão do homem de lá.

Williams (1973:1989), sobre o bucólico, afirma que o hábito medieval e pós-medieval da alegoria, a écloga, tinha como objetivo não o de imitar ou mesmo representar o modo rústico de amar ou de exprimir mas, sob a aparência da gente rude de fala também rude, insinuar e esboçar assuntos elevados. Vale salientar que não é gratuita a epígrafe de um trecho de uma écloga de Camões, cujos interlocutores são Anzino e Limiano, dois pastores, na segunda parte de “Entremeio”, como vemos: “*as vacas, vindo o dia, derramadas,/De mim desamparadas vem bramando.*” (p. 104). Ora, de certa maneira, com seu pastor de boi, o vaqueiro Mariano, Rosa discute os tais assuntos elevados e também faz uma crítica social ao modo de vida do vaqueiro que representa uma exploração através do sistema capitalista latifundiário. Não só com ele, mas com Manuelzão, Pê-Boi e os recadeiros. Mas o projeto do autor é sutil o suficiente para disfarçar totalmente a gente rude, de tal maneira, que ele some com qualquer traço de caricatura que possa denunciá-lo. Toda sutileza está em deixá-los falar ou falar com eles, disfarçando o seu narrador seja de vaqueiro, seja de etnógrafo.

Novaes Coelho (1975), embora não defina como um “resgate” os procedimentos empregados por Guimarães Rosa, soube captar esse pensamento no escritor. É o que mostram

suas palavras:

o agreste, o primitivo, o elementar... simbolizam as origens, a fonte da vida pura, original para a qual o nosso século vem tentando voltar, para reencontrar o verdadeiro caminho, perdido por uma civilização em decadência. Foi esse o caminho pressentido por Guimarães Rosa, que permitiria ao homem do segundo pós-guerra fugir de vez ao naufrágio na náusea que o ameaçava (principalmente ao europeu, embora nós, americanos, também tivéssemos sentido os fluidos dessa atmosfera negativista e a refletíssemos de muitas maneiras...) (COELHO, 1975, p. 9).

“Pé-duro, chapéu-de-couro” é um texto político do escritor em que ele propõe o “resgate” de tais elementos, arrolados pela autora, que se aproximam do edênico. Há por todo o texto, uma crítica à ideologia do nacionalismo, ecos que reverberam do diplomata e escritor Guimarães Rosa que esteve envolvido fisicamente com o caos provocado pela guerra.

Clifford (2008) afirma que, na etnografia, a estrutura de pastoral é generalizada até uma topografia capitalista mais ampla de oposições entre Ocidente/não-Ocidente e cidade/campo, ou seja, “as ‘sociedades ‘primitivas’, sem escrita, subdesenvolvidas, tribais, estão constantemente se submetendo ao progresso, ‘perdendo’ suas tradições” (CLIFFORD, 2008, p.81). Por isso, a alegoria do salvamento é o centro de toda descrição cultural, a etnografia, a escrita da cultura, no caso, a do outro “primitivo” e sem escrita. No projeto literário de Guimarães Rosa, temos o tema recorrente do iletrado *versus* o letrado. Riobaldo, o seu narrador mais celebrizado, se auto representa como semiletrado. O personagem representa ser um iletrado para o letrado total reconhecido por ele, o seu silencioso interlocutor. Há, espalhadas pelo romance, passagens que demonstram que este semiletrado está olhando para o seu interlocutor de esguelha, pois fica evidente que de inculto ele não tem nada, pelo contrário, é astuto e demonstra uma erudição que não condiz com sua prosa de cercar o interlocutor, convencendo-o de sua inabilidade com as coisas escritas. Semelhante processo está também no personagem Mariano e o narrador que veio de fora, como também em Gorgulho examinando os outros, que também são de fora, para falar. Rosa vê no iletrado, o original, o autêntico, o não contaminado, “o legítimo” e, por isso, volta e meia representa tal assunto.

A inserção da literatura do escritor na tradição ocidental da pastoral como raiz histórica do “resgate” etnográfico proposto por Clifford (2008) passa, necessariamente, pela relação entre boi e homem, conforme examinamos anteriormente. O antropólogo mexicano Renato Rosaldo observou o tema da pastoral presente na clássica etnografia de Evans-Pritchard, *Os Nuer*. Segundo afirma o antropólogo: “a representação dos nuer é correspondente à elegância que é comum aos pastores e seu modo de vida. Seu caráter pastoral fica definido, em contraste com os seus supostos adversários: os agricultores

sedentários. Eles, os camponeses, como notamos, não têm papel importante na obra de Evans-Pritchard⁶⁸ (ROSALDO, 1991b, p. 148, tradução nossa) Há por toda a etnografia do antropólogo inglês um tom de admiração pela indolência e valentia dos *nuer*. A agricultura e a pesca, apesar de ter a sua existência descrita, não tem a mesma retórica usada para falar dos pastores. Rosaldo assinala o

pastoreio transumante como a gênese dos valores democráticos, do individualismo evidente, do orgulho feroz e do espírito guerreiro. Embora não como o “cowboy”, ou como outros heróis autossuficientes e masculinos, o *nuer* nos é apresentado, de acordo com tais visões, como a versão idealizada de uma certa masculinidade. E como “militarmente pacificado” pelas tropas coloniais, se bem que indomável diante das intenções do etnógrafo de esquadrihar a sua alma, o *nuer* nos é apresentado como sujeito, como tribo de forte caráter. Isso, simbolicamente, representa um ideal de liberdade humana crescido exatamente em pleno coração da dominação colonial⁶⁹ (ROSALDO, 1991b, p. 148, tradução nossa)

O pastor do boi está fora de um território determinado, portanto, fora de uma nação, não carregando consigo todas as grandezas ideológicas da nacionalidade presente no discurso político. É nômade e vive entre outros homens iguais a eles. Não tem mais do que o outro, pois seus rebanhos são aqueles que ele e sua família conseguem cuidar na transumância a que estão sujeitos. Vive livre e conta apenas consigo para a defesa de todas as intempéries do mundo natural a que pode estar sujeito. Isso faz com que se individualize, cresça, afinal no mundo da transumância não há cercas e porteiras. Assim, é a constituição dos *nuer* que Rosaldo (1991b) observa na etnografia de Evans-Pritchard. Mas o antropólogo mexicano não deixa de ressaltar o paradoxo da representação dos nilotas efetuado pelo seu colega, pois justamente ele elege um povo dominado e com o seu modo de vida sendo modificado pelas pressões coloniais. Uma ilustração disso está no não reconhecimento de fronteiras demarcadas, o que fazia com que os *nuer* transitassem por onde houvesse pastos apropriados para o seu rebanho e para aumentá-lo, devido às perdas naturais da transumância, usavam, como uma forma tradicional justificada mitologicamente, o saque dos rebanhos do povo *dinka*. Tal atividade era reprimida pelas forças punitivas coloniais. Portanto, curiosamente, tal povo representa uma ilha de liberdade humana em meio ao oceano da dominação colonial.

⁶⁸ “el carácter de los *nuer* se corresponde con la elegancia común a los pastores y a su forma de vida. Su carácter pastoral queda definido, también, en el contraste con sus opositores putativos: los agricultores sedentarios. Ellos, los labriegos, como bien se nos hace notar, no poseen papel de importancia en la obra de Evans-Pritchard” (ROSALDO, 1991b, p. 148).

⁶⁹ “pastoreo trashumante como génesis de los valores democráticos, del acusado individualismo, del orgullo fiero y del espíritu guerrero. Aunque no en plan “cowboy”, ni como otros héroes autosuficientes y masculinos, el *nuer* se nos presenta, según tales visiones, como la versión idealizada de una cierta masculinidad. Y como ‘militarmente pacificado’ por las tropas coloniales, si bien indomeñable ante los intentos que de escudriñar su alma hace el etnógrafo, se nos presenta el *nuer* como sujeto, como tribu de carácter fuerte. Ello, simbólicamente, representa un ideal de libertad humana crescido justo en pleno corazón de la dominación colonial” (ROSALDO, 1991b, p. 148).

O que se percebe na descrição cultural que Evans-Pritchard desenvolve é uma utopia da vida pastoril, pois o antropólogo está sempre relativizando os “seus” *nuer*, como ele próprio diz, em relação ao modo de vida inglês. Ou seja, a organização política dos nilotas sem todas as divisões de poderes e instituições é, em relação ao império inglês, muito mais eficaz, posto que é simples e depende em, muitos casos, de rústicos códigos de honra que resolvem questões mais complicadas. Assim, traz a retórica cortesã da pastoral que, segundo Rosaldo (1991b), na época em que foi criada, servia para amenizar o evidente contraste entre as classes. Já “no pastoreio contemporâneo, por sua vez, a analogia é dada com o medieval na medida em que há uma interação entre o campo e a cidade, entre a classe média e a classe trabalhadora, entre o colonizador e o colonizado⁷⁰” (ROSALDO, 1991b, p. 149, tradução nossa). No caso de *Os Nuer*, a interação está entre o colonizador e o colonizado, sendo que o primeiro exalta o modo de vida do último, numa compensação que está no cerne da antropologia que, como ressalta a crítica antropológica, surge como uma consciência angustiada do colonialismo, uma espécie de parente próximo que rejeita veementemente a ligação, mesmo contanto com ele. Evans-Pritchard em relação à belicosidade, arrogância e espírito indolente dos *nuer*, é sempre o branco, o estrangeiro, a quem seria danoso matar.

“Entremeio” se aproxima desse espírito pastoril nômade, livre, individual, orgulhoso e guerreiro, como argumenta Rosaldo (1991b) sobre Evans-Pritchard. Na etnografia literária Roseana, Mariano é caracterizado com traços idealizados tais quais aqueles desenvolvidos em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Nesse sentido, “os excessos surgem durante atribuições de caráter, um sítio especialmente fértil para o cultivo da ideologia⁷¹” (ROSALDO, 1991a, p. 77, tradução nossa). Em epígrafe à primeira parte, àquela em que o narrador etnógrafo divide com o vaqueiro a narração, temos um trecho de “The Black Mate”, conto de Joseph Conrad: “*I have known a West country sailor, boatswain of a fine ship, who looked more Spanish than any Spaniard afloat I’ve ever met. He looked like a Spaniard in a picture*⁷².” Mariano, semelhante ao fragmento do conto de Conrad, é o próprio vaqueiro na pintura, o contramestre do cavalo. É o vaqueiro mais parecido com o que Rosa acredita que seja um. Desta maneira, a atribuição do caráter do personagem reverbera a constituição ideológica por detrás, uma vez

⁷⁰ “en el pastoreo contemporáneo, por su parte, se da la analogía con el medieval por cuanto se produce una interacción entre el campo y la ciudad, entre la clase media y la clase trabajadora, entre el colonizador y el colonizado” (ROSALDO, 1991, p. 149).

⁷¹ “los excesos surgen durante atribuciones de carácter, un sitio en especial fértil para el cultivo de ideología” (ROSALDO, 1991a, p. 77).

⁷² “Havia conhecido um marinheiro do oeste do país, contramestre de um belo navio, que parecia mais espanhol de que quaisquer outros espanhóis que já havia encontrado a bordo. Ele parecia a um espanhol numa pintura.” (Tradução nossa)

que, segundo Booth (1980), o *autor-implícito* está presente nos paratextos.

Na terceira e última parte de “Entremeio”, quando o narrador interage com o vaqueiro em meio aos bois, temos a seguinte caracterização do personagem:

de roupa preta, muito apertada, pernas longas, descalço, com um chapéu de pano preto, de sobarba, com os “bolivianos” pretos por tapa-orelhas, ele era um tantinho para a gente se rir, vendo-o de costas, e um pouco sério demais, visto de frente. Também não faltavam elegância e arte rústica, na sua equitação: tinha assento e equilíbrio fácil, sem jogar, mas meneado e “entrava” no movimento do cavalo (p. 114).

A descrição de Mariano vai do “cômico ao excelso”, conforme propõe o escritor no prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia: terceiras estórias*. De costas, a comicidade se apresenta na constituição da vestimenta, que se afasta da beleza dos ornamentos dos vaqueiros de Caldas de Cipó, mas perfeitamente adaptada à cavalgada nos campos do Pantanal, pelo menos para Mariano. De frente, o “excelso”, o “sublime” da constituição do ser vaqueiro na sua elegância, a mesma que Rosaldo (1991b) assinalou na representação dos pastores e seu modo de vida.

A representação de sua heroicidade está tanto nas suas memórias, na primeira parte do texto, quanto nos atos em campo na terceira parte. A mais longa estória que o vaqueiro conta é sobre a condução de uma boiada, “tropa de trezentas reses. Nenhum de nós conhecia caminho por lá, só o ‘prático’ que vinha conosco, um velho de Minas, alugado” (p. 98). Na penosa marcha de dias sob um sol abrasador, “de pancada, tudo parou: gritaram, adiante, eu vi o fogaréu. Aí era fumaça, mesmo, e as lavaredas correndo, feio, em nossa frente, numa largura enorme, vindo p’ra cima de nós. Era uma queimada...” (p. 99). Colhidos de surpresa em meio ao incêndio que se alastrava devido à grande quantidade de capim seco e alto por onde passavam os vaqueiros e a boiada, Mariano teme pela própria vida, conforme suas palavras: “no pensar que acontecesse d’o gado estourar p’ra minha banda, podendo até derrubar meu cavalo e matar nós dois. Feliz foi que o *guia*, mais o *prático* e os *cabeceiras*, acertaram em virar a boiada, p’ra o outro rumo, e mudar a marcha dela, com ligeireza, p’ra despontar o fogo” (p. 99). Fazendo parte de um coletivo, Mariano tem a sua vida salva pela ação do condutor da boiada, do vaqueiro mineiro experiente que estava temporariamente com ele, bem como daqueles que se encontravam numa posição de poder conduzir o gado em outra direção. Na cena, a solidariedade e a bravura dos vaqueiros demonstram a nobreza da atividade pastoril diante dos revezes a que está sujeita. A interdependência atinge também os bois, conforme vemos: “corremos, corremos. Até os bois ajudavam, num modo de estarem entendendo” (p. 99).

Mas a queimada vira uma catástrofe, pois “a gente se fechou com outro fogo aflito, dobrado e emendado, cravando o caminho todo, sem perdoar, nem um buraquinho *solito*, por onde se ir deixando boiada p’ra trás e fugir...” (p. 100). Em meio a uma espécie de inferno vivo na pastagem, os vaqueiros e os bois ficam sitiados dentre dois incêndios que tendiam a se encontrarem. O guia então dá o comando: “‘agora é farofa ou fava. Vira, gente!’ Os bois já estavam torcendo nos cascos, desvenveredando por onde podiam. Pr’a cada um se cuidar, todos tinham de andar juntos” (p. 100). Entre a morte e a vida pelo incêndio ou o estouro da boiada que se anunciava, o guia, que nesse momento se agiganta na narrativa de Mariano, decide ir em frente, pois o fogo que estava acompanhando-os representaria a morte. O vaqueiro-contador dramatiza ainda mais a estória, conforme vemos: “eu ia esquecendo de contar, a nossa situação ainda era pior do que o senhor está pensando: da banda de baixo, do terceiro lado também vinha outra queimada, mais devagar, mas já perto” (p. 100). Estavam em meio ao inferno terrestre ocasionado pelo próprio homem, segundo vemos: “o pessoal nosso que trotava na culatra, no começo da estória, tinham vindo prendendo fogo no capim, por descuido ou brincadeira de gente sem responsabilidade” (p. 100). Sem a noção da ligação do homem com o mundo natural que pode ser maléfica ou benéfica, os vaqueiros da culatra demonstram não terem experiência diante do ambiente em que estavam. Assim, colocam todos e a eles próprios em meio à tragédia que se anunciava.

Entre cenas de pássaros atordoados pela fumaça voando e caindo do céu, bois berrando em desespero, outros se machucando ou sendo queimados vivos, “nós íamos fugindo num corredor estreito... cada vez mais estrito... Nesse trastempo, a sorte paliou um pouco, e a gente se esprou num adro com mais folga. Mas a queimada não tinha sopitado. Era só um prazo que o demônio dava, p’ra morrer mais demorado” (p. 101). A narrativa se torna funesta e tensa com uma hecatombe que se anunciava. Então, o coletivo atrelado à experiência salva vaqueiros e bois do inferno, como constatamos:

se via só um lugarzinho, quero dizer, só dois só, por onde se podia ainda afinar um jeito de escape: um p’ra riba, outro p’ra baixo, este de cá muito mais longe de nós. Era escolher um e avançar logo, enquanto se havia. O *guia* ia p’ra o de cima, mas o *prático* não deu tempo, foi rosetando o cavalo e dando ordem: “Atalhar por ali não serve. P’ra cá comigo minha gente, que tem um corixo e uma *baía*, onde o vivo se esconder...” (p. 101).

Entre a vida e a morte, o guia faz uma escolha. Mas como não está só, são vaqueiros, não tendo um deles no comando, mas o mais experiente, aquele que conhece o território e salva a vida de todos com a sua escolha. A bravura e a coragem de um, o guia tendo que tomar uma decisão, a experiência e caráter forte do outro, o *prático*, também decidindo,

ressaltam a heroicidade da representação da vida pastoril. Nesse tipo de vida, o homem e o mundo natural estão interligados, pois se o incêndio é provocado pela ação humana sobre o capim seco, os mesmos homens são salvos pela presença da água, do abençoado mundo natural. Também em ligação estão os vaqueiros e os bois, segundo o trecho: “a boiada cismou de não varar aquele braço de água morta. Mas nós fomos derrubando todos, *a peito de cavalo*... Isso? Os cavalos metem o peito em anca de boi, e vão empurrando; de tão acunhados, espremidos, o gado não tem escolha de se virar, iam caindo, atravessando” (p. 102). Explicando ao narrador etnógrafo o procedimento denominado “a peito de cavalo”, Mariano demonstra como cavalos, homens e bois formam um coletivo que sobrevive em meio às intempéries da vida pastoril.

Tollendal (1998), numa leitura de “Entremeio”, afirma ser a estória da queimada “uma parábola fantástica em que bois e homens atingem uma mesma dimensão existencial, quase sobrenatural ou mística, diante de um cataclismo” (TOLLENDAL, 1998, p. 212). O episódio remete a “O homem entre os bois”, prosa poética de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, que marca a convivência sagrada ente homens e animais, conforme o trecho da narrativa de Mariano:

e ficamos esperando, ali com os bois, tudo irmãos. Eles davam pena, com o quebranto de judiados, encostados uns nos outros, fechando os olhos, guardando certeza em nós. Meu cavalo, que era brioso, não arriava as orelhas, sem calma nenhuma. Eu também. Porque, aquele gado estouvado, na ânsia de andar torrando, podiam perder o tino e dançar doido, ali no dentro, pisando todos. Gado só? O senhor acredite, lá na *baía* já tinham amanhecido outros bichos, de muitas qualidades, e estavam confiados com os bois. Anta, até eu acho. Me lembro de um veado galheiros, um cervo, que ficou o tempo todo no meio, passou o fogo junto... (p. 102, grifos nossos).

Reunidos no mesmo espaço, um local de comunhão e salvamento, bois e homens se igualam. Mas é um momento de tensão ainda, pois o outro animal, também irmão do vaqueiro, o cavalo, guarda a tensão de uma ação inesperada do gado torturado, uma força bruta e descomunal que, se agindo coletivamente, poderia matar a todos e se tornar mais destrutiva que o incêndio. No meio da tensão, o olhar do vaqueiro dá a exata dimensão de sua cosmovisão, pois os ditos bichos selvagens se irmanam aos bois na ilha comunal, a baía de lama. Assim, diante da tormenta, do furacão que viveu o contramestre Mariano, ele ainda consegue enxergar e narrar um sentimento íntimo entre o homem e o mundo natural, pois ao final da estória ele conta:

foi o pior do pior, quando o fogo engoliu o fim do contrafogo. O vento atiçou mais, tudo ia se derreter como cera... O ar engrossou, num peso. Preteou noite, com a

corrumaça da cinza e fumaça, tapando o mundo. A gente purgou mais pecados, eu tive uma febre. Vivemos dois dias naquele lugar, mas ninguém não perdeu firmeza. Até os bois procederam certo... (p, 102).

Os vaqueiros usam a técnica do contrafogo para parar o incêndio antes que ele atingisse as proximidades do refúgio em que todos se encontravam. Por isso, o final da narrativa de Mariano é marcada pelo mundo de fumaça que caiu sobre todos e o clima cinzento e longo que não conseguiu fazer declinar a fibra de homens e animais, àqueles mesmos bois que podiam estourar e matar a todos enquanto estavam alocados na baía. O episódio, a mais longa estória contada pelo vaqueiro, ilustra a pequena teoria narrativa improvisada em prosa poética, efetuado pelo interlocutor, o narrador que, de certa maneira, representa o que é o contar/narrar para Guimarães Rosa, conforme vemos:

te aprendo ao fácil, Zé Mariano, o maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ispo que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar, é resistir (p. 98).

O trecho amplamente explorado pela crítica literária traz, nos ecos benjaminianos, uma ligação com as ideias de Johan Huizinga, apresentadas por Guimarães Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, uma vez que tanto as reflexões de Walter Benjamin (1936:1994) quanto as do historiador holandês partem do contexto medieval em que a coletividade, a solidariedade, a experiência, a vida pastoril, o ato de contar e a comunhão entre o homem e o mundo natural se reúnem de certa maneira. Rosa, em 1947, na composição de seu narrador, assinala a resistência de um mundo que se mantém seja no Pantanal, nas grotas e chapadões mineiros ou no sertão baiano. O mundo de Mariano resiste à modernização que avança como o incêndio descrito por ele. É um mundo em extinção, por isso resgatado através da revisitação dos valores tradicionais da pastoral, conforme Clifford (2008).

A valorização de um mundo pastoril se estende também a uma visão edênica. Clifford (2008) fazendo uma crítica a *Os nuer*, assinala que o antropólogo inglês observa os nilotas como uma sociedade não corrompida. Segundo o metaetnógrafo, “quando Evans-Pritchard escreve ‘não há senhor nem escravo em sua sociedade, mas apenas iguais que se encaram como a criação mais nobre de Deus’, não é difícil ouvir ecos de uma longa tradição política de nostalgia por ‘uma união contratual igualitária de indivíduos livres’” (CLIFFORD, 2008, p. 76). Trata-se de um mundo original, edênico em que todos parecem estar nas pastagens do Senhor, mesmo que encontrem por lá um ou outro inglês pouco amável. Segundo Clifford

(2008), a busca de evidências em sociedades “simples” efetuadas por Herbert Spencer, Henry Maine, Durkheim, Engels e Freud, como uma forma de iluminar as origens e a estrutura de padrões culturais contemporâneos, foi feita sem a adequada historicização de seus objetos. De acordo com Clifford (2008), mesmo a antropologia do século XX, que abandonou o evolucionismo praticado no século XIX pelo funcionalismo malinowiskiano, ainda volta ao tema, pois ele é duradouro. É uma forma de estar perpetuamente num presente etnográfico, ou seja, é uma maneira de retratar sociedades ditas exóticas em um presente que é verdadeiramente sempre passado, uma vez que “essa suspensão sincrônica efetivamente textualiza o outro e dá o sentido de uma realidade não em fluxo temporal, não no mesmo ambíguo e móvel presente *histórico* que inclui e situa o outro, o etnógrafo e o leitor” (CLIFFORD, 2008, p. 76). Algumas etnografias guardam esse mal evolucionista, pois os etnógrafos pensam estarem viajando no tempo, indo às origens para lá encontrar o antepassado do homem. Por isso, “as ilhas culturais de fora do tempo (ou ‘sem história’) descritas por muito etnógrafos contêm um persistente apelo edênico” (CLIFFORD, 2008, p.77).

Rosa propõe, através da citação da reflexão de Johan Huizinga, presente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, um “resgate” de uma visão de mundo perdida pelo homem atual, isto é, um contato com o mundo natural, buscando através dele uma revisitação dos valores humanos. Será que o seu gosto pelo sertão e por suas criaturas humanas e não humanas não seria uma busca pelo edênico? Não seria o local um paraíso invertido, longe das amenidades litorâneas que o colonizador enxergou por aqui?

Em “O recado do morro”, temos, através da consciência de Pê-Boi, a representação do paraíso, no seguinte trecho descrito dos seus *gerais*:

Ar assim farto, céu azul assim, outro nenhum. Uma luz mãe, de milagre. E o coração e coroo de tudo, o real daquela terra, eram as veredas vivendo em verde com muito espelho de suas águas, para os passarinhos, mil e buritizal, realegre sempre em festa, o belo-belo dos buritis em tanto, a contra-sol. Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, desvestia pesada a croça de fibra de palmeira boa. E uma mulher moça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a ele chá de folha de campo e creme de cocos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos gerais... (p. 72-73).

O local não é conhecido por aqueles que vieram de fora: o frade, o fazendeiro e o naturalista. É secreto e apenas sabemos dele pelo guia. A sua descrição trata de tornar o lugar um paraíso único. Não faltam lá as palmeiras representadas pelos buritis, espécie de totem

vegetal da literatura de Guimarães Rosa. Elas são, nas veredas, o *habitat* dos pássaros e o descanso do homem bem como a roupa que este veste. No oásis de Pê-Boi, a harmonia familiar é vista integrada ao meio natural numa nostalgia edênica.

Na escrita etnográfica do funcionalista Malinowski, ferrenho crítico do evolucionismo antropológico, temos os traços edênicos sobreviventes apontados por Clifford (2008) que se aproximam da visão de Pê-Boi, segundo mostra o excerto:

quando, num dia quente, penetramos nas sombras das palmeiras e das árvores frutíferas e nos encontramos em meio a casas maravilhosamente bem projetadas e ornamentadas, escondidas aqui e acolá em grupos irregulares, em meio ao verdor de árvores e plantas, rodeadas por pequenos jardins decorativos de conchas e flores, com entradas ladeadas de pedrinhas e círculos com calçamento de pedras onde se pode sentar – é como se repentinamente surgisse diante dos nossos olhos a breve visão de um mundo primitivo, selvagem e feliz. Canoas enormes, cobertas de folhas de palmeira estão atracadas na areia, bem longe do mar; redes de pescar, a secar ao sol, estendidas sobre armações especiais; sentados nas plataformas, que se erguem frente às casas, homens e mulheres se entretêm nalgum trabalho doméstico, fumando e conversando (MALINOVSKI, 1922:1978, p. 40).

Nas ilhas Trobriand, o antropólogo polonês, com seus devaneios literários, posto ser um consumidor ávido de literatura enquanto fazia seu trabalho de campo, segundo o seu diário postumamente publicado, vê justamente na aldeia trobriandesa o jardim do Éden, “primitivo”, “selvagem” e, acima de tudo, “feliz”, ladeado de palmeiras. A tranquilidade do lugar é ressaltada pela atitude dos nativos que encontram tempo para conversar, fumar, enquanto trabalham. A harmonia é semelhante à vista por Pê-Boi na representação do conjunto familiar. Não falta também a integração do homem ao mundo natural que lhe fornece abrigo e sustento, resultado justamente desse trabalho estético na ornamentação de suas casas.

Observando, em terras brasileiras, o olhar dos viajantes britânicos do século XIX, Martins (2001) assinala: “ao situarmos a imagem visual dentro de uma variedade de contextos naturais, sociais e textuais, é possível fornecer uma maneira de delinear a complexidade da experiência humana e da percepção de um encontro com um mundo desconhecido” (MARTINS, 2001, p.38). Malinowski, apesar de negar o evolucionismo em toda a confecção de sua clássica etnografia, no encontro com o mundo dos trobriandeses, sentado à sombra das árvores, deixa transparecer, através das imagens visuais textualizadas, uma concepção de mundo edênica. O olhar humano torna-se complexo e não há o controle absoluto, pelo menos no campo antropológico, entre a teoria, no caso funcionalismo, e a representação do ambiente. Em “O recado do morro”, marcando a distância entre a escrita literária e etnográfica, não podemos deixar de pensar que o conto nos fornece uma visão preciosa da complexidade do protagonista. As imagens visuais apresentadas por ele marcam a sua visão edênica dos *gerais*.

Ao mesmo tempo, dizem ao leitor o quanto é rústico, belo e poético o próprio Pê-Boi: “aquele elevado moço, sem paletó, a camisa furada, um ombro saindo por um buraco; terminando, de velho, seu chapéu-de-palha: copa de círculo, com o rego côncavo; e à cintura a garrucha na capa, e um facão” (p. 19). Acrescentamos à descrição os seus pés plantados no chão, o próprio pé-duro, marcando a ligação com os elementos indígena e negro da cultura brasileira. O seu *habitat* é a sua própria representação, uma vez que é aparentemente rústico, simples, mas complexo ao mesmo tempo, pois no Éden, as veredas, está em meio às chapadas arenosas. Desta maneira, Pê-Boi remete ao clássico pastor em meio à rusticidade e à vida simples do campo, tão caro à poesia pastoril, embora o personagem tenha consciência da pobreza do povo “roceiro serrânico”, que não é aquele de seus *gerais*, mas os que vê quando guia a expedição.

Sobre a literatura de Rosa, Rosenfield (2001, p. 88) afirma: “a complexidade da metafísica rosiana se deixa camuflar por uma fingida simplicidade. Eis a necessidade que obriga Rosa a explorar o sertão em dois registros – um, temporal e realista, o outro, atemporal e idealizado”. No conto em questão, os dois planos podem ser vislumbrados tanto no narrador quanto em Pê-Boi. No primeiro, temos o narrador etnógrafo a escrutinar o espaço local, num determinado tempo, o da viagem. Ele junto à expedição avalia e julga o olhar de todos. Por outro lado, o protagonista é alguém ligado a uma mitologia que percorre toda a narrativa, tornando-se o herói da epopeia que “por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até os seus Gerais” (p. 75), consegue retornar ao espaço idealizado. O mesmo tipo de representação está em “Entremeio”, em que os dois planos também se encontram, pois ao mesmo tempo em que Mariano é o vaqueiro *do e no* Pantanal, o personagem encarna o mundo idealizado em que cavalam todos os vaqueiros rosianos. Já o personagem Pê-Boi, opera os dois registros pelo olhar, pois um está na realidade circundante, no reconhecimento de sua posição de empregado na expedição, o outro está na representação edênica que o mesmo faz dos *gerais*.

Rosenfield (2001) ainda afirma que o metafísico necessita ser realista e regionalista. Assim,

eis porque Rosa se finge de “ingênuo” e se torna “simples” como os habitantes do sertão. De fato, não há personagens mais autênticos que os sertanejos e jagunços rosianos. Nenhuma palavra é falsa, nenhum gesto artificial. Mesmo assim, sua simplicidade é uma aparência artística, sua autenticidade um artifício, sua magia ingênua produto de uma série de abstrações (ROSENFELD, 2001, p. 88).

O efeito de ingenuidade e simplicidade só ocorre, pois as vozes dos sertanejos comandam as narrativas. Quando não são eles, é um narrador em suspeição. Nesse aspecto,

Rosa, em cartas ao pai Florduardo, está preocupado com a autenticidade realista das histórias que ele deve lhe enviar, pois é a partir de gestos não artificiais e “legítimos” que o escritor vai injetar as abstrações das quais fala a pesquisadora.

Na literatura de Guimarães Rosa, o apelo ao edênico, ao “resgate”, com fundo pastoral, pode ser visto também na novela “Uma história de amor”. A longa história contada pelo personagem Camilo na narrativa, a “Décima do Boi e do Cavalo”, é “portadora da palavra do mito que reconta o drama da separação dos domínios da cultura e da natureza, ela sagra o espaço da festa como espaço ritual” (VASCONCELOS, 1997, p.45). Não por acaso se trata de uma festa de um vaqueiro, numa fazenda, em meio ao cheiro e mugir do gado, oferecida para o povo do lugar cuja presença de vaqueiros é comemorada pelo protagonista. A história reintegra a figura do ser vaqueiro em Manuelzão que estava partida devido às dúvidas que o atormentavam durante a festa. Ela também se aproxima da integração entre o homem e o boi como na prosa poética de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “O homem entre os bois”. Portanto, é a encenação dos tempos remotos e fabulares que se aproximam do edênico. Assim, “dentro do universo de analogias entre homem e natureza, pode-se inscrever um conjunto de imagens que procuram insistentemente aproximar os personagens do conto [*sic*] ao mundo animal, por meio da figura do boi, que se confunde com o próprio humano” (VASCONCELOS, 1997, p.150). O processo é de irmanação e a metáfora bovina é suporte comparativo que ressalta a humanização do boi e a bovinização do homem.

Vasconcelos (1997) captou as imagens visuais valorizadas pelo personagem Manuelzão na novela através da filtragem de sua consciência como um apelo edênico, conforme apresentam as palavras da pesquisadora:

o gesto de fundação da Samarra, consubstanciado nestas construções que remetem ao universo do trabalho, marca a presença do humano numa paisagem que Manuelzão quer edênica. Pela constante referência, por meio do discurso indireto livre, às árvores, ao gado e à água corrente do riachinho, o personagem sugere uma imagética pastoral – imagens de um mundo recriado poeticamente (VASCONCELOS, 1997, p.153).

Manuelzão, ao que nos parece, deseja, como Pê-Boi, um idílio onde possa encerrar a sua vida nômade ao lado da família. Mas para isso teve que modificar a paisagem, alterá-la, construindo a casa e as demais edificações ligadas a uma fazenda pastoril, uma imposição do proprietário Federico Freyre, pois a criação de gado requer a mudança na paisagem. O que ele deseja preservar é o mundo pastoral de convivência harmoniosa entre o homem e o mundo natural. O episódio de secamento do riacho, que fornecia água à casa, marca a impossibilidade

dessa pastoral. Não é por acaso que o personagem começa a apresentar mal estar físico após a extinção do fluxo de água, pois uma cara imagem do mundo pastoral, o regato manso, termina a sua existência, assinalando uma mudança no curso da vida do personagem que terá que se adaptar a outro mundo.

Por fim, o “resgate” de um mundo perdido também é um sentimento atribuído ao boi na literatura do escritor. Este, personificado em “Entremeio”, como vimos, tem “o estouvado amor e as querências guardadas” (p. 196), conforme está em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Para Rosenfield (2006), a *querência* é a configuração de um estado de alma vista na literatura de Guimarães Rosa como “aquele obscuro vácuo no fundo da alma dos bois e dos homens que sempre ameaça a tranquilidade do rebanho e a convivência dos seres humanos” (ROSENFELD, 2006, p. 39-40). Na parábola de Mariano sobre a queimada que atingiu homens e bois, percebemos a configuração da *querência* no momento de tensão em que todos estavam alocados na pequena baía para fugir do fogo. Os bois podiam evadir-se do local, massacrando a todos para irem na busca de um lugar longínquo, familiar, de paz e tranquilidade, a *querência*, semelhante a uma volta a origem.

Para Rosenfield (2006), a *querência* também

designa um obscuro sentimento, mais bem dito, uma insidiosa inclinação de corpo e alma que a consciência e a vontade do indivíduo mal percebem. Trata-se de um virtual tender para um “além” que se faz presente na figura de um “algo” perdido e nunca esquecido, que aparece como a “causa” sem causa patente dos grandes perigos do sertão (ROSENFELD, 2006, p. 40).

Em nosso entender, na literatura do escritor que examinamos, o sentimento da *querência* vai do boi para o homem, uma vez que os dois convivem lado a lado nos ermos. As vacas, “capazes do Éden”, representadas em “Entremeio”, não precisam olhar para o céu, uma vez que a eternidade para elas é a própria *querência*, uma volta às origens. Em última instância, a *querência* é uma procura pelo Éden tanto de bovinos quanto de humanos e, simultaneamente, uma força latente inerente a ambos.

7. DESCRIÇÕES LITERÁRIAS E DESCRIÇÕES ETNOGRÁFICAS

“A melhor descrição é aquela que converte em olhos os ouvidos”. Provérbio árabe

“nos seus 40 anos de sertão inédito, de sertanismo ativo, ele pudera encaixilhar muita paisagem autêntica, filmar muitas manhãs de sete cores e tardes amarelas, meter cenas vivas na patrona da sela, e por cerca em assuntos virgens, para mais tarde uso seu”. Guimarães Rosa, prefácio a *Gerais e cerradões*

O narrador na literatura de Guimarães Rosa, no que chamamos de etnografia literária, que traz em si o narrador viajante, o sinestésico e aquele em suspeição, tem a descrição como um de seus recursos. Hamon (1976) e Genette (1973), em suas teorizações sobre o texto descritivo, afirmaram a sua subordinação em relação ao narrativo. Os dois teóricos assinalam que a descrição é sempre uma pausa na narrativa. Tal parada no texto, segundo Hamon (1976), concentra-se em um personagem ou outro que, absorvido ou fascinado, se demora no espetáculo que vê e assim abstrai-se da própria intriga narrativa, atrasando com isso o texto. O narrador viajante na literatura de Rosa, uma das facetas do narrador, nas suas jornadas, no jogo do *andar* e *ver*, vez ou outra se concentra na visão e audição, catando tudo a sua frente, por isso interrompe o narrado, fazendo o que Hamon (1976) caracteriza como um “corte” na narrativa, uma interrupção em que o cenário desponta em primeiro plano.

Ardilosamente, para não ser apanhado pela crítica literária avessa ao excesso de documento, o que é uma característica do texto descritivo, Guimarães Rosa, como já demonstramos no capítulo 1, atribui toda a descrição aos olhos de um personagem fascinado pelo cenário. Em “Entremeio”, é o narrador que veio de fora para conhecer o País do Boi e que se deslumbra com o visível, o audível e o olfativo na Fazenda Firme. Já em “O recado do morro”, o naturalista Alquiste, um curioso estrangeiro em terra do povo “roceiro serrânico”, necessita que suas perguntas sejam respondidas por descrições. O seu olhar é apresentado pelo narrador por meio desse recurso, justificando assim a proliferação da descrição que Hamon (1976) atribui ao romance realista, que se vale de uma personagem transplantada para um meio desconhecido e que preenche o romance de descrições pela curiosidade.

Em 1967, o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal escreveu a partir de uma conversa com Guimarães Rosa, o diplomata escritor, no Itamaraty:

quando planeja um relato ou um romance, começa sempre pela moldura, a paisagem, que invariavelmente é a de sua Minas natal; em seguida trabalha o argumento que lhe permitirá revelar os aspectos psicológicos de seus personagens. Tudo isso é, para ele, apenas um aspecto, uma parte da escrita, já que no centro de suas narrações busca sempre expressar algo ético, algo transcendente. Essa preocupação o faz qualificar-se de filósofo (MONEGAL, 1983, p. 51).

Falando sobre o seu método de trabalho para Monegal, Rosa não foge do procedimento da narrativa clássica de composição, pois, conforme Hamon (1976), o personagem pressupõe o cenário ou vice-versa. O escritor não despreza esses dois elementos da narrativa em sua composição, mesmo que diga que o centro de suas histórias seja a busca pelo transcendente. Rosa consegue equilibrar os dois itens de seu projeto em suas narrativas de modo que um não sucumba ou se torne maior que o outro, como ocorreu muitas vezes com o excesso de cenário pontuado de descrições no regionalismo romântico.

Genette (1973) afirma que, na descrição, predominam os modelos espaciais de percepção e, na narrativa, os temporais. As descrições de Guimarães Rosa se concentram na flora, na fauna, em especial a alada e a bovina, e nos elementos culturais. O teórico francês assinala que a descrição se demora sobre os objetos e seres, encarando-os como espetáculo, suspendendo assim o tempo e espalhando a narrativa no espaço. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o ensaísta Guimarães Rosa apresenta uma virtuosidade descritiva, se demorando sobre os vaqueiros, seus objetos, suas montarias, suas ações. Nesse aspecto, o texto reproduz o espetáculo, embora não seja apenas esta a sua função. As descrições ali se prestam a construir a figura do vaqueiro. Para tanto, o método descritivo apresenta um forte teor comparativo, cujo objetivo é sempre o de universalizar a cultura vaqueira, pois o escritor deseja construir a imagem do seu pastor do boi. Já em “Entremeio”, “O recado do morro” e “Uma história de amor”, as descrições não têm o caráter de espetáculo, mas sim o objetivo de ligar de forma íntima os protagonistas ao cenário, equilibrando os dois, pois o primeiro se torna parte do segundo. Nas narrativas, a descrição está ligada também à apresentação da cultura do local, aproximando-se da descrição etnográfica. Poderíamos assim estabelecer dois tipos de descrições que estão presentes nas narrativas de Guimarães Rosa: a primeira está ligada ao cenário, elaborando a paisagem com força poética; a segunda tenta apreender o modo de vida dos personagens e, para isso, se vale de suas ações e comportamentos, se aproximando da etnografia. Vamos tentar verificar como o escritor constrói esses dois tipos de descrições nas narrativas que compõem sua etnografia literária.

7.1. NA TRILHA DE HUMBOLDT, COM O OLHO NO DICIONÁRIO

Genette (1973) estabelece, numa linha histórica, duas funções para a descrição. A primeira é a de elemento decorativo do discurso que, na retórica tradicional, funciona como

uma parada agradável na narrativa. O teórico cita como exemplo Homero e a sua longa descrição do escudo de Aquiles. Mas ele adverte que se o poeta grego soube equilibrar a descrição dentro de seu poema narrativo, o Barroco comprometeu a poesia produzida com as suas exageradas pausas agradáveis. Já a segunda função foi imposta pela literatura de Balzac, em cujas descrições predominam o explicativo e o simbólico. Genette (1973) exemplifica a segunda função citando a descrição de roupas e móveis na literatura do escritor francês, cujo objetivo é a de representar uma psicologia do personagem numa relação de causa e efeito. Segundo ele, se o elemento descritivo perdeu a sua autonomia, a sua força da época clássica, ganhou em dramaticidade no realismo.

Guimarães Rosa foge, em parte, das duas funções propostas por Genette (1973). Em “Entremeio”, a descrição não é decorativa. Ela ressalta o espaço em que vive o vaqueiro Mariano, pois é dentro desse local que o personagem se constitui e deve ser apreendido pelo narrador, pois este é o seu objetivo. Não há também a psicologia do personagem, pois o ambiente descrito é exterior, não é interior como na literatura de Balzac da qual fala Genette (1973). Se, nas narrativas do escritor francês, os objetos são um complemento do personagem, uma extensão de sua interioridade na exterioridade, em “Entremeio”, a psicologia da apresentação de Mariano é narrativa, nunca descritiva. Temos acesso ao vaqueiro por meio do que ele conta de si e por aquilo que o narrador nos conta dele.

Em “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, a descrição não é pausa amena na narrativa. Ela tem força na constituição dos personagens. Na primeira estória, toda a ambientação do conto é exterior e móvel; portanto, a descrição acompanha os olhos do narrador e dos personagens. Na novela, a descrição do espaço contribui para a constituição do vaqueiro Manuelzão, pois este está se movendo dentro de um local restrito, o da casa da fazenda e seus arredores. Os espaços de Guimarães Rosa nas três narrativas mencionadas são amplos, imensos, nunca pequenos e interiores. É nos “vastos espaços⁷³” que se desenrolam a maioria das cenas narrativas. Portanto, a paisagem é presença constante e importante.

Se etimologicamente descrever (*de-scribere*) significa “escrever segundo um modelo” (cf. Lopes; Reis, 1988), parece-nos que um dos modelos de Rosa foi o geógrafo, naturalista e viajante alemão Alexander von Humboldt. Em seu célebre livro *Cosmos: ensaio de uma descrição física do mundo*, terminado em 1862, em sua velhice, depois de uma longa experiência de viagens pelas terras americanas, há, curiosamente, após a denominação

⁷³ Paulo Rónai, em prefácio a *Primeiras estórias*, intitulado “Os vastos espaços”, empresta a expressão do escritor usada no prefácio “Pequena palavra”, na *Antologia do conto húngaro*, organizada por ele. A expressão é empregada para explicar a origem do povo húngaro na crônica histórica que Rosa escreve.

principal do título, um subtítulo que aponta para uma teoria da descrição da paisagem, do mundo. Trata-se de um exercício teórico que o naturalista alemão tenta empreender em seu livro, depois de tê-lo apresentado anteriormente em *Quadros da Natureza*, de 1808.

Humboldt, em *Cosmos*, faz um rastreamento histórico da presença do gênero descritivo da Natureza⁷⁴ ao longo da literatura ocidental e oriental. Vale a pena destacar a ênfase que o geógrafo alemão dá ao genovês Cristóvão Colombo, viajante admirado por Humboldt. O sentimento grave e religioso do genovês, o que, acrescentamos, incomodou alguns nobres espanhóis e encantou a rainha Isabel de Castela, patrocinadora de suas viagens, é assinalado pelo geógrafo nas descrições que Colombo faz quando rastreia o céu doce de Paria e do vasto rio Orinoco, que ele acreditava ser um dos rios que nascem no Paraíso.

Se nos atentarmos para o diário da primeira viagem, de 1492-93, o ar, em muitos trechos, é doce; o mar está liso e em bonança, mesmo que a bordo do navio ocorra um motim ou outro. Os pássaros, sinais técnicos da linguagem marinheira que indicam a possível presença de terra, se tornam os guias involuntários para o acesso ao paraíso econômico disfarçado em espiritual, uma vez que há uma competição mesmo de velocidade entre Colombo e o ganancioso dono da caravela Pinta, o espanhol Martín Pinzón, para chegarem ao ponto final e terem acesso a uma espécie de medalha em ouro: os tesouros da nova terra. Trata-se do reino do grande Cã, descrito pelo italiano Marco Polo, que parece ter sido o livro de cabeceira do marinheiro genovês. Na terra encontrada por Colombo, um falso reino, em que as amenidades apagam os contrários, a docilidade de seus habitantes que, estranhamente, com a chegada dos espanhóis armados, abandonam as suas casas cujas refeições ficam ao fogo, ressaltam a descrição de um paraíso em que até os cães, belicosos por instinto, não latem, sendo dóceis aos estranhos.

É nessa terra em há que há mel e, conseqüentemente, outras delícias edênicas e econômicas, em que os bandos de papagaios escurem o sol, em cujo solo os espanhóis plantam cruces para assinalar a posse do reino espanhol, que Humboldt ressalta na escrita de Colombo a fisionomia e a fertilidade das plantas que recobrem as margens pantanosas dos rios, a espessura das florestas, a exuberância dos flamingos vermelhos na sua pesca matutina na foz dos rios. Tais detalhes prenderam a atenção do marinheiro genovês quando este costeava a ilha de Cuba, segundo Humboldt, entre as pequenas ilhas Lucayas e os Jardinillos, locais que ele também visitou em suas inúmeras viagens. Para o geógrafo alemão, que sempre procura fazer uma leitura positiva de Colombo, “cada novo país que ele descobre lhe parece

⁷⁴ Grafaremos a palavra com letra maiúscula apenas quando ela se referir à teoria descritiva de Humboldt, pois assim é escrita pelo tradutor do livro do geógrafo.

mais belo do que ele descreveu anteriormente, e dói não encontrar palavras com que expressar as doces sensações experimentadas⁷⁵” (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 204, tradução nossa). A simpatia de Humboldt por Colombo é excessiva. A obsessão do genovês em nomear os lugares, numa espécie de batismo, é criticada por Todorov (1993), uma vez que tais locais já tinham nomes indígenas. O genovês vai assim des-cobrir o en-coberto, encantando-se com a atitude sacerdotal de batismo e contaminando com seus escritos, alguns anos mais tarde, o viajante Humboldt que também percorreu o caminho de Colombo, no Caribe. Talvez advenha desse aspecto o enaltecimento do genovês, em *Cosmos*. Humboldt, por sua vez, ressalta que, apesar de Colombo não estar completamente familiarizado com a botânica, tal ciência já havia se propagado na Europa por intermédio do conhecimento superficial das plantas espalhado pela influência do Oriente, através dos médicos árabes e judeus. Assim, o Diário, como ressalta Humboldt, é de um homem desprovido de cultura científica e mesmo literária, mas

quanto poder exerce sobre uma alma sensível as belezas características da Natureza: a emoção enobrece a linguagem. Os escritos do Almirante, especialmente os que fez com a idade de sessenta e sete anos, ao realizar a sua quarta viagem e contar a sua maravilhosa visão da costa de Veragua, são, não originais, mas mais arrebatadores que a novela pastoral de Bocaccio, às *Arcadias* de Sannazaro e de Sidney, o *Salicio e Nemoroso* de Garcilaso, ou a *Diana* de Jorge de Montemayor⁷⁶ (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 204, tradução nossa).

Na teoria descritiva da Natureza de Humboldt presente em seus quadros, a narração entremeada pela descrição deve deixar transparecer as impressões mais pessoais causadas pelo mundo exterior na alma daquele que escreve. A linguagem deve anotar o mundo sensível, procurando não ser retórica e tampouco artificial. Por isso, na sua atitude comparativa, o geógrafo crítico literário exalta o marinheiro genovês em relação ao cânone literário da época de Colombo. Ele afirma que tanto na Alemanha quanto na Espanha e na Itália, o sentimento da Natureza estava sob a forma artificiosa do idílio, da novela pastoral e da poesia didática, por isso

o falso gosto do idílio e da elegia reinava então, e espalhava sobre as composições poéticas uma monótona melancolia. Em todas essas produções a feliz perfeição da linguagem não foi o suficiente para disfarçar o fracasso do assunto, nem ao mesmo Voss⁷⁷, dotado, contudo, de um sentimento elevado e de um conhecimento exato da Antiguidade. Só depois de algum tempo, quando o estudo do globo ganhou em

⁷⁵ “cada nuevo país que descubre le parece más bello que el que ha descripto anteriormente, y duélese de no encontrar palabras con que expresar las dulces sensaciones que experimenta” (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 204)

⁷⁶ “cuánto poder ejercen sobre un alma sensible las bellezas características de la Naturaleza: la emoción ennoblece el lenguaje. Los escritos del Almirante, especialmente los que compuso a la edad de sesenta y siete años al realizar su cuarto viaje y contar su maravillosa visión en la costa de Veragua, son, no más castizos, pero sí más arrebatadores que la novela pastoral de Bocaccio, las dos *Arcadias* de Sannazaro y de Sidney, el *Salicio y Nemoroso* de Garcilaso, o la *Diana* de Jorge de Montemayor” (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 204).

⁷⁷ Johann Heinrich Voss, tradutor e poeta alemão, contemporâneo de Humboldt.

variedade e profundidade, e quando as ciências naturais não se limitaram a registrar as produções curiosas, sem que se elevassem aos mais altos horizontes e comparações gerais entre as diferentes regiões, puderam tirar proveito dos recursos da linguagem para reproduzir a aparência animada de áreas distantes em todo o seu frescor⁷⁸ (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 207-208, tradução nossa).

Para Humboldt, a literatura europeia que se valia da descrição da Natureza, apesar do esforço, não tinha muito êxito, uma vez que o tema era repetido e, assim, não era capaz de dar conta do sentimento íntimo da Natureza que parece querer representar Humboldt. Supomos que tal paisagem descrita pela literatura da época era sempre a mesma, por isso a “monótona melancolia” à qual se refere o geógrafo. A Europa, para Humboldt, torna-se assim pequena. É necessário que os pesquisadores das ciências naturais viajem pelo globo, explorando as paisagens intocadas pelos olhos ocidentais, para que as comparando com as paisagens conhecidas, se redescubra uma nova representação descritiva da Natureza.

Numa espécie de orientação teórica, desta vez dirigida às ciências, mas emprestando exemplos da literatura, Humboldt afirma

que se pode dar as descrições da Natureza contornos fixos e todo o rigor da ciência, sem despojá-las do sopro vivificante da imaginação. Descubra o observador o laço que une o mundo intelectual ao mundo sensível, abarque a vida universal da Natureza e sua vasta unidade, mais além dos objetos que mutuamente se limitam. Esta é a fonte da poesia. Quanto mais elevado é o assunto tanto maior o cuidado que se deve ter para evitar o adorno exterior da linguagem. O efeito que produz os quadros da Natureza corresponde aos elementos que os compõem; todo esforço e qualquer aplicação da parte de quem os traça não deve fazer nada que enfraqueça a impressão que deve gerar. Mas se o pintor é familiarizado com as grandes obras da antigüidade, se possui com firmeza os recursos de sua língua, e sabe expressar com verdade e sensibilidade tanto quanto experimenta diante das cenas da Natureza, o efeito se produzirá então. Muito mais seguro é o sucesso se não analisa suas próprias disposições em vez de descrever a natureza externa, e deixa aos outros toda a liberdade de seus sentimentos⁷⁹ (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 210, tradução nossa).

⁷⁸ “El falso gusto del idilio y de la elegía reinaba entonces, y esparcía sobre las composiciones poéticas una melancolía monótona. En todas aquellas producciones la feliz perfección del lenguaje no bastaba a disimular la insuficiencia del asunto, ni aun en el mismo Voss, dotado sin embargo de un alto sentimiento y de un conocimiento exacto de la antigüedad. Solo pasado algún tiempo, ganó el estudio del globo en variedad y Profundidad, y cuando las ciencias naturales no se limitaron ya a registrar las producciones curiosas, sino que se elevaron a más altos horizontes y a comparaciones generales entre las diferentes regiones, pudieron aprovecharse los recursos del lenguaje para reproducir en toda su frescura el animado aspecto de las lejanas zonas” (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 207-208).

⁷⁹ “que pueden darse a las descripciones de la Naturaleza contornos fijos y todo el rigor de la ciencia, sin despojarlas del sopro vivificador de la imaginación. Adivine el observador el lazo que une el mundo intelectual al mundo sensible, abarque la vida universal de la Naturaleza y su vasta unidad más allá de los objetos que mutuamente se limitan, que ésta es la fuente de la poesía. Cuanto más elevado es el asunto tanto más cuidado debe ponerse en evitar el adorno exterior del lenguaje. El efecto que producen los cuadros de la Naturaleza corresponden a los elementos que los componen; todo esfuerzo y toda aplicación de parte del que los traza no hará otra cosa que debilitar la impresión que debieran engendrar. Pero si el pintor se ha familiarizado con las grandes obras de la antigüedad, si posee con firmeza los recursos de su lengua, y sabe expresar con verdad y sencillez cuanto ha experimentado ante las escenas de la Naturaleza, el efecto no faltará entonces. Tanto más seguro es el éxito si no analiza sus propias disposiciones en vez de describir la naturaleza exterior, y deja a los demás toda la libertad de sus sentimientos” (HUMBOLDT, 1875:1944, p. 210).

O geógrafo propõe a união do mundo científico, o do visível, ao mundo da imaginação, o literário, ligado ao sensível, na representação descritiva da Natureza. Para isso, assinala pontos importantes para os passos do observador que deve descobrir a poesia encoberta por detrás deste mundo. No entanto, este não deve se perder numa retórica excessiva, pois o assunto já é elevado, havendo necessidade, portanto, de descrevê-lo de maneira simples para não roubar deste a sua poesia. Se o observador conhece todos os moneios, negaceios e tateios da linguagem, é, portanto, um conhecedor de literatura e consegue um efeito maior no seu quadro descritivo da Natureza. Mas o geógrafo faz uma advertência, pois se o observador, ao invés de pintar o mundo exterior, deixar que se evada o seu mundo interior, contaminando a representação da grandiosidade da Natureza e retirando do leitor tal sentimento, terá fracassado.

Humboldt era sempre muito preocupado com o leitor, pois o europeu da época era um ávido consumidor de literatura de viagem e passou a ser muito exigente neste aspecto. Em *Quadros da natureza*, encontramos o seguinte trecho que assinala tal disposição:

as plantas doentias, encerradas nas nossas estufas, não representam senão muito incompletamente a majestade da vegetação tropical; mas, na perfeição da linguagem, na brilhante fantasia do poeta, e na arte imitadora da pintura, há manancial abundante de compensações onde a nossa imaginação pode encontrar as imagens vivas da natureza exótica. Nos climas gelados do norte, no meio das charnecas estéreis, o homem pode apropriar-se de tudo o que o viajante vai pedir às zonas mais afastadas; e criar, dentro de si mesmo, um mundo, obra de sua inteligência, livre e imorredouro dela (HUMBOLDT, 1952, p. 299).

O transplante de elementos da flora para a Europa era muito comum entre os viajantes naturalistas e herborizadores em terras americanas. As estufas europeias, um microcosmo das terras longínquas, uma tentativa de representação física da América, uma artificialidade, podiam ser suplantadas pela viva descrição da Natureza que fazia a literatura dos observadores desta. Assim, o leitor europeu em meio a uma paisagem inóspita, fria e, ao que nos parece, triste para o geógrafo, poderia encontrar nos quadros da Natureza tropical uma fonte de vida, se bem pintados/descritos.

Esta é a contemplação poética descritiva do mundo proposta por Humboldt, um dos modelos de Guimarães Rosa. Descrever, para o escritor brasileiro, é contar a paisagem. Impor as observações pessoais de seus narradores, escrever a partir dos olhos de seus personagens, como vemos em “O recado do morro”:

até lá iam, para lá guiava. E chegariam aos Gerais quase sem necessidade de se

apear das serras em seu avanço: uma emendada com outra, primeiro aquelas com pedreiras; depois as com cristais recortados; depois, os escalvados, de chão rosado e gretado, dos “alegres” e “campinas”; enfim, depois as serras areentas: e a gente dava com a primeira grande vereda – os buritis saudando, levantantes, sempre tinham estado lá, em sinal e céu, porque o buriti é mais vivente (p. 18).

O olho de Pê-Boi, mesclado com o do narrador, enquadra o descritivo dentro do narrativo, tal qual a proposta de Humboldt. Vê toda a diversidade das serras, assinalando as suas diferenças, ressaltando, através da linguagem, o mineral. A descrição efetuada pelo guia finaliza com o sentimento religioso contemplativo da descrição da natureza, marcado pela presença do rastro do Éden, a vereda, e os seus buritis tão antigos em sua posição de saudar o céu, a vida. O quadro é vivo, não demonstra a artificialidade retórica tão desprezada pela teoria humboldtiana. Em todo o conto, as descrições, penduradas em quadros, ora pequenos, ora longos, enfatizam o olhar dos personagens. Apesar disso, é o olhar do narrador que pode ser vislumbrado também dentro do olhar do personagem. Sobre a narrativa, Genette (1973) afirma que o discurso narrativo e o descritivo exprimem duas atitudes antitéticas em relação ao mundo e a existência: uma mais ativa, outra mais contemplativa e poética. Rosa intercala as duas no conto. Quando lança mão do descritivo, quer sempre alcançar o poético. Vejamos um exemplo:

Mas seo Olquiste agora só dava atenção a algum pássaro. O pitangui, escarlata, sangue-de-boi. Mesmo voava um urubu-caçador, de asas preto e prata. O mais eram joãos-de-barro. A viuvinha-do-brejo tentava cantar melhor: o macho se dirigindo a fêmea, no apelo de reunir. Depois, vendo o espiralar de gaviões, soltou o grito-pio de alarme (p. 42).

O procedimento é o mesmo em relação ao quadro da natureza anterior. O olhar agora é o do naturalista, desculpa para a inserção do descritivo. Mas o narrador assume este e nos descreve a fauna alada, uma especialidade de Guimarães Rosa⁸⁰, personificando-a, recorrendo também a aliterações, entremeando o narrativo com o descritivo poético.

Em “Uma estória de amor”, também temos o mesmo procedimento de inserção do descritivo em que o narrador olha através das retinas de Manuelzão, mas deixa transparecer a sua presença, segundo vemos:

as barras do dia quebrando, em cima da Serra dos Gerais, o roxoal da sobrealva abrida, os passarinhos instruindo, vinha por tudo o bafo de um dia que ia ser bonito. Que-queriam os periquitos. As fogo-apagou, se dizendo alto, e os pássaros-pretos, palhaços, na brincação. Bando de juritis, tantas, tão junto de casa. Nem eram só juritis, eram pombas-verdadeiras. E cheirava a muito boi (p. 199).

⁸⁰ “Uns inhos engenheiros”, “Jardim fechado” e “As garças”, narrativas de *Ave, Palavra*, atestam tal característica do escritor. Vale ressaltar também que, infelizmente, Rosa só traduziu um único livro, *O último dos maçaricos*, referente à fauna alada, não por acaso.

Nota-se a presença física do narrador, ouvindo, cheirando, vendo os pássaros que abençoam e saúdam o novo dia. Temos assim uma visão religiosa contemplativa do mundo, cheia de impressão pessoal, intercalando o quadro descritivo no narrativo, numa linguagem simples, com exploração musical, sem artificialidade, tudo como preconiza o Humboldt. Porém, se o escritor mineiro está na trilha de Humboldt, um de seus apetrechos de escrita é o dicionário. Como notamos nos dois trechos das narrativas, existe uma extensa enumeração de tipos de pássaros. Temos: pitangui, João-de-Barro, Viuvinha-do-brejo, gavião, urubu-caçador, fogo-apagou, juriti, pássaro-preto e pombas verdadeiras. Este procedimento se espalha pela literatura de Guimarães Rosa que se compraz com isso. Sobre a descrição, Hamon assinala que ela “é a consciência lexicográfica da ficção. Donde vem a fascinação de todos os escritores-descritivos pelo dicionário” (HAMON, 1976, p. 164). Soethe (2005), comentando a declaração do escritor a Lorenz, sobre a forma de sua autobiografia, se um dia chegasse a escrever, que ela seria um dicionário, assinala:

esse projeto de certo modo se concretizou. Pois quem se ocupa com o material disponível no Arquivo Guimarães Rosa constata que ele consiste, em grande parte, de anotações voltadas à concepção de novas palavras e expressões. Essas anotações que como equivalem a uma autobiografia, em sentido rosiano, já que revelam estações de seu processo de trabalho com a linguagem e de sua formação intelectual (SOETHE, 2005, p. 290).

Rosa se torna um catalogador, uma espécie de herborizador da palavra, um arquivista. É no dicionário que ele encontra a virtuosidade da descrição e ela se torna uma de suas fontes. Em dois depoimentos sobre o escritor, temos a confirmação deste seu gosto pelos dicionários. Décio Pignatari, o primeiro deles, afirma:

todo mundo fica saindo pelo sertão para ver os personagens do Rosa, a região por onde ele passou, onde se passou tudo aquilo. Eu ria muito porque descobri um outro mapa do Rosa que não está no mapa. É um outro mapa, que são os dicionários. O Rosa lia tantos dicionários quanto olhava mapa ou fazia viagem. Na verdade, numa dada altura, ele enumera lá trinta nomes de bois. Cada tipo de boi, a sua mancha de pele, o seu tipo de cifre, e dá a impressão de que ele era um profundo conhecedor do mundo do gado. Nada disso. Eu descobri num dicionário, exatamente na mesma ordem, os bois que ele citava no livro. Está no dicionário todos os tipos de boi que ele usava (PIGNATARI, 2011, p. 36).

O gosto por dicionários de Guimarães Rosa vem das ciências naturais, pois os trechos que citamos de “O recado do morro” e “Uma estória de amor” trazem as marcas de uma espécie de catalogação, um levantamento desta área do conhecimento. Acreditamos que Pignatari, ao contar a anedota sobre os bois presentes no dicionário, esteja se referindo à *Sagarana*, que é anterior à sua viagem de conhecimento do País do Boi, tanto no Pantanal quanto em Minas Gerais. Em “Entremeio” e *A Boiada*, o dicionário é substituído pelos

vaqueiros que se tornam dicionários vivos. Mas, na feitura final de “Entremeio” e *A Boiada*, no qual o escritor datilografava as suas notas, os vaqueiros, seus informantes, já estão distantes. Quiçá, assim, o autor não foi a estante atrás dos dicionários, segundo Pignatari observa em relação ao seu primeiro livro.

Já o segundo depoente é Antonio Candido, que aborda a primeira vez em que ouviu falar de Rosa, em 1944 ou 1945, não precisando exatamente o ano:

eu estava na livraria Jaraguá e me encontrei com Vinicius de Moraes. Vinicius me disse que havia um colega dele do Itamaraty que estava escrevendo uns contos, mas era um tipo muito peculiar, porque escrevia os contos preparando como se fosse um trabalho científico. Eram contos regionais, e esse colega tinha um fichário em que ele tinha todos os passarinhos, todos os acidentes geográficos, plantas com nomes científicos, costumes, como se estivesse fazendo um trabalho de sociologia. Aquilo eu achei muito interessante. Quando saiu *Sagarana*, eu recebi o livro e me disseram que o autor era diplomata. Quando eu li o livro, falei: “É o amigo do Vinicius, certamente” (CANDIDO, 2011, p. 19).

Candido vai cunhar a metáfora “arca de Noé” para se referir ao primeiro livro de Rosa. É lá que, pela primeira vez, o escritor puxa o arquivo e abre os seus fichários da fauna, da flora e dos próprios seres humanos. É precisamente em *Sagarana* que Rosa dá início ao seu salvacionismo, à sua literatura de “resgate”. Presumimos que ele já respirava uma fumaça ou outra, como aquela presente tanto em *A Boiada* quanto em “O recado do morro”. Os fumos presentes no ar representam o prenúncio do dilúvio do progresso sobre o cerrado, transformando, mais tarde, o paraíso terreal do escritor em um mundo agro-tóxico. Por isso ele constrói sua “arca de Noé” que tanto encantou a Antonio Candido.

É importante ressaltar que o descritivo na literatura de Guimarães Rosa, a elaboração da paisagem com força poética, segue o percurso da viagem, item que abordamos a seguir.

7.1.1. O DESCRITIVO NA VIAGEM

Na gênese do narrador etnógrafo na literatura de Guimarães Rosa, conforme abordado no capítulo I, vamos encontrar um viajante, tal qual a literatura de viagem esteve na gênese da etnografia. É interessante observarmos este excerto de “O recado do morro”:

onde vinham parar era no **raso** da Vargem-do-Morro, seu paredão, e o Sumidor do Sujo. Ali, reconhecia, aquele plaino pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, um ermo sem vivalma, nem bananeiras, nem telhado de gente residindo perto. Pastos do Modestino. Só o grupo de grandes pedras, lajes amarelas, espalhadas. Um cocho velho, abandonado à sombra de um pau d’óleo. E, à sombra de uma faveira e de um jacarandá-cabiúna, a lagoinha e água salgada e turva. Motivo desse bebedouro, sempre rodeavam por lá numerosas manadas, e na casca

das árvores havia riscas de afio das pontas dos touros. Mas, aquela hora, só se enxergava uma vaca, angulosa, mal podendo com seus enormes chifres. Desde que cessou o pipar de dois gaviões que se libravam circunvoantes, no silêncio daquela solidão podia-se se escutar o sol. Era uma planície morta, que ia vazia até longe, na barra escura do Capão-do-Gemido. Cá, no recôncavo da bocaina, a serra limitava um quadrante, o paredão arcado, uma ravina com sombrias bocas de grutas. Trepava-se caminho acima, contornado, de desvio, segurando no cipó-negro e no cipó-escada, aproveitando uma grotta seca, muito funda e apertada, cheia de calhaus. Quiseram ir acolá, para ver, em certo terraplém, um salto-d'água, barbadinho, surtido da pedra fontã e logo desaparecido em ocos, gologolão. Mais um cruzeiro em que o raio desenhara a queimado umas figuras bem repartidas, sobreditas como milagrosas. Mas disseram a Pedro Orósio que os esperasse, ficando vigiando os animais (p. 43).

As coordenadas geográficas são marcadas pela nomeação dos lugares, uma técnica advinda da literatura de viagem, para que, a partir dos textos produzidos, os futuros viajantes se localizassem por intermédio delas. A nomeação dos lugares é uma característica da literatura de Guimarães Rosa. O escritor parece ter prazer em explorar as sonoridades das palavras no seu batismo topográfico. Nesta primeira parte do excerto, temos a focalização no guia. O trecho está delimitado pelo reconhecimento que Pê-Boi faz do local, pois apenas ele poderia saber se tratar das terras de Modestino. A partir de então, o narrador etnógrafo assume o conto que se torna altamente descritivo. O seu olhar rastreia o que consegue dar conta. Monegal (1983) assinala que o olhar na literatura do escritor é mais penetrante que uma célula fotoelétrica enquanto seu ouvido é um sutilíssimo radar. Usando o equipamento que pode, isto é, os sentidos, o narrador consegue enxergar até os sinais dos cornos dos touros nas cascas das árvores. O seu ouvido, com o silêncio dos gaviões, os únicos a fazer barulho por ali, escuta o sol. Novamente marcando o território que está sendo descrito com um nome, o Capão-do-Gemido, o narrador vai com o frade, o naturalista e o fazendeiro fazer uma incursão ao lugar. A ação está marcada pelos advérbios “cá” e “acolá”, muito presentes nos textos provenientes da literatura de viagem. O que chama a atenção daqueles que vieram de fora e do próprio narrador - alguém que também não é do lugar – é a fonte que nasce na pedra e as marcas dos raios nas rochas que produziram hieróglifos peculiares, ou seja, aquilo que é diferente, neto do maravilhoso, bisneto do exótico.

O quadro descritivo está pontuado de verbos no imperfeito do indicativo que, como ressalta Hamon (1976), pelos seus valores durativos ou iterativos, contribuem para que se instaure uma atmosfera despida da dinamicidade do narrativo. Se Pê-Boi fica de fora da pequena incursão que escala a serra, posto que uma de suas funções seja a de zelar pelos animais de montaria dos patrões, a expedição faz uma parada para a escalada e para o reconhecimento do território acima. Portanto, os verbos atestam o fato.

Outro exemplo da inserção do quadro descritivo proveniente da viagem é encontrado na novela “Uma estória de amor”. Por meio da memória de Manuelzão, sentado na roda de seus convidados, ausente do som da música da festa, encontramos uma pastoral da literatura de Guimarães Rosa. É o que nos mostra o trecho a seguir:

As amarelas caraíbas iam dar flor em junho, em novembro o roró de uma chuva, o canto do narcejão. O curralejo. Um rio curto. No começo, na Samarra, os macacos – aquele grito de velho. O que semelha grandezas, é coisa. O engrandecer das sombras, na hora de manhã do sol saindo. A gente ia pelo ramal de uma serra – se pensava. O vento voaz, levando nuvens. Roxo quando a ipecacuanha nos campos secos. A quando a lua cresce, quando míngua a lua. Ao de cada mão um morro, um mato. Uns feixes: as árvores, ao luar. Olhos profundos do mundo. A gente seguia, sempre, feito pica-pau andador. Tapejara (p. 236, grifos nosso).

Para ter acesso à grandiosidade da natureza, é preciso andar e ver, por conseguinte, viajar. Parece que o narrador pede licença e invade a consciência de Manuelzão para de lá nos apresentar o mundo dos índios, andadores, conhecedores dos sons, das cores, leitores da natureza. Este mundo está sendo gestado nos ainda desajeitados, se comparados à literatura posterior de Rosa, poemas narrativos, divididos como se fossem capítulos, “No Araguaia - I”, “No Araguaia - II”, “No Araguaia - III” e “No Araguaia - IV”, em *Magma*. Observa-se também uma homenagem discreta à Blau Nunes, narrador de Simões Lopes Neto, um tapejara, que tinha olhos profundos sobre a paisagem e sabia contá-la. Temos também no trecho, um exemplo da teoria descritiva contemplativa de Humboldt, uma nova pastoral, sem retórica, mas marcada de vivas impressões sensoriais, portanto, personalíssimas, uma vez que se trata da percepção do personagem. A poesia escondida das coisas, presente no excerto, só é liberada quando Manuelzão refreia os ímpetos do mundo interior, se ausenta do ruído da festa, se afasta da angústia da existência, apesar de, paradoxalmente, bem à maneira de Rosa, um escritor com gosto pelos avessos, estarmos dentro da consciência do personagem. O quadro descritivo e contemplativo, uma espécie de hino à natureza, é marcado pelo visualismo e pelas evidências sonoras na escolha das palavras. A imagética trabalhada remete a um sentimento de querência de Manuelzão, isto é, estar, em viagem, no mundo. Neste ponto, é importante a reflexão de Mendonça Teles sobre o ato narrativo:

descrevendo e narrando, o sujeito da enunciação – o narrador – é responsável pela flutuação da linguagem entre referentes concretos, geograficamente localizados, e referentes abstratos, que apontam apenas para uma zona fugidia do imaginário-espaço, vendo-o de longe e de perto, de dentro e de fora, e até de perfil, como se o contemplasse, ao mesmo tempo, entre a linguagem comum e a da poesia (TELES, 1989, p. 337).

Nos quadros descritivos da natureza pendurados nas suas estórias, o narrador de Guimarães Rosa parte de um espaço geográfico determinado para transformá-lo em abstrato, habitado pela linguagem poética. Mas o narrador não se perde neste espaço, não se afasta dele através de uma retórica excessiva, tão criticada por Humboldt, mas está nele. É a partir de sua presença física ou a de seus personagens, que ele controla o que está sendo representado. Todas às vezes que um devaneio excessivo é insinuado, o que comprometeria a descrição, o narrador volta para o meio físico, saindo do abstrato para o concreto.

A propósito, sobre *Corpo de Baile*, em 1956, Cannabrava, com propriedade, afirma: “o gosto pelo descritivo refreia o ímpeto pela imaginação alcandorada, obrigando-a a participar dos pequenos acontecimentos e a disciplinar-se através das incursões constantes no domínio da fisiologia sensorial” (CANNABRAVA, 1983, p. 266). A todo o momento, o narrador, através dos sentidos, controla a descrição que, segundo Hamon (1976), é uma rede semântica e retórica com uma forte organização. O narrador de Guimarães Rosa sabe como organizar as duas redes para que não haja prejuízo no quadro final. Na literatura do escritor, Facó (1982) destaca os aspectos cinético-visuais como sendo uma técnica impressionista, pois tudo em seu texto tem volume, movimento e cor. Para ela, as ideias são projetadas em forma. Para tanto, acrescentamos que o sensorial é fundamental.

Em suma, se compararmos o quadro descritivo de “O recado do morro” com o de “Uma estória de amor”, verificaremos que, como preconiza Hamon (1976), a descrição em terceira pessoa, no caso, do primeiro quadro, é mais uma apresentação do espaço. Já no segundo, apesar de não ser em primeira pessoa, pois, como assinala o teórico francês teria um caráter psicológico, pertencendo ao discurso indireto livre, não deixa de apresentar ali uma primeira pessoa, já que temos acesso à consciência de Manuelzão.

O descritivo na viagem está fortemente apresentado em “Sanga Puytã”, cujo título apresenta uma característica de Rosa: o gosto pela sonoridade dos nomes dos lugares. É o que mostram suas palavras que encerram o texto: “apenas a gente pensa que a viagem foi toda para recolher esse nome encarnado molhado, coisa de nem vista flor” (p. 54). A posição física do observador, o narrador em viagem, no jogo do *andar e ver*, como apresentamos no capítulo 1, é vista através do descritivo. Apesar da pressa no deslocamento, em “Sanga Puytã” como também em “Ao Pantanal”, o narrador procura não estar distante, se impregnado de natureza e, quando pode, no caso do primeiro texto, conversa com os moradores locais, como observamos no trecho a seguir:

mas já estamos na mata virgem. – “*Tem muita onça, nessa serra de Maracaju...*” – informa um conserveiro. Paus de abraço, ou finos troncos ósseos, entre o verde de cima e o verde de baixo, da copagem coesa. Vai rendada a cumeeira, quase nuvens,

e às vezes o bafo de sêmen nos engloba, com a sua úmida murmuração. Passamos e admiramos, perlongando-a (p. 53).

O quadro descritivo em “Sanga Puytã” é feito dentro de uma floresta na serra do Maracaju, topograficamente assinalado. A apresentação se dá obedecendo ao olhar que é direcionado para cima e depois para baixo. Se o primeiro observa a grandiosidade e imponência das grandes árvores, o segundo, rasteiro, se detém nos objetos que estão abaixo. O olfativo é liberado e o narrador nos apresenta, através de uma comparação, a seiva da vida que impregna todo o lugar. A falta de pressa orienta o estado contemplativo do narrador que, ao admirar, se aproxima da teoria descritiva da Natureza de Humboldt. É interessante voltarmos para tal teoria, pois o quadro de Rosa não agradaria a alguns escritores tais como Goethe ou mesmo Machado de Assis.

Jeroen Dewulf (2005) afirma que os poetas românticos brasileiros nunca chegaram a enaltecer a riqueza da fauna pantaneira ou mesmo a grandiosidade da floresta Amazônica. Segundo ele, tal fato se deve ao preconceito que existia na época em relação à natureza tropical. Acompanhem suas palavras:

Trata-se de um preconceito que se baseia nas teses de filósofos como Montesquieu, Herder e Buffon, que tinham argumentado que as diferenças entre os seres humanos podiam ser explicadas com base nas diferenças climáticas e geográficas da Terra. Partia-se do princípio de que, originalmente, todos os seres humanos tinham sido iguais, mas que aqueles que tinham ficado nas zonas climáticas quentes, com uma natureza tropical, tinham caído num processo de degeneração, enquanto outros, particularmente aqueles que viviam entre o quadragésimo e quinquagésimo grau de latitude, conseguiram, graças a um clima estimulante e a uma natureza benigna, desenvolver-se, tornando-se assim nas pessoas mais bonitas e inteligentes do mundo (DEWULF, 2005, p. 237).

A visão ocidentalocêntrica dos filósofos está fundamentada na linha do Equador. Os seres acima desta divisória geográfica recebiam os bafejos dos ventos frios ou amenos. Por isso, tinham troncos, copas, flores e frutos mais belos do que os seres abaixo, sempre abaixo, nos “tristes trópicos”. Por conseguinte, o calor, ao invés de dilatar-lhes o cérebro, posto que a temperatura alta está ligada à dilatação, atrofiava-o em detrimento das amenidades climáticas dos seres de cima, que não tinham sua inteligência atrofiada. Tal pensamento ideológico-político desembarcou junto com os navegantes em terras tropicais e por aqui impregnou as mentalidades.

Dewulf (2005) afirma ainda que era pautado nas diferenças climáticas e geográficas que o cientista sueco Carl Linnaeus, o precursor da biologia e, acrescentamos, um obcecado pela taxionomia, diferencia, em sua obra *Systema Naturae* (1735), “quatro variantes humanas

às quais mais tarde se viria a chamar as quatro raças humanas, nomeadamente, o *homo europeus* no topo da escala, seguido pelo *homo asiaticus*, o *homo americanus* e no fim da escala, já seguido de perto pelo chimpanzé, o *homo afer*” (DEWULF, 2005, p. 237). Com a “verdade” do farolete da ciência iluminista guiando os caminhos, os viajantes⁸¹ e discípulos de Linnaeus percorreram o mundo. Muitos deles vieram confirmar aqui a teoria do mestre. Deste contexto, Dewulf põe em observação a posição de Goethe que, segundo ele, era um influente intelectual do mundo europeu e para quem não podia existir beleza sem harmonia, uma vez que “uma natureza que não fosse harmônica, como uma floresta tropical, não podia ter nenhum significado estético” (DEWULF, 2005, p. 238). Comentando o pensamento de Goethe, Dewulf cita o escritor alemão Hans Christoph Buch quando este assinala:

A floresta tropical não estava de acordo com a ordem clássica; trata-se de uma floresta que não tem limites, tanto no que diz respeito à sumptuosidade da sua vegetação como aos perigos que nela existem. Para quem possuía uma estética baseada na antiguidade clássica, os produtos da natureza tropical são incomensuráveis e quando muito têm interesse como curiosidades (BUCH, 1991, p. 41 APUD DEWULF, 2005, p. 238).

O olhar de Goethe parece não conseguir conceber beleza alguma na vegetação tropical com suas árvores de grandes copas, com menores entrelaçando as grandes, e a umidade espalhando o cheiro de sêmen, o que tanto inebriou o narrador de “Sanga Puytã”. Tudo aquilo que não pode ser medido, racionalizado, posto dentro do olhar, parece que era apenas o curioso, o exótico a ser visitado, olhado, e nunca esteticamente representado. Assim, o escritor alemão, tão admirado por Guimarães Rosa, leitor de formação irônica, não é totalmente seguido por este. Rosa harmoniza até mesmo a aridez da paisagem em seus quadros descritivos pintados em sua literatura.

Dewulf, ainda sobre o escritor alemão, afirma:

é sabido que Goethe tinha uma forte aversão a cães, tabaco e pessoas usando óculos – o que é menos conhecido é o seu ódio em relação a palmeiras. Embora a sua frase “ninguém passeia debaixo de palmeiras sem sofrer as consequências” seja citada com frequência, é raro ler-se a continuação da mesma: “Em relação à natureza, só deveríamos conhecer aquilo que nos rodeia, apenas as árvores e plantas endêmicas são os nossos verdadeiros compatriotas” (DEWULF, 2005, p. 238).

Goethe torce o nariz para as paisagens não europeias, embora, paradoxalmente, considere as paisagens do Oriente, as clássicas, como estéticas. Sua postura ranzinza, de 1809,

⁸¹ Todorov faz uma leitura interessante sobre o assunto em *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*.

em relação às palmeiras por onde cantaram belos sabiás, mesmo com penas de rouxinol, em nosso imaginário poético, demonstra que o conceito estético de Goethe é localista e provinciano. Justamente tal atitude está em contradição com o seu conceito de *Weltliteratur*, de 1827, que, segundo Carvalho (1991), apesar das dificuldades de definição, ilustra uma concepção de literatura de natureza comum, abrangendo as grandes obras, numa espécie de bibliotecas de obras-primas. Desta maneira, as literaturas interagiriam entre si, corrigindo-se umas as outras. Deveríamos nos perguntar, então, qual seria o critério estético do escritor em relação à sua concepção de uma literatura mundial.

A influência de Goethe está, segundo Dewulf, radicalizada no pensamento de Hegel que, em seus *Discursos sobre a Filosofia da História*, de 1832, afirma que somente os povos pertencentes às zonas de clima temperado tinham uma história. Os americanos e os africanos, para o filósofo alemão, não tinham uma grande história e tão pouco uma cultura. Animalizando o homem e tendo o clima como justificativa simplória e tosca, Hegel, num mal maior que a concepção de suas ideias, ou seja, a sua disseminação pelo mundo, gera infortúnios para os intelectuais americanos que não sabem o que fazer com a sua natureza desproporcional e o clima quente. É pela disseminação de ideias pesticidas que, segundo Dewulf, a floresta Amazônica, se torna o “inferno verde” retratado por Euclides da Cunha, o qual deveria ser combatido.

É neste contexto que Dewulf analisa a importância do pensamento de Humboldt a partir de suas viagens por quase toda à América Latina, entre 1799 e 1804. Conforme o crítico, o que o geógrafo procurava no continente americano,

era uma harmonia, exactamente aquela harmonia cuja existência em zonas tropicais Goethe negava. De facto, Humboldt era claramente influenciado pelo pensamento goethiano e partilhava com ele a ideia de que não podia haver beleza sem harmonia. Humboldt queria apenas completar a visão de Goethe, queria provar que também nos trópicos existia uma harmonia (DEWULF, 2005, p. 239).

Não é por acaso que *Cosmos* é a tentativa de descrever o universo, abrangendo tanto o nosso planeta quanto os outros. Para Dewulf, a teoria descritiva da Natureza de Humboldt, que aqui apresentamos, não está aliada ao sentimentalismo exacerbado do observador que insere o seu gosto pessoal no observado, escolhendo este ou aquele elemento e descartando o conjunto. Ela se define também contra a máxima especialização da nova tendência científica, que pretendida repartir a natureza em vários elementos, deixando cada um deles para os tais especialistas. Neste ponto, vale salientar que tal tendência taxionômica é advinda do pensamento de Linnaeus, prevalecendo no campo das ciências naturais em que proliferam os

especialistas. Também esta tendência migrou, de certa maneira, para as ciências humanas. O que o geógrafo alemão pretendia “era pintar com palavras a natureza, com todas as suas complexidades, como um todo – daí o título: *Cosmos* –, relacionando diferentes elementos da natureza, criando assim uma imagem orgânica e harmoniosa da natureza tropical” (DEWULF, 2005, p. 240). Humboldt, pelo que se percebe tanto em *Cosmos* quanto em *Quadros da Natureza*, possuía uma grande erudição e sua visão não se limitava apenas à geografia, à física, à história, à filosofia, à literatura e à pintura, mas pretendia reunir tudo o que pudesse extrair destas ciências e harmonizá-las na representação da natureza.

Para Dewulf (2005), refletindo sobre o pensamento de Humboldt, a natureza em si não tem importância, mas sim a sua representação efetuada pelo observador que deve ter talento e capacidade de verificar a harmonia existente nela, pois

a única diferença que, na sua opinião, existia entre um bosque europeu e uma floresta tropical era que nos trópicos é mais difícil descobrir esta harmonia e visualizá-la. Portanto, em vez de se concentrar no estudo de uma planta específica ou de um animal específico, Humboldt visava desvendar aquilo a que chamava “die wesentlichen Urformen”, ou seja, as formas originais e essenciais da floresta tropical (DEWULF, 2005, p. 240).

Humboldt não está interessado nas particularidades, nas pequenas coisas, mas na totalidade. Ele tem um pensamento pré-concebido quando desembarca nas terras latinas americanas, ou seja, a harmonia goethiana e as formas essenciais e gerais dos trópicos que deviam ser encontradas por aqui. Isso só é possível quando a arte e a ciência se complementam, por isso, a sua teoria descritiva da Natureza.

O crítico literário holandês ainda observa as implicações políticas das viagens humboldtianas bem como de suas ideias disseminadas tanto no continente europeu quanto no latino-americano. Dewulf assinala que o célebre *O espírito das leis*, de 1748, de Montesquieu, semelhante ao pensamento europeu vigente na época, considerava que os trópicos, pela sua falta de harmonia e por sua conseqüente inferioridade cultural, estavam propensos às formas despóticas de governo. Acrescentamos que o pensamento de Montesquieu é advindo da visão renascentista com laivos medievais. Tratava-se, portanto, de uma releitura desta, uma vez que o olhar dos navegantes encontrou, em terras americanas, nativos desprovidos de religião, candidatos a uma conversão despótica a fim de que a violência lhes restaurasse a alma, os conduzindo diretamente para o Paraíso, seja pela porta da Igreja ou pela cova na terra. O filósofo francês apenas substituiu religião por cultura, como convinha à propaganda colonizatória efetuada por iluminados pensadores acima da linha do Equador. Portanto, é

nesse contexto que as ideias importadas de Humboldt passam pela alfândega dos intelectuais latino-americanos, pois

quando Humboldt insiste que também nos trópicos há harmonia, está indirectamente a dizer que se trata aqui de regiões que têm o direito de serem levadas a sério. Não é exagero afirmar que a obra de Humboldt foi um primeiro passo em direcção à independência política da América Latina. A amizade entre Humboldt e Simón Bolívar, “El Libertador”, tinha, por isso, a sua razão de ser (DEWULF, 2005, p. 240).

Consideradas essas questões, incluamos também quanto a esse aspecto, as visões de Dewulf (2005) e Pratt (1999) – esta, particularmente, descortinou o olhar dos impérios coloniais através da figura de seus emissários, os viajantes. Para ambos, o que mais Humboldt se esqueceu em sua obra foi do homem que habitava a paisagem, pois a “harmonia de que fala é fundamentalmente uma interpretação, é até de certa forma uma fantasia pessoal. E como é uma fantasia, é natural que ali não haja espaço para o homem” (DEWULF, 2005, p. 241). Desta maneira, o geógrafo alemão endossa o pensamento dos colonizadores e o conceito de *espaço vazio*, apenas preenchido pela natureza. Apesar de não ter visitado o Brasil, por proibição da Coroa Portuguesa, Humboldt, a exemplo de todos os viajantes que passaram por terras brasileiras, como Saint-Hilaire, Sir Richard Burton e outros no século XIX, aborda a presença humana dos povos autóctones com curiosidade, tanto em *Quadros da Natureza* quanto em *Cosmos*. Ele fala sobre os índios caribenhos comedores de terra ou do descendente nostálgico do imperador inca Atahualpa à espera da volta do império sentado nas ruínas de sua civilização. Humboldt tem a mesma curiosidade que, segundo Goethe, se deve ter em relação aos trópicos.

Sobre o conceito de *espaço vazio*, que citamos acima, Dewulf apresenta a reflexão do canadense John Noyes:

A paisagem colonial não é encontrada pelo colonizador como um espaço neutro e vazio, não importa quantas vezes ele nos assegura que isto é assim. Este é um dos mitos mais persistentes da colonização. De fato (...) uma das mais importantes estratégias espaciais do capitalismo na época do império, é a produção de espaço vazio. Aqui o discurso da colonização tem um papel importante a desempenhar⁸² (NOYES, 1992, p. 6-7 APUD DEWULF, 2005, p. 242, tradução nossa).

O conceito de *espaço vazio*, de Noyes (1992), foi desenvolvido em sua pesquisa sobre como a espacialidade foi retratada no sudoeste africano pelos colonizadores, entre os anos de 1884 a 1915. Para ele, dentro deste contexto e de outros, o discurso colonial produziu o mito

⁸² Colonial landscape is not found by the colonizer as a neutral and empty space, no matter how often he assures us that this is so. This is one of the most persistent myths of colonization. Indeed (...) one of the most important spatial strategies of capitalism in the age of empire is the production of empty space. Here the discourse of colonization has an important role to play in (NOYES, 1992, p. 6 APUD DEWULF, 2005, p. 242).

da paisagem como um *espaço vazio*, e, muitas vezes, caótico, que precisava ser ordenado para se tornar mais produtivo. Dewulf (2005) endossa o pensamento de Noyes (1992) sobre o tipo de discurso eufórico que o pensamento colonial produziu sobre a transformação da paisagem virgem⁸³ em um espaço habitável, produtivo e possuído.

É precisamente neste ponto, em relação ao conceito de *espaço vazio*, que Guimarães Rosa, em suas descrições, se afasta de Humboldt, pois não por acaso, em “O recado do morro” e em “Uma estória de amor”, nos descreve a paisagem e, na maioria das vezes, os que nela habitam, ou seja, o homem subtraído por Humboldt. Em “Sanga Puytã”, o homem é visto e ouvido, o que não ocorre em “Ao Pantanal”, em que o espaço dialoga com o Gênesis e se aproxima totalmente da proposta humbolditana. Em “Entremeio”, em especial na terceira parte, o narrador está acompanhado do vaqueiro Mariano ao penetrar no País do Boi. É precisamente nesta parte da narrativa que temos um exemplo da importância do homem *da* e *na* paisagem. Toda ela é marcada pela presença de verbos, tais como: fomos, prosseguimos, entramos, apeamos, toramos, costeamos, furamos, desembarcamos, tomamos, adiantamos, fronteamos, retomamos. Os verbos indicam o diálogo do observador, o narrador, o viajante com o homem do lugar, o *da* paisagem, o *na* paisagem, o seu guia, como vemos:

fomos por este, norte e este, no meio do verde. O céu caía de cor, e fugiam as nuvens, com o vento frio. Voavam também, ou pousavam, que aqui e lá e ali, multidões de aves – sós, em bando, aos pares – tantas e todas: mais floria movente, o puro algodão das garças; anhumas abriam-se no ar, como perus pomposos: quero-queros gritavam em rasantes, ou se elevavam parabólicos, as manchas das asas lembrando o gobelim das falenas (p. 113-114).

A paisagem é captada através do movimento do narrador que navega pelo verde dos pastos pantaneiros que, como sempre na literatura de Guimarães Rosa, é povoado de aves. A estrutura do diálogo evita o exótico que pode ser depreendido pelo acúmulo de descrições, pois... como não ver a natureza em plena cavalgada? Ela está lá, por isso o narrador conta a paisagem. Mas ele não está só. A paisagem não é vazia. O elemento humano o conduz, conversa com ele, ensina sobre o lugar, conforme é possível depreender do trecho: “seguimos um caminho arenoso, através do charravasco; depois, havia um monchão, e, ao pé, um corixó; e, tirando longo arco, surgiu outro bando de bezerros, vindiço: – “Não, estes são aqueles mesmos. Deram essa volta toda, p’ra tornara espiar a gente...” (p. 121). Em toda a narrativa,

⁸³ Dewulf (2005) chama a atenção para a nomeação da floresta tropical em três línguas, não por acaso pertencentes aos impérios coloniais. A primeira seria o inglês, “*virgin forest*”; em francês, “*forêt vierge*”; em alemão, “*Urwald*”, uma insinuação de que a paisagem era a mesma dos primórdios da criação.

o discurso de Mariano é explicativo. O narrador, ao marcar o discurso direto do vaqueiro, valoriza a sua inserção na paisagem, destacando-o. Ele fala em primeira pessoa, não é um elemento curioso, muito menos um nativo que aprecia a terra como iguaria, como viu, na América Central, Humboldt.

Se a descrição é uma racionalização *a posteriori*, como afirma Hamon (1976), ela nos remete ao etnógrafo que senta e escreve após as notas de campo. O que o pesquisador busca é um acesso à cultura do outro, à sua visão de mundo. É precisamente neste ponto que o narrador viajante de Guimarães Rosa está embutido no narrador se aproximando da descrição etnográfica da qual falaremos a seguir. Esta é uma das formas de descrição presentes na literatura do escritor, aquela que apreende o modo de vida dos personagens, se aproximando da etnografia.

7.2. A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA

O antropólogo brasileiro Roberto da Matta faz uma reflexão sobre a narrativa de viagem e o texto etnográfico moderno, estabelecendo algumas diferenças entre eles. Segundo suas palavras: “o relato de viagem é inteiramente imotivado em termos de uma problemática ‘cultural’ que seria universalmente humana: a teoria antropológica informa e de certo modo é recriada, criticada e modificada em função de cada nova descrição” (DA MATTA, 1993, p. 38). O que direciona, muitas vezes, o relato de viagem, como bem estudou Pratt (1999) e Noyes (1992), é expansão econômica dos impérios colonialistas. O homem, quando visto, é paisagem, portanto, elemento curioso e, num segundo momento, mão de obra escrava. Já no campo antropológico moderno, a cada novo encontro com uma cultura, a antropologia através da etnografia, a escrita da cultura do outro, se refaz, se modifica. Por isso, a importância que a teoria dá ao trabalho de campo nesta ciência humana.

Ainda seguindo a reflexão comparativa de Da Matta, é importante o seguinte trecho:

de fato, uma das diferenças básicas entre as chamadas “narrativas de viagem” e o texto etnográfico moderno é que - os relatos de viagem são acumulativos, os seus motivos nunca são totalmente o interesse pela cultura do outro. O viajante nunca se descola de sua cultura que ele julga superior. Vê a paisagem e por acaso o homem que está nela. Mas o que lhe motiva é a paisagem vazia, sem a existência humana. Um éden sem Adão, já expulso. Na antropologia é ao contrário, a paisagem, quando é apresentada é a partir do homem. Em *Os Nuer*, toda a apresentação da geografia, do clima, se faz em relação a vida dos *nuer*. O homem supera a paisagem (DA MATTA, 1993, p. 38).

No ponto destacado do antropólogo brasileiro, temos um diálogo com o conceito de *espaço vazio* de Noyes (1992). O narrador do relato de viagem, ao lançar o olhar sobre o outro, faz isso de maneira etnocêntrica, como se vê pela atitude de Saint-Hilaire sobre os brasileiros que encontra em suas viagens, desprovidos de víveres alimentícios e, simetricamente, de etiqueta, que, segundo ele, deveria ser mantida mesmo no sertão brasileiro. O que interessa também a este viajante é mapear a natureza vazia para a empresa colonizadora que o patrocina, isso explica sua objetividade na escrita. Mas ele deve observar também que o leitor europeu consumidor de literatura de viagem, e possível futuro investidor da empresa colonizadora, deve ler de forma agradável o texto, por isso o cuidado com o estético. Não seria muito inteligente representar índios em cores de guerra, com flechas em posição de combate, em atitude altiva e independente, pois poderia ser prejudicial aos negócios.

A natureza do relato de viagem é regida pelo acúmulo, pois está de certa forma registrando as riquezas a serem exploradas. Leite (1995), num estudo sobre o Códice 101-A8, das autoridades coloniais portuguesas, sem data específica, uma espécie de circular que observa as regras sobre o trabalho dos naturalistas em terras da colônia portuguesa, afirma:

apesar dos dados específicos, deveria se dirigir a todos os que empreendessem tais viagens. O naturalista deveria observar também o estado das povoações e indagar a sua história, religião, costumes, artes, economia, comércio, alimentos, medicina, indumentária, habitações, armas, guerras, funerais etc., “fazendo as reflexões convenientes sobre o modo de tirar alguma utilidade de tão vastos sertões.” E quando o documento considerava inútil “o q. á está compilado em vários livros bem conhecidos sobre este assumpto” pressupõe que naturalistas sejam profissionais conhecidos e para os quais já existia uma farta e bem divulgada literatura (LEITE, 1995, p.8).

O conhecimento é primeiramente o do território e de suas riquezas vegetais, minerais, aquáticas e animais. O ser humano que ali habita é visto dentro do padrão de utilidade, pois saber quem ele é, seus usos e costumes, suas relações econômicas, sociais, religiosas e até mesmo seus recursos bélicos, é importante para que a empresa colonizadora possa expandir-se para o sertão. Antes de se lançarem pelos sertões e selvas, os naturalistas liam toda a literatura anterior produzida sobre tais locais. É comum as referências de Burton a Saint-Hilaire, de Saint-Hilaire aos viajantes anteriores. Os escritos funcionavam como uma espécie de mapa. O princípio é o de utilidade e expansão, pois Sir Burton já mapeava por aqui o que o império inglês poderia vender de produtos manufaturados para os desprovidos habitantes do sertão⁸⁴. Já a antropologia, conforme lê Da Matta (1993), se aproxima do projeto estético de

⁸⁴ O personagem Wupes, o mascate alemão, presente em *Grande Sertão: Veredas*, vendendo produtos industrializados nas fazendas, representa bem aquele que vem para os sertões a partir de um mapa traçado pelos viajantes.

Guimarães Rosa, em que o homem é texto e a paisagem é enformada pela sua visão, e, assim, contribui para explicar a personagem. A antropologia potencializa a figura do homem que passa a ser por si só uma riqueza, tal qual já vinha fazendo a literatura.

No relato de viagem, conforme observa Da Matta (1993), a sociedade local é sempre um acidente de percurso. Para o viajante, o mais importante é o seu eu. Tudo tende para o individualismo. O outro e sua intrincada racionalidade não existe. Acrescentamos a reflexão do antropólogo que, além do individualismo exacerbado, o viajante era a câmera fotográfica do império colonial, por isso todas as publicações referentes ao assunto eram ilustradas. Sobre o a viagem, Schollhammer (2007, p. 74) afirma: “do ponto de vista da história da ciência moderna, a viagem é uma metáfora que funciona quase como um sinônimo de um método de conhecimento, já que *méthodos* em grego significa ‘caminho para chegar a um fim’”. O crítico cita Descartes, o pioneiro em usar a viagem como forma de autoconhecimento. No entanto, salientamos que, insatisfeito com o que ela poderia representar, o filósofo preferiu trancar-se no seu quarto e em si, ou num verbo neológico de Guimarães Rosa, “encaramujar-se”, para desenvolver a sua razão. A viagem para Descartes é apenas para desenvolver o seu *self* exacerbado. Não muito diferente, em relação apenas ao método, do solitário Rousseau nos seus devaneios dos últimos dias de vida, paradoxalmente divididos pela lógica matemática, satisfeito consigo mesmo, no seu éden particular, mas praguejando contra as injustiças da qual fora vítima.

Se o outro e sua racionalidade não existem, voltamos novamente ao *espaço vazio* que a antropologia moderna preenche, pois “para os pioneiros da narrativa etnográfica (gente como Malinowski, Boas e outros) tratava-se de ‘desmistificar’ o relato clássico feito por viajante, missionário e agente colonial; relato no qual os compromissos estavam todos fora da sociedade em questão” (DA MATTA, 1993, p. 42). Temos, assim, uma espécie de contra narrativa de viagem, em que a alteridade é o tesouro que marca o início da antropologia moderna pautada na etnografia produzida a partir do trabalho de campo. É nesse prisma que encontramos o narrador e suas descrições na etnografia literária de Guimarães Rosa, numa aproximação com descrição etnográfica. Mas como tal descrição foi e é produzida na antropologia.

7.2.1 O FAZER DESCRITIVO

A descrição etnográfica clássica e moderna está centrada no observador e nunca no observado. Algumas etnografias experimentais, chamadas de pós-modernas, cuja autoria é

dividida pelo antropólogo com o nativo, ou o antropólogo apenas transcreve a fala do outro, sem interpretá-la, a descrição também pertence ao observado, embora tenha sempre o antropólogo por detrás, como organizador. A antropologia cultural, centralizada no humano, desenvolvida pela escola estadunidense, em especial a partir das ideias de Franz Boas, cuja descrição é um de seus pilares, difere da escola inglesa da antropologia social, em que a sociedade é mais importante.

Descrever na antropologia cultural é apreender uma configuração global, pois é “fundada numa teoria do conhecimento elaborada a partir de um ponto de vista e mais exatamente a partir de um ponto de vista sobre as condutas individuais enquanto tais, na medida em que elas são reveladoras da especificidade de uma dada cultura” (LAPLANTINE, 2004, p. 102). Parte-se do homem para a cultura e não do homem para a sociedade como propõe a escola clássica inglesa. Por isso, a descrição deve ser minuciosa, livre de parâmetros interpretativos do antropólogo, pois este necessita descrever o comportamento do nativo desprovido de óculos etnocêntricos. Boas, o orientador geral da escola, preconizava que no trabalho de campo se devia conseguir o máximo de informações possíveis num curto espaço de tempo. Por isso, é possível observar afirmações como essa de etnógrafos da antropologia cultural estadunidense: “um antropólogo cultural deve aprender a ver e reter grande quantidade de detalhes se quiser que o seu trabalho seja significativo⁸⁵” (WILLIAMS, 1973, p.86, tradução nossa). Apresentado o método de campo, Williams (1973) assinala a importância do *ver* para *reter*. O último verbo está associado à escrita descritiva. Quanto mais informação puder recolher, retendo-a, maior será o sucesso do trabalho de campo. Temos a importância do olhar e também um problema que persegue a escrita etnográfica, pois “não só o olhar do etnógrafo seleciona e interpreta a realidade, como a descrição é já, ela mesma, construção” (SINDER, 1994, p. 298). Ela se torna uma interpretação, pois é a escolha de algo a ser descrito em meio a outros, mesmo que o etnógrafo tente dar conta de tudo que o cerca, tal tarefa tende ao fracasso, uma vez que é necessário um ponto de vista, um olhar direcionado. O observador não possui vários olhos para serem lançados e o seu tempo é curto. A antropologia cultural, diferentemente da social, não encorajava os longos períodos de trabalho de campo.

Se a descrição, embora tente ser objetiva, é uma construção, uma das preocupações autorreflexivas dos estudos antropológicos está na transformação do olhar em linguagem.

⁸⁵ “Un antropólogo cultural debe aprender a ver y retener gran cantidad de detalles si quiere que su trabajo sea significativo” (WILLIAMS, 1973, p.86).

Laplantine (2004) afirma que, se quisermos entender o olhar, devemos interrogar sobre as relações entre o visível e o dizível. Para o antropólogo francês,

a descrição etnográfica enquanto escrita do visível põe em jogo não só a atenção do pesquisador, mas um cuidado muito particular de vigilância em relação à linguagem, já que se trata de fazer ver com palavras, as quais não podem ser intercambiáveis, particularmente quando estabelecemos enquanto meta relatar da maneira mais minuciosa a especificidade das situações, sempre inéditas, às quais estamos confrontados (LAPLANTINE, 2004, p. 10).

O que o etnógrafo tenta é, através da linguagem, uma fotografia do mundo “novo”, da tribo, do clã a ser descrito para que o leitor, não apenas aquele da comunidade antropológica, possa ter uma real dimensão daquele povo, contribuindo assim para a teoria antropologia, como também o leitor em geral, herdeiro este daquele que consumia literatura de viagem tanto oral, na Idade Média, quanto escrita, nos séculos XVIII, XIX e XX. Neste sentido, de preocupação com o fazer, Laplantine (2004) observa que a descrição etnográfica é herdeira do campo linguístico e literário. A postura autorreflexiva nos estudos antropológicos com o seu questionamento da escrita etnográfica clássica centra-se, muitas vezes, na teoria literária, pois reflete sobre

o dogma do observador universal e onisciente que se encontra por todo o lado, vê tudo, entende tudo. A primeira crítica radical deste pressuposto da ausência de ponto de vista – necessariamente relativo e parcelar – foi feita por Henry James e foi preciso esperar pela obra de Griaule e, sobretudo pelos filmes etnográficos de Jean Rouch para que o antropólogos começassem a se aperceber do caráter fictício e desrealizante do postulado em questão (LAPLANTINE, 2004, p. 48).

É importante frisar que as ideias de Henry James estão no final do século XIX e foram bem recebidas e até complementadas pelos teóricos da narrativa como Lubbock (1921:1976). Já o trabalho de Marcel Griaule, junto ao sábio *dogon* Ogotemmêli, é de 1947. Em suas longas entrevistas, o antropólogo deixava que o *dogon* desenvolvesse, através de seu ponto de vista, uma interpretação sobre sua cultura. Jean Rouch, antropólogo e cineasta francês, que, segundo Gonçalves (2008), desenvolve a “antropologia compartilhada”, realizou, entre 1947 e 2002, mais de 107 filmes. O outro é buscado como sujeito e não como objeto. Rouch inverte, na sua complexa produção fílmica, a clássica postura do observador que passa a ser observado ou desaparece.

Ainda comentando a ligação entre a escrita etnográfica com a literária, Laplantine (2004) destaca a instalação do cenário para os personagens que vão chegar, como pode ser observada em Balzac, por exemplo, no *Pai Goriot*, e no inventário detalhista do local que antecede a chegada dos hóspedes. Isso é dito pelo antropólogo francês para assinalar que as

etnografias clássicas obedeciam a um modelo que se preocupava, primeiramente com a história, depois com a geografia humana, seguida pela etnografia animal, os problemas tecnológicos e as tradições, para, por fim, terminar com as estruturas espirituais e a estética. Se observarmos a monografia clássica de Evans-Pritchard sobre os *azande*, ela segue o modelo assinalado por Laplantine (2004).

A escrita do antropólogo inglês tenta ser o mais realista possível, pois ele é aquele que controla o cenário, o que vê, o que escreve, é o narrador onisciente que interpreta o ponto de vista do outro. Já nas etnografias modernas, segundo Laplantine (2004), essa ordem não é seguida. Para exemplificar, ele cita a monografia etnográfica do antropólogo francês Pierre Clastres, sobre os *Aché*, em 1963, a *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. Clastres observa o sentido que os nativos atribuem à sua própria existência e o sentido que o etnógrafo atribui à sua própria experiência. Assim, o antropólogo não é um observador que começa pelo externo, pelo cenário, pela história, pelos arredores como a fauna e flora, pela tecnologia, a economia, pelas tradições para só depois chegar ao homem, mas, ao contrário, parte do próprio povo e se inclui também no estudo.

Podemos pensar, a partir desta comparação entre literatura e etnografia proposta por Laplantine (2004), no regionalismo romântico e no realista da produção literária brasileira, pois as duas correntes seguem, de certa maneira, o mesmo pressuposto. Na primeira, com uma linguagem carregada de tintas fortes, numa aproximação com os relatos de viagem; na segunda, a exatidão realista de Evans-Pritchard. Em ambas, instala-se o contexto e, só a partir dele, se chega ao homem. Se no primeiro regionalismo, o homem é harmonizado no contexto, no segundo, o homem já se aproxima dos povos descritos por Evans-Pritchard ou Malinowski, mas se afasta também, pois já temos “um tônus marcadamente de protesto, mas calcado em uma linguagem que, por se subordinar muitas vezes à função de denúncia, tornava-se frequentemente descritiva” (COUTINHO, 2013, p.22). Parece-nos que o narrador de Guimarães Rosa, tanto em “O recado do morro” quanto em “Uma estória de amor” e em “Entremeio”, se apresenta fazendo uso de uma conjunção entre as etnografias clássicas e as modernas. Ele não segue o modelo, mas o espalha pelas narrativas, até apagar os possíveis alicerces que o identificaria. Também parte do ponto de vista do personagem e se inclui no narrado, ora sobre o disfarce, como nas primeiras narrativas citadas, e abertamente, na última. Quando se disfarça, tentando não deixar marcas no narrado, o etnógrafo que narra, se afasta totalmente da proposta de Clastres, em sua monografia, que não faz questão de desaparecer daquilo que conta, destacando sua experiência.

Voltando as comparações entre escrita literária e etnográfica enfatizadas por Laplantine (2004), este afirma que os escritores do instantâneo, os naturalistas, eram contemporâneos dos pintores impressionistas e da fotografia em seus primórdios, pois “se para eles a descrição reveste sempre um caráter explicativo, ela concerne exclusivamente à presença e o presente daquilo que é descrito, nunca o passado. Eles se manifestam pela escrita viva e incisiva” (LAPLANTINE, 2004, p. 75). Em “O recado do morro”, o ponto de vista de Alquiète, não por acaso, o *naturalista*, que leva, entre outras coisas, uma kodaque a tiracolo, tem caráter explicativo, e está sempre no presente marcando sua presença no lugar. O personagem representa, sobretudo, um estudante, tentando capturar coisas vivas. Por isso sua aproximação com as figuras dos etnógrafos realistas. Estes, por sua vez, como enfatiza Laplantine (2004), podem, mesmo sem saber, serem escritores realistas. E aqui acrescentamos o gosto evidente de Malinowski pela literatura, conforme pode ser observado pela leitura de seu Diário, e também de Lévi-Strauss, que segundo observou Geertz (2002), teria sido um bom escritor⁸⁶.

Outra aproximação entre a escrita etnográfica descritiva atual com a literária está, segundo Laplantine (2004), na sua multiplicidade de pontos de vista. Tal característica, de acordo com o antropólogo, é uma dívida com o romance, pois é

a partir de *Enfant de Sanchez*, de Oscar Lewis, descrito a partir dos olhares cruzados (convergentes, divergentes) de uma família mexicana – que a concepção de Balzac e de Durkheim postulando a unidade do homem e do social, do indivíduo e do seu meio, é pela primeira vez verdadeiramente questionada pela antropologia (LAPLANTINE, 2004, p. 77).

Lewis, historiador e antropólogo estadunidense, na sua autobiografia de uma família mexicana, os Sánchez, publicada pela primeira vez em 1959, em Paris, com inúmeras traduções e até versão para o cinema, valeu-se da técnica literária de focalização múltipla, conforme suas palavras sobre o livro:

este método dá-nos uma visão cumulativa, multifacetada, panorâmica de cada indivíduo, da família como um todo, e de muitos aspectos da vida da classe baixa mexicana. As versões independentes dos mesmos incidentes dadas pelos vários membros da família permitem-nos ajuizar da fidelidade e validade de muitos dos dados e pôr assim de lado a subjetividade inerente a uma autobiografia única. Ao mesmo tempo, revela a discrepância ao nível da evocação dos acontecimentos, feita por cada um dos membros da família (LEWIS, 1970, p. 12).

⁸⁶ O próprio Lévi-Strauss (2005) ressentiu-se em entrevista a Didier Eribon de não ter sido Joseph Conrad.

Na sua autobiografia de Jesus Sánchez e de seus quatro filhos, uma família pobre oriunda do campo que passa a viver nos anos 50, numa *vecindad*, uma grande habitação com um só andar, chamada Casa Grande, no centro da Cidade do México, o antropólogo procura entrevistar e gravar individualmente a fala do pai e de seus quatro filhos. A técnica usada é a mesma já desenvolvida anteriormente pela literatura, pois Lewis (1970, p. 20) afirma: “quando preparei a publicação das entrevistas, eliminei as minhas perguntas e selecionei, ordenei e organizei o material em histórias coerentes.” A literatura se transforma em fonte formal para a escrita etnográfica, que rompe com a visão clássica, em que o etnógrafo descreve pontos de vista, não deixando o outro falar.

Isso posto, podemos observar o quanto a escrita etnográfica descritiva se liga à literária, pois, conforme salienta Laplantine (2004), a transformação do visível no dizível, passa, necessariamente, pelo lisível. A transformação do olhar em escrita, segundo o antropólogo, a organização textual do visível, torna a atividade de percepção quase inseparável de uma atividade de nomeação. Assim, ver é, sobretudo, nomear. Se nos voltarmos para o campo literário, há, segundo Bernd (2003, p. 53), “uma técnica narrativa própria aos autores latino-americanos e caribenhos de nomear as coisas da América até a exaustão, pois que nomear é dar um destino às coisas.” Temos aqui a presença de Cristóvão Colombo, uma espécie de ancestral destes escritores, nomeando as ilhas caribenhas, batizando-as. Não é gratuita a declaração de Garcia Márquez de que os diários de Colombo seriam os primeiros escritos do *realismo mágico*. Temos também o mesmo fascínio que a América despertou em Humboldt que liga a sua atividade de percepção à de nomeação. Se perceber é nomear, vejamos como Manuelzão percebe a fazenda Samarra:

os campos vividos, berro de bom gado, o arame das cercas tomando conta do Baixio, e terrenos agrícolas, terras lavradas, o arrozal em flor; o saco aberto, cheio de feijão. Diversidade grande de quando de primeiro se tinha vindo, se dormia ali, no arrancho, e os macacos manhaneiros gritando juntos matinavam dependurados das árvores, quase que podendo bulir com as mãos nas cangalhas da gente! (p. 188).

Descrevendo o presente em relação ao passado, o visível, ao ser transformado em escrita, se torna uma atividade de nomeação e enumeração. Trechos enumerativos descritivos são prevalentes na literatura de Guimarães Rosa, uma técnica advinda de seu gosto pelos dicionários que são, como afirma Laplantine (2004), os maiores textos descritivos existentes, fazendo a ligação da profusão semântica à precisão de ordem lexicológica. O que Rosa acrescenta à sua técnica enumerativa descritiva dicionarista é o extrato fônico, vital para a sua escrita poética, conforme já demonstramos ao longo da tese. Tal técnica está presente mesmo quando o escritor se põe a escrever prefácios, como este a *Antologia do conto húngaro*:

soltos nômades, cavaleiros, pastores, afirmativamente guerreiros, geraram-se nas franjas da Mongólia – nos vastos espaços e planaltos da Ásia Central, viveiro de onde saiam, derramando-se das estepes desse chapadão, para muitas direções, as ondas humanas dos primitivos scitas e sármatas, dos avaros, chazaros, hunos, búlgaros, tártaros, lígúrios, avaroturcos quase hunos, turcos, turcomenos, turcomanos – em sucessivos borbulhamentos de hordas e raças, áridas, rapinantes, mongolescas, que davam para formar figuras desmedidas e assustantes de chefes⁸⁷: como Árpád, Átila, Ákbar, Baiazet, Valamir ou Balambér, o khagan Baiã, o Cã-Jinguíz, Timôr-o-Côxo (ROSA, 1958, p. 13-14).

A enumeração, colocando em evidência a profusão semântica ligada à ordem lexicológica, é intensamente marcada pela exploração fonética, que tende para o poético. Para que o efeito seja obtido, o escritor lança mão de neologismos. Trecho semelhante a esse é encontrado em seu ensaio-conto-crônica “Pé-duro, chapéu-de-couro” que versa sobre tema semelhante: a formação de um povo cuja origem está no nomadismo. É interessante ressaltar que Rosa faz uso de qualquer material que seja descritivo para compor a sua escrita literária, conforme observa a crítica literária de fontes:

anotações de Rosa de fins dos anos 1930 demonstram leituras no campo da teoria das raças (a Rassenkunde alemã), com lista de características peculiares a judeus e alemães. Deve ter sido mesmo inevitável na época, e em Hamburgo, estar distante de material dessa natureza. Um exemplo: da leitura de um tratado dessa área, Rosa aprende o conceito de Rutilismus (ruividão, ocorrência de cabelos ruivos) como fenômeno na história de um povo. Nesse contexto, depara-se com o termo fuchsrot, e então anota, antecedida de “m%”, sua tradução livre “ruivo-raposo” (SOETHE, 2005, p. 294).

Mesmo diante de material escrito de ordem repulsiva, o escritor, com sua visão estética, consegue criar um termo que humaniza uma característica externa de um povo. Semelhante material se aproxima muito dos tratados de zoologia apreciados por Rosa, conforme pode ser visto na relação de títulos de sua biblioteca particular⁸⁸, adquirida pelo IEB(Instituto de Estudos Brasileiros), em especial, aqueles que caracterizam os bovinos. A partir de fontes diversas, o olhar de Rosa consegue transformar em poesia o que lê. A peculiar caracterização étnica dos vaqueiros em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, conforme apresentamos na Tese, é uma reescrita poética altamente valorativa de tais características negativas impostas por ideologias espúrias.

Ainda a propósito da descrição, Laplantine (2004) salienta que ela enuncia e anuncia, enumera, soletra, detalha, decompõe, mas antes registra, demonstra, recenseia, contabiliza,

⁸⁷ Os “assustantes chefes”, ancestrais dos húngaros, que se transformam em escrita poética, assemelham-se aos reis antigos citados em poema incrustado no conto “São Marcos”, de *Sagarana*.

⁸⁸ <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico_consultaDocumentos.asp?Tipo_Consulta=Acervo&Acervo_Codigo=1&Setor_Codigo=6>. Acesso em 10 set. 2016.

não sendo, portanto, segundo o antropólogo, uma atividade particularmente imaginativa, uma vez que ela elabora listas, estabelece relatórios, procede a inventários. Rosa consegue transformar a descrição em algo imaginativo, quando, a partir do léxico, explora o semântico estabelecendo calculadamente ligação com o fonético.

Por detrás de tal procedimento, temos a presença do ético ligado ao estético, uma vez que, na literatura do escritor, há toda uma ideologia que valoriza a condição do vaqueiro e mesmo do outro, que contamina o olhar. O ponto de vista de Saint-Hilaire, quando este viajava pela província de Minas Gerais, estava contaminado quando ele descreve a tribo dos Botocudos, vendo-os como indolentes, preguiçosos, bárbaros, imbecis, e lhes atribui características psicológicas a partir de características físicas. A imagem dos índios americanos, deformada ao máximo, foi construída assim pela ideologia por detrás das empresas colonizadoras europeias, o que por sua vez justificava o extermínio e a “civilização” cristã que lhes foi imposta. Saint-Hilaire parte de um cânone de representação do índio quando lança o seu olhar etnocêntrico sobre os Botocudos, em Minas Gerais. Rosa tem uma visão positiva da cultura vaqueira e mesmo da indígena. Tudo o que o escritor representa em relação à cultura boieira, o faz de forma elevada, procurando a universalidade⁸⁹. Enfim, a ideologia de Rosa é oposta a de Saint-Hilaire, mas, em si, a forma é a mesma. Se o viajante francês oitocentista tinha uma visão depreciativa *a priori*, o autor mineiro tem uma visão elevada também *a priori* quando em suas viagens rápidas ingressa no País do Boi.

Além do olhar que nomeia e enumera, a descrição etnográfica, de acordo com Laplantine (2004), não está limitada a uma percepção exclusivamente visual, uma vez que “ela mobiliza a totalidade da inteligência, da sensibilidade e até da sensualidade do pesquisador” (LAPLANTINE, 2004, p. 200). O aparato do corpo entra em ação ao fazer uso de todos sentidos para descrever a cultura em que o etnógrafo se encontra. O antropólogo francês afirma que, além do conhecimento linguístico, uma sociedade pode ter as suas especificidades conhecidas através da sua cozinha. Neste ponto, nos remetemos à importância do narrador sinestésico, uma das facetas do etnógrafo na etnografia literária, em relação ao descritivo. A gênese deste narrador encontra-se nas anotações de viagem de Rosa que são trasladadas para as suas narrativas, em que se nota uma quase obsessão do escritor pelas cores dos bois, seus berros, pelos pássaros, as suas diferenças de canto, pelos diversos barulhos do

⁸⁹ Tal procura se aproxima muito da visão de Lévi-Strauss, posterior à de Rosa, em seu gosto por encontrar simetrias entre mitos de índios da América do Norte com os mitos gregos; em afirmar que Bergson e um chefe *Sioux* procedem da mesma forma ao filosofarem; ou ainda quando passa anos recolhido, segundo suas palavras, mergulhado em mitos de todos os povos do mundo, compondo as mais de mil páginas de sua tetralogia *Mitológicas*.

riacho, pelos odores das plantas, dos bichos, a espessura das pedras, o cheiros que vêm do ar; enfim, em *A Boiada* e também em suas narrativas, o olho é apenas um dos aparelhos utilizados.

É importante frisar que, se na observação etnográfica temos, conforme salienta Laplantine (2004), uma relação entre os objetos, os seres humanos, as situações e as sensações provocadas no próprio pesquisador, a descrição se torna a elaboração linguística desta experiência. Segundo o antropólogo,

é a percepção, ou melhor, o olhar que desencadeia o processo de descrição, mas esta última consiste menos em transcrever e mais em construir, ou seja, a estabelecer uma série de relações entre o que é observado e aquele que observa, o ouvido que escuta, a boca que pronuncia um série de nomes e por fim a mão que escreve, que deve por sua vez perder o hábito de tomar por natural aquilo que é cultural: as palavras que serão procuradas para dar a entender aos outros o caráter sempre singular daquilo que observei (LAPLANTINE, 2004, p. 30).

O observador não some da observação, pois é a partir de seus sentidos que ele constrói a descrição. Se tentasse transcrever, bastaria fazer inúmeras sequências de fotografias sobre o mesmo objeto, ou sobre a mesma situação. Dependendo do ângulo a ser registrado, não teria o mesmo efeito das palavras. Frisa-se, na reflexão de Laplantine (2004), a importância da escolha da linguagem para que esta consiga dar conta do que está sendo descrito. Por isso, a construção descritiva na etnografia é um trabalho de arte literária, uma vez que se trata de apresentar uma cultura desconhecida à comunidade especializada de antropólogos ou aos leitores em geral. A *singularidade* deve ser, no nosso entender, a mesma que os formalistas russos propunham em relação à literatura já no começo do século XX. Neste ponto, Guimarães Rosa foge da descrição crua e quase científica de certo naturalismo em que os homens, como afirma Lukács (1936), eram “naturezas mortas”. Rosa não pretende dissecar borboletas para guardá-las em seus escritos. Na construção de seus textos, passa do descritivo realista para o narrativo com o intuito de desnaturalizar o real, transfigurá-lo, possibilitando ao leitor o acesso ao âmago daquilo que ele viu, fazendo-o também ver. O escritor chega a criar uma linguagem peculiar para representar o visível, o audível, o olfativo, o tátil.

Em *A Boiada*, a literatura em incubação, podemos observar o processo descritivo de Rosa em alguns trechos: “japecanga (é a salsaparrilha do campo) = tem espinhos. Corta muito peito de vaca, umbigueira de garrote. Rasga a roupa da gente. O espinho é um gancho” (p. 71). O escritor dá entrada no vocábulo, destacando o nome popular e o científico, sendo, portanto, objetivo. Depois, começa com o narrativo que é explicativo. O mesmo procedimento pode ser visto em outro trecho do diário: “capim-homem – (tem em Araçá, também): é de folha mais larga que o provisório. Dá uns cachos. Põe deles debaixo do travesseiro, para as

crianças dormirem bastante. O gado não gosta dele. Tem cheiro forte. Uns gostam, outros não. Dá gosto ruim” (p. 73). O processo está por todo o diário que, em grande parte, é também um dicionário que vai do objetivo para o narrativo explicativo e, em alguns momentos, volta para o descritivo. A linguagem apresentada se aproxima do falar dos vaqueiros, mesclado com o do escritor. Rosa captura pontos de vista, visões de mundo sobre objetos, coisas, fauna, flora, situações, enfim, ele quer saber como o outro vê o que o cerca. Mas também mistura o seu olhar ao do outro no momento de datilografar suas notas.

Em outro trecho de *A Boiada*, temos o narrativo que inclui o descritivo, conforme vemos: “passamos a cavalo num provisório alto, maduro ruivo; lindo (e fresco): os pendões ruivos dando-me no rosto. (Ruivo arroxeadado é o provisório. O meloso é roxo, mais belo.)” (p. 101). O escritor no meio do mundo provisório, o de capim, não ainda o do jagunço Riobaldo, na sua condição provisória, deixa entrever o flerte com o poético no descritivo embutido no narrativo. Em suma, quando Rosa transcreve em seu diário a explicação do outro sobre determinado objeto ou assunto mesclando com a sua, podemos pensar que “explicar é, sobretudo explicar o objeto apreendido em sua autonomia em relação ao pesquisador, compreender, é inclusivamente compreender o sujeito que explica o objeto ou mais precisamente a totalidade do sujeito e do objeto aberta a várias leituras possíveis” (LAPLANTINE, 2004, p. 94). Quando o escritor vê o arbusto e o capim, ele explica, pois parte do objeto agarrado ao chão, em sua autonomia. Ele compreende quando apresenta a sua compreensão e a do vaqueiro, que explica também o objeto. Assim, o escritor estabelece a sua compreensão enquanto sujeito presente e a compreensão do outro pela explicação que este tem de seu mundo. O processo é anterior ao diário, pois já está presente em “Entremeio”, conforme o excerto:

entramos através de um terreno mais subido – um campo de cria – fora do primeiro alcance das enchentes. Ali, onde os bezerrinhos iriam ter melhor proteção, era o lugar dos touros e das vacas, que nessa época do ano, entanto, se deparavam: entre fêmeas, procurando, reunidos em estranhos magotes, os pontos extremos do pasto (p. 115).

No trecho, temos a visão descritiva do narrador mesclada com a informação descritiva de caráter explicativo fornecida pelo guia informante Mariano. Apenas ele poderia saber se tratar de espaços destinados à reprodução do gado. A fala do vaqueiro, informação que é dada ao narrador, é absorvida pela narrativa em primeira pessoa, numa ausência-presença do personagem. Temos, assim, a voz do informante que some da etnografia, mas que deixa vestígios. A presença do olhar descritivo do narrador está na observação que o mesmo faz da

topografia e dos animais que ali estão presentes. Numa outra passagem de “Entremeio”, o processo reaparece:

abriu-se um “largo”, um baixadão alagável, com capim-mimoso, raso, e gado à gandaia. Só bois castrados, postos na engorda, espacejados como acampamentos de barracas, como roupa na corda a quorar. Às vezes, uma mancha ilha de capim-vermelho – mais alto, por pouco comido – tremulante. E o tio-pedro, todo pintura: – É a nossa riqueza nossa do Firme... No tempo da chuvarada, ele dói na vista da gente. É só por boiada por cima, na quantia que se quer... (p. 119).

Temos a descrição do espaço efetuada pelo narrador que faz questão de manter, com o uso das aspas, o termo usado pelo vaqueiro para se referir ao local. Ele utiliza a comparação e a aliteração para inserir a descrição poética, mas insere em discurso direto a explicação de Mariano sobre o capim encontrado em pequena quantidade. Temos, no trecho, a mistura da descrição do narrador em primeira pessoa, mas que abre espaço para o informante falar através do discurso direto.

No processo de explicar-compreender da descrição etnográfica, Laplantine (2004) ressalta que ela não é um simples exercício de transcrição ou de decodificação. É muito mais que isso, afinal se trata de “uma atividade de construção e de tradução durante a qual o pesquisador produz mais do que ele reproduz, se insistimos sobre o fato de que esta operação efetua-se não apesar, mas graças à linguagem” (LAPLANTINE, 2004, p. 40). Reconduzindo a descrição etnográfica ao campo da linguagem, o antropólogo se levanta contra a tendência objetivista prevalente ainda hoje, segundo ele, no discurso antropológico. Podemos pensar que tal tendência refutada por Laplantine (2004) é a mesma que Guimarães Rosa rechaça no seu fazer literário em relação a alguns procedimentos descritivos do regionalismo tanto o romântico quanto o realista, conforme a crítica literária muito particular que faz, em 1946, no prefácio do livro regionalista *Gerais e cerradões*, do escritor e amigo Alexandre Barbosa da Silva. Acompanhem suas palavras:

Assim, apenas direi, sincero, que sou amigo do autor, mas também amigo do livro, coincidência que de modo algum seria obrigação. Tanto mais, que, pessoalmente, eu gosto de mulheres muito maquiladas e da arte fermentada, destilada, trafilhada e trifervida. E *Gerais e cerradões* não tem disso. É o sertão “selgávio”, tratado por escritor não escrito, sem podas e sem retoques (ROSA, 1984, p. 34).

O que temos é uma crítica à literatura em estado bruto do amigo do escritor que recolhe o que vê, sem ter o cuidado de manejar a sua tesoura para cortar os excessos. Numa outra linha: o que Rosa vê no livro do amigo é a genuína rocha recolhida e posta nos contos, sem a lapidação necessária que cabe ao artista. O escritor critica assim a transcrição em estado

puro que Barbosa da Silva faz, pois parece-nos⁹⁰ que ele transcreve o que viu nos anos de sertanismo no interior de Minas Gerais, embutindo tudo em seus contos. Se a descrição etnográfica produz mais do que reproduz, fugindo assim do objetivismo, a literatura que Rosa almeja, aquela que tem trechos descritivos, deve ser transformada, pois a fermentação, a destilação, a pasteurização visam à depuração, uma vez que se consegue, por exemplo, produzir vinho a partir de suco de uva. O que ele sugere é o mesmo que Laplantine (2004) assinala sobre a descrição etnográfica.

Para o antropólogo francês, o pesquisador tem que ter o cuidado na escrita para não incorrer na ilusão da existência de um fato em estado puro, aquele que, segundo Laplantine (2004), em filosofia, é chamado de o estatuto da coisa em si, o absoluto, porque por outro lado, haveria “discursos que enunciariam e, mais exatamente no caso da descrição, soletrariam esses fatos mimicamente no intuito de fornecer uma cópia conforme” (LAPLANTINE, 2004, p. 37). O regionalismo que tenta descrever fatos, pessoas, coisas, lugares, tentando fornecer uma cópia, aborrecia o escritor crítico literário Guimarães Rosa. É significativo, no momento, expormos o seu pensamento em relação a seu processo de criação, conforme podemos verificar no trecho de carta a Paulo Dantas: “certas coisas cômicas demais, diretas, muito folclóricas não me atingem [...] o folclore existe para ser recriado. Receio demais os lugares comuns, as descrições muito exatas, os crepúsculos certinhos, tipo cartões postais” (DANTAS, 1975, p.19, grifos meu). Nesse sentido, a matéria fabular é remodelada e, apesar do barro folclórico regional de seu modelo inicial, ganha outros elementos composicionais, mudando com isso de forma, fugindo assim do objetivismo.

Ainda seguindo o pensamento do antropólogo francês, este afirma que “a escrita descritiva, em particular no caso da pesquisa etnográfica, não consiste em ‘comunicar informações’ já possuídas por outros, nem a exprimir um conteúdo pré-existente e previamente dito, mas em fazer surgir o que ainda não foi dito, em suma, em revelar o inédito” (LAPLANTINE, 2004, p. 38). Guardadas as devidas diferenças entre a etnografia e a literatura, mas pensando na recondução que o antropólogo francês faz da descrição etnográfica ao campo da linguagem, podemos pensar que mais uma vez há uma aproximação desta com o regionalismo documentarista da qual o escritor mineiro tenta se afastar, pois ele quer refazer o que foi dito, reescrever o vaqueiro do sertão como algo novo, inscrevê-lo em um fazer literário muito particular para assim singularizá-lo. Para isso, se põe *ao lado de*, não *do outro lado*, uma postura assumida pelo narrador na etnografia literária roseana.

⁹⁰ O livro em questão nunca foi publicado e os originais se perderam em um incêndio.

A descrição etnográfica como uma produção pautada na tradução e na construção, que foge assim do objetivismo e procura o inédito, o não descrito sobre uma determinada sociedade visitada pelo etnógrafo, valoriza a presença do observador que está no espaço e também na escrita, marcando assim a atitude autorreflexiva dos estudos antropológicos modernos. Portanto, “a descrição é um ato, não da ordem da reprografia, mas do sentir, sempre singular, que nós elaboramos em presença daquilo que nós percebemos” (LAPLANTINE, 2004, p. 104). A percepção se liga à escrita, inserindo o observador e sua condição humana no campo do visível, que se torna dizível, dando lugar ao escrito. Por isso, muitas vezes, “a descrição é indiferente às ideias gerais por que ela leva a pensar sob o ângulo da capacidade emocional e não sob o ângulo conceptual [...] Através da descrição o pensamento questiona em permanência e encontra-se sempre orientado para o que particulariza, ele é físico e não metafísico” (LAPLANTINE, 2004, p.117). O descritivo está ligado à etnografia e o explicativo à antropologia, uma vez que o primeiro está centrado na presença física do etnógrafo nos eventos. Já o segundo está ligado ao campo conceitual, o da teoria antropológica e, em muitos casos, o desenvolvimento de complexas abstrações filosóficas sobre o homem, procurando sempre descartar a subjetividade em prol da objetividade. O etnógrafo está próximo ou junto ao outro, portanto, suscetível ao contato, à transformação, à perturbação dos sentidos, ao imediato. A sua aproximação com o fazer literário pode ser vista no trecho da novela “Uma estória de amor” que ressalta a presença física do narrador etnógrafo na cena, conforme lemos:

Entardecia. Da Serra, sombras sendo jogadas, dos lugares mais em cima, conforme na encosta o chão de sol se reparte. No pátio, estavam se dançando, mazurca, dança de par, os rapazes com as moças... *“Mazurca mais a polca fizeram combinação: mazurca deita na cama, a polca deita no chão...”* Mas a gente se afastava dali, os pastos mais de perto estavam cheios de reses que iam formar a boiada, algum boitouro rompia mugido. A fogo-apagou mais chamava. O dia esfria. Triste é a cigarra cantando nas árvores baixas e nos arbustos (p. 227).

O aparelhamento da descrição, através dos sentidos, ressalta a subjetividade ligada à presença física do narrador no local. Para dar real dimensão ao que está sendo visto, a transformação do visível no escrito, temos a inserção da música que está sendo dançada, marcada pela presença das aspas e da letra destacada. Antes, o narrador traduz para o leitor o que é a mazurca. Após a descrição de parte da cultura dos dançarinos, ele se volta para o espaço, mas o capta de forma subjetiva o que provoca ambiguidade, pois o leitor fica confuso sobre qual dos dois está capturando a cena: o narrador ou a consciência de Manuelzão. Mas o importante é o ângulo emocional que prevalece e trata-se do mesmo que Laplantine (2004)

assinala sobre a descrição etnográfica, uma vez que, conforme suas palavras, ela pertence ao campo da linguagem e é tributária da literatura. Por isso “a descrição – que sempre se encontra integrada a uma temporalidade narrativa – é tão discursiva como qualquer outra forma textual” (LAPLANTINE, 2004, p. 121). O antropólogo questiona se a narração é quem funda a descrição e não o contrário, o que Genette (1973) já havia discutido.

Nesta linha de pensamento, Pratt (1991) ressalta que este tem sido o objetivo de algumas etnografias atuais altamente criticadas e mesmo marginalizadas, isto é, a narração é ordenadora e a descrição está subordinada a ela. Segundo a pesquisadora, no século XIX, ambas as formas de combinação tinham peso idêntico nos livros de viagem. Tanto que era comum que tais livros fossem publicados em dois volumes. Pratt (1991) cita Richard Burton como um exemplo de tal fato. Assim, “podem alternar-se capítulos literários com capítulos que almejam a descrição ‘geográfica e etnológica’ de cada região visitada⁹¹” (PRATT, 1991, p. 72, tradução nossa). Tem-se a mistura do narrativo com o subjetivo de modo a suplantar o objetivismo científico da antropologia como autoridade do início do século XX, que não permitia a subjetividade, a narração de anedotas, que pusesse em risco o olhar validado e científico que era apresentado na forma de um discurso desumano e cheio de dados, segundo Pratt (1991). Mas, em sua crítica, a pesquisadora se esquece que, mesmo nas etnografias clássicas, como a de Malinowski, temos a presença de belas descrições literárias, ao contrário, por exemplo, das etnografias realistas de Evans-Pritchard.

Tendo feitas essas considerações, podemos dizer que a descrição literária nas narrativas de Guimarães Rosa configura-se num emaranhado que tem fios de narrativa de viagem, com descrição etnológica, cultural, intensa presença da alteridade e a valorização da visão descritiva dela, antecipando em seu fazer literário o que é destacado nas descrições etnográficas atuais, fazendo desta maneira uma etnografia literária.

Tentando fazer uma definição do que seria uma descrição para a etnografia, Clifford Geertz, na sua antropologia interpretativa, propõe uma forma que ele denomina como “descrição densa”, conforme veremos no próximo item.

7.2.2 A DESCRIÇÃO DENSA

Em seu já clássico livro *A interpretação das culturas*, de 1973, que ganhou, segundo

⁹¹ “pueden alternarse capítulos literarios con capítulos que pretenden la descripción ‘geográfica y etnológica’ de cada región visitada” (PRATT, 1991, p. 72).

Goldman (2011), uma grande difusão ao ser traduzido para cerca de vinte línguas, tornando-se bibliografia obrigatória em cursos de teoria antropológica pelo mundo afora, Clifford Geertz, um dos maiores expoentes da antropologia fundada na interpretação, define o conceito de “descrição densa”. De acordo com ele,

a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar (GEERTZ, 1978, p.20).

O antropólogo estadunidense assinala a dificuldade enfrentada pelo etnógrafo na observação da sociedade em que está, pelo fato de ela não se apresentar claramente. Quando ele se propõe a descrever tal sociedade, tem que ter em mente as estruturas aparentemente invisíveis para um olhar que não seja acurado. Elas são complexas, amarradas umas às outras, não têm nenhuma regularidade e, muitas vezes, não estão dispostas para serem descritas. Um exemplo de tal fato é a apresentação que Geertz (1978) faz de um tique nervoso e de uma piscadela. Segundo ele, para o etnógrafo, numa sociedade que não é a sua, para diferenciar uma contração involuntária do olho em um momento de nervosismo e uma piscadela, digamos, marota, de um membro da sociedade, ele deve conhecer todas as estruturas complexas que estão por detrás da ação e de seus agentes. Para tanto, o etnógrafo deve efetuar uma “descrição densa” sobre toda a ação de piscar voluntariamente e involuntariamente, tentando apreender, para depois apresentar, as estruturas complexas que envolvem a cultura. Todos os dados descritos passam, necessariamente, por um elo de significação. A densidade implica interpretação.

A teoria interpretativa da cultura proposta por Geertz (1978) e o seu próprio conceito de cultura, segundo ele, é essencialmente semiótico. Ela é, assim, um emaranhado de símbolos interpretáveis dentro de um contexto, algo no qual tais símbolos podem ser descritos de forma inteligível. Para se conseguir o intento, é necessária uma “descrição densa”, após um período imerso na sociedade a ser estudada. Segundo o antropólogo, “fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (GEERTZ, 1978, p.20). Tudo isso a partir de trabalho de campo tal como: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer censo doméstico e escrever um diário de campo. Por isso, descrever densamente aquilo

que consegue apreender é a proposta hermenêutica de Geertz para a apresentação da cultura.

Guimarães Rosa, como já dissemos, tem, na descrição dos relatos de viagem, um de seus suportes para a sua técnica descritiva. Sobre os viajantes oitocentistas, são importantes as observações de Costa (2008, p. 332):

é o olhar atento, “apalpado”, que se detém nos mínimos detalhes, observa intimamente, trazendo as coisas descritas para perto do leitor . Olhar minucioso que descreve o mundo também através dos sentidos. Com seu rigor científico, na busca da mais extrema precisão, os naturalistas não se limitam a registrar medidas e nomes, mas procuram reproduzir com exatidão as formas, texturas, aromas, sabores e, principalmente, as cores e os sons. Suas descrições produzem um efeito de realidade extremamente eficaz.

Os viajantes naturalistas, embora não estivessem nenhum pouco interessados no homem que habitava a natureza descrita, uma vez que se tratava de um *espaço vazio*, se aproximam, apenas em relação ao espaço, da densidade da descrição proposta por Geertz (1978), pois são minuciosos, detalhistas e tentam reproduzir tudo o que veem, sentem, tocam e ouvem. Produzem, assim, o “efeito de real”, fazendo com que o leitor europeu se ponha dentro do *espaço vazio*. Vale salientar que apenas poucos naturalistas eram dotados de linguagem capaz de dar conta do olhar “apalpado”, evitando que a descrição se tornasse objetivista e mecânica. O que Rosa faz em suas narrativas que compõem a etnografia literária aproxima-se da “descrição densa” proposta por Geertz (1978) em relação ao homem e o seu contexto. Em suas narrativas, há uma tentativa de apreender o modo de vida das personagens e, para isso, o escritor se vale de suas ações e comportamentos, discursos, apresentando-os em sua cultura. Vejamos como isso ocorre em “O recado do morro”, a partir do excerto:

mas tinha esquentado aquele sábado. Frei Sinfrão já começara a missa, sempre mais povo chegando, a reio. Também muitos já revestidos, para figurar na festança do dia-seguinte. Os dos ranchos: os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme de guarda-marinheira. Imponente foi quando comungaram o preto Zabelino, todo sério, e a preta Maria-da-Fé, com um grande ramo de flores nos braços, quens iam ser rei-congo e rainha-conga. Seo Alquiste estava presente, com seo Juca do Açude e seo Jujuca, e as senhoras da Fazenda, e acabada a missa seo Alquiste aproveitou para bater chapa de todos os fardados (p. 56).

Presente no vilarejo em que está Pê-Boi, após ter sido desfeita a expedição, o narrador etnógrafo toma o cuidado de descrever a Congada que será realizada no povoado, apresentando os participantes de acordo com suas vestimentas e posição. Faz um destaque ao rei e à rainha ao atribuir-lhes nomes próprios. Não deixa de apresentar a pompa da missa que

será seguida da festa. Menciona os adornos dos participantes, a presença do pai do fazendeiro que patrocinava a expedição e de sua família. Seu olhar também busca Alquiste que, como bom etnógrafo, está de kodaque em punho e registra o folclore local. Semelhante cena pode ser encontrada na novela “Uma estória de amor” na representação da festa que acontece após a missa de sagração da capelina. O narrador etnógrafo procura descrever os fatos culturais, não de forma distanciada, mas participando deles e interpretando-os.

Outro exemplo que se aproxima da “descrição densa” pode ser visto na novela “Uma estória de amor”, conforme o trecho:

o dançador assinava o derradeiro passo e já tinha escolhido um dos da roda, pulava por esse, invocando, intimando-o a vir tomar seu lugar. Dava o sinal: *atirava*. Cada qual tinha seu sinal. O Maçarico atirava: se ajoelhava, de surpresa, repulava feito, sobre em seguida, batendo mão na coxa do outro. A música não relaxava na galopeira. O Ciço atirava invocando era com palmada em ombro. O Xandrim estalava os dedos. O Lói, fazia que ia riscar o chão com a mão. As violas fuzuavam (p. 206).

De olhos e ouvidos abertos para apreender a manifestação cultural na festa, o narrador nos descreve minuciosamente a dança coletiva, assinalando os sinais singulares de cada um dos participantes para que aqueles que estavam de fora pudessem tomar parte na dança. Através da “descrição densa”, o leitor pode reconstruir o mundo da festa, por intermédio da apresentação da cultura de seus participantes e assim compreender a sociedade descrita que ainda valoriza a coletividade. Uma estrutura social nos é apresentada inserida em um contexto. A forma que o narrador etnógrafo encontra para realizar a descrição não é objetivista ou mecânica, é participativa, pois ele se insere na cena observada. “Está lá”, imerso na cultura da festa, acompanhando a sociedade, ouvindo suas conversas, suas músicas, experimentando suas comidas e, acima de tudo, tendo acesso privilegiado a um informante, o vaqueiro e capataz Manuelzão. Portanto, ele nos descreve o que é a dança tanto física quanto cultural.

Quando o narrador não se detém na cultura por um período maior, o que se tem é uma descrição superficial e distanciada, conforme o trecho de “Sanga Puytã”:

macaúbas ciliadas – folhagem em desleixo, rascunho de fronde – agarram seus cachos de cocos. Uma fumaça. Cerca de esteios cruzados, mandiocal, roça miúda. Outras cabanas que o capim coifa – sapé velho, prata; sapé novo, ouro. Um mastro, que tem de ser mais alto que as árvores, com a bandeira: “*Viva São João Batista!*” – Inevitável, o pau-a-pique, incapaz de chegar a reles taipa-de-sebe (p. 47).

O narrador etnógrafo está de passagem, por isso o homem, semelhante aos relatos de viagem, é visto como parte da paisagem. O olhar se detém sobre fragmentos de elementos culturais, descrevendo rapidamente a agricultura de subsistência e a cobertura das casas. Tal

descrição é avaliativa e comparativa. Ela apresenta a cultura material do outro de maneira negativa, semelhante à “retórica da falta”, presente nos escritos dos viajantes oitocentistas. A cultura é, assim, vista em retalho. O narrador não desce de seu *jeep* para conversar, indagar, conhecer os moradores que consegue avistar. Mesmo se descesse, como faz em “Cipango”, interagindo com os imigrantes japoneses, devido a informações pré-concebidas e o pouco tempo que permanece no local, só consegue descrever a exterioridade da cultura. Não há, portanto, uma “descrição densa”, pois o homem é apenas paisagem humana.

Diferentemente de “Sanga Puytã” e de “Cipango”, em “Entremeio”, também um texto da viagem ao Pantanal, o narrador etnógrafo demora-se sobre a descrição, pois está presente e tenta apreender o visto para apresentá-lo, como mostra a passagem:

trazem *Pombinha* e *Biela* para perto da cerca, e peiam-nas pelas patas de trás. Lá chegam aos pulos suas crias. Atam-nas. O leiteador põe-se de cócoras. O bezerrinho preso para atravessado, sob o pescoço da mãe, e, faminto, lambe-lhe a boca. O homem colhe o peito da vaca; manipula, dedos hábeis. Freme um fio branco, batendo o balde, com escorrijo. Abre-se o cheiro de leite, como um enjoio. O bezerro se debate, embarafusta a cabeça, procurando. E a vaca, merencória, volta-se só um pouco e se estabelece, ruminando enquanto mungida, crendo tudo por normal (p. 110).

Informando ao leitor o nome afetivo das vacas, demonstrando com isso que está à vontade na cena, pois conhece a intimidade da cultura do outro, o narrador descreve de forma densa a atividade pastoril de ordenha dos animais. Os sentidos são empregados para dar a exata dimensão da cena. A profusão de detalhes culmina com a humanização da vaca e do bezerro, na tentativa de penetrar-lhes no ponto de vista. Para dar maior densidade à descrição da cultura da ordenha, o narrador participa, segundo vemos:

ordenho suas tetas pomosas, entre meus dedos uvas longas. No ar frio, manhanil, ela cheira forte, a fêmea sadia, aconchego. Volve-se, e pequenos sons lhe estalam do focinho, úmido, puro, de limpeza animal. Baba largo. As pálpebras pestanudas concluem-se, cobrindo espelhos escuros. Mas seu absorto ser devassa-me; sua presença poussa. E, sob o voo inerte das orelhas, a cabeça dá ar de subido coração (p. 112).

Fazendo uso de uma linguagem poética, ele se estende na descrição do momento da ordenha. A vaca se torna maternal, sedutora e acolhedora ao mesmo tempo. Ela impregna os sentidos do narrador com seu cheiro e ele humaniza o animal. A descrição é participativa, “densa” e vai além, pois a vaca se transforma num ser sagrado que envolve o narrador. Ele se põe no lugar de um filhote que aproxima da mãe.

Uma das maneiras encontradas pelo narrador na etnografia literária para dar ao leitor uma dimensão da cultura do outro é deixar que ele mesmo apresente o seu mundo. Desta maneira, não é necessária a interpretação de segunda mão efetuada por ele, pois ela pertence

àquele que descreve. A “descrição densa” é obtida sem a presença do observador, segundo o trecho de “Uma estória de amor”:

a feio o berro do gado é na estrada, em desde cedo, a gente molhado de orvalho, feito se estivesse debaixo de chuvas. O sol esquenta, a lazeira, o gado naquele rém-rém, vagaroso demais, sempre no muito de poeiras. Em horas de comer, a carne-seca mal limpada, com farinhas: os bichos dela saltavam... Tudo se sofria. Maus pastos de pernoite, o arrancho nos descampados, os frios no serros... (p. 230).

Nas lembranças de Manuelzão ruminadas durante a festa, temos a descrição do trabalho dos vaqueiros nômades na condução do gado. Compreendemos que se trata de uma atividade árdua, em que o vaqueiro começa o trabalho pela manhã, no frio, e, após enfrentar a poeira, o sol, durante o dia, se alimentando de maneira frugal, termina a jornada diária, dormindo no frio. O que é descrito, e na força da primeira pessoa, é a vida do vaqueiro, que não é feita apenas de pontos heroicos e positivos.

É interessante, no momento, expor as ideias de Lukács, refletindo sobre a literatura europeia da segunda metade do século XIX, conforme lemos: “a literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *práxis* e a vida interior” (LUKÁCS, 1936: 1968, p. 63). Guimarães Rosa evita cair em tal armadilha ao deixar que o próprio personagem descreva. Faz a conexão entre a *práxis* e a interioridade, nos dando acesso ao outro, pela própria avaliação que este faz de sua cultura. Lukács dá muita importância ao assunto, pois ainda acrescenta: “é através da *práxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de serem tomados como objeto da representação literária” (LUKÁCS, 1936: 1968, p. 62). Uma das críticas que Lukács faz ao método descritivo está no perigo de se transformar o homem em *natureza morta*. Rosa, em suas narrativas, descreve ou deixa que o vaqueiro se autodescreva em ações, valorizando a *práxis*. O escritor traz para sua literatura aquilo que o teórico afirma sobre a produção literária antiga, que chamamos aqui de a cultura do outro, segundo as suas palavras:

a poesia primitiva – quer se trate de fábulas, baladas ou lendas, quer se trate de formas espontâneas, saídas mais tarde dos relatos anedóticos – parte sempre do fato fundamental da importância da *práxis*; ela sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorreu sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos frequentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, essa poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente este fato fundamental da vida humana (LUKÁCS, 1936: 1968, p. 62).

Não é por acaso que Guimarães Rosa está, em sua literatura, no mundo dos vaqueiros. Tanto em “Uma estória de amor”, quanto em “Entremeio” e em “O recado do morro”, uma das manifestações culturais captadas e valorizadas é a poesia primitiva que está presente na

práxis, uma vez que os seus personagens são descritos ou se autodescrevem em ações. Em *A Boiada*, canções, estórias, quadras populares, provérbios pululam por todo o lado. O sujeito-escritor captura a poesia primitiva direto do mundo do vaqueiro. Quando o ensaísta Guimarães Rosa entra em ação em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, nas partes descritivas, o que fica é a impressão de *natureza morta*, pois os vaqueiros estão fora de sua *práxis*. Estão em Caldas do Cipó, atuando em uma performance preparada com antecedência. Há uma diferença entre a descrição de artefatos materiais entre a parte do ensaio e a narrativa, como vemos em “Uma estória de amor”:

Manuelzão havia de andar. Vigiar o volume todo da festa, os contornos. [...] O fim do sol ainda dava nas paredes dos ranchos dos vaqueiros — nas beiradas delas estavam pendurados os sacos de sola — as “borrachas”, os bogós. Nesses odres de couro, tinha-se de levar a água para a gente beber, na travessia dos grandes desertos de lugares, nem gota d'água, se viajavam dois, três dias, até desde Fortaleza e Salinas, e depois, sem encontrar (p.229).

O descritivo integra o narrativo. A “descrição densa” é efetuada, pois compreendemos o que são as bolsas de couro dos vaqueiros e para o que, dentro de sua cultura, elas servem. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o interesse na descrição dos objetos dos vaqueiros, suas vestimentas, os adornos das montarias, não estão dentro do narrativo, pois se trata, nas partes destinadas a isso, de um ensaio que se aproxima de uma espécie de etnografia clássica. Os aparatos dos vaqueiros são pintados (descritos) para o leitor fora de uma *práxis*. Não está também ali sendo efetuada uma “descrição densa”. Temos sim, uma descrição que se aproxima da forma tradicional proposta pela etnografia clássica, segundo observarmos na seguinte recomendação de Marcel Griaule:

certamente, todas as atividades humanas, inclusive as mais intelectuais, são traduzidas em objetos. Não há instituição tão apartada das contingências que não obrigue alguns de seus representantes a produzir um material, emanção direta ou indireta de seus costumes e de suas representações. Teoricamente, seria possível chegar ao conhecimento de uma sociedade fundando a observação em tudo o que ela cria ou utiliza, localizando cada produto no centro de uma rede descritiva⁹²(GRIAULE, 1969, p.72, tradução nossa).

O que o antropólogo francês ensina a seus alunos é a importância dos objetos materiais que são encontrados no trabalho de campo. Para ele, tais objetos poderiam ser uma forma de acesso à compreensão total da sociedade. Objetos materiais, é importante que aqui se faça uma distinção, são cultura material e são distintos de mitos e ritos. Seeger (1980) assinala que

⁹² “ciertamente, todas las actividades humanas, incluso las más intelectuales, se traducen en objetos. No hay institución tan desprendida de las contingencias que no obligue a algunos de sus representantes a producir un material, emanación directa o indirecta de sus costumbres y de sus representaciones. Teóricamente, sería posible llegar al conocimiento de una sociedad, fundando la observación en todo lo que ella crea o utiliza, ubicando a cada producto en el centro de una red descriptiva” (GRIAULE, 1969, p.72).

a cultura material nos estudos antropológicos foi abandonada pelo interesse por uma organização social, pela mitologia e pelos rituais. O esquema evolutivo que tinha interesse no assunto foi deixado de lado, mas, segundo Seeger (1980), ele é importante, pois integra a vida das pessoas. Ignorar ou concentrar-se só nele é também um grande erro. O que nos parece que Guimarães Rosa faz nos textos narrativos é integrar a cultura material no mundo do personagem, e ele o faz de forma que não percebemos. Já em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o que temos é uma separação da cultura material da *práxis*.

8. CONCLUSÃO

Neste arremate final, podemos afirmar que o sujeito-escritor Guimarães Rosa voltado para a antropologia, em especial, a etnografia, constrói-se ao longo de suas notas de viagens, cartas, anotações de seu diário e reportagens poéticas. Além disso, esse seu fazer contamina os narradores posteriores de sua literatura, conforme constatamos ao longo deste trabalho.

A postura de um narrador enquanto etnógrafo, arquitetado dentro do que denominamos de etnografia literária, é encontrada em embrião no percurso da viagem, cuja técnica é a de recolha de tudo o que observa, pois necessita para isso *andar* e *ver*, numa catalogação, fazendo uma espécie de arquivo do mundo natural. Neste mesmo mundo, está o elemento humano para quem o narrador lança um olhar antropológico cuja observação direta da realidade lhe dá o acesso à alteridade, e, sobretudo, a valoriza sob o ponto de vista do outro, fazendo desta literatura examinada uma etnografia literária. Desta maneira, Guimarães Rosa se aproxima da antropologia cultural, pois é através do ponto de vista dos personagens que nos é apresentada a cultura deles.

Este narrador “está lá”. É um etnógrafo, age como um, deixa marcas, traços e gestos que se camuflam dentro das narrativas estudadas de *Corpo de Baile*. Difere do narrador que veio de fora, uma espécie de etnógrafo afastado da cultura, visto nos textos de *Ave*, *Palavra* referentes à viagem ao Pantanal mato-grossense, o qual tem, portanto, dificuldade de acesso à alteridade. Por isso, nestes textos abundam muita paisagem, uma vez que o narrador não consegue chegar totalmente ao elemento humano, que visita em “Entremeio”. Há, no mencionado texto, uma separação entre o narrador e o vaqueiro através de marcas textuais e na própria estrutura da narração, diferentemente do narrador de *Corpo de Baile*, que tenta desaparecer para mostrar a etnografia literária, a cultura do outro. Geertz (2009) afirma que o trabalho antropológico revela as bases da vida social e, a rigor, para além delas, as bases da existência humana como tal. Esta é a busca da etnografia literária roseana.

Quando falamos de etnografia literária, não podemos perder de vista que Guimarães Rosa está inserido numa tradição de crítica à sociedade moderna. Portanto, sua preferência pela vida rústica para ambientar as narrativas, como também pelo arcaico em detrimento do moderno, que vai desde a língua até os mitos, é uma busca político-estética perpassada por um olhar antropológico. Recolher a cultura do outro na etnografia literária não é mera recolha etnográfica, mas sim uma forma de acesso à cosmovisão do vaqueiro através de seus mitos.

Guimarães Rosa mergulha no espaço interiorano, mas não pode falar como um local, uma vez que um dos princípios literários é transfiguração da realidade. Se tentar falar da

realidade tal qual é, de maneira descritivista, reforçaria preconceitos entre o narrador culto e o homem rústico, como bem problematiza Candido (1972). Faria com isso uma caricatura do outro, pois este lhe é inacessível. O escritor é, nesse aspecto, essencialmente cosmopolita, pois se adapta facilmente ao próximo, ao ambiente e ao outro como pode ser visto em seu diário *A Boiada*. Tal atitude seria impossível a um vaqueiro limitado ao seu espaço local. Por isso, ao voltar de seu mergulho na sociedade visitada, Guimarães Rosa criou um tipo de linguagem única que marca o distanciamento e não a identificação com o outro, uma vez que a identificação só reproduziria os estereótipos das representações literárias sobre o homem do interior. Esta é a linguagem dos seus personagens na sua etnografia literária. O que resta do outro é apenas a interpretação filtrada de sua mentalidade através de sua fala direta ou ainda pela presença do discurso indireto livre.

Na etnografia literária, o narrador pode ser visto através de uma visão salvacionista – e por que não ecológica? –, pois tenta preservar, “resgatar”, pelo menos enquanto memória, uma região geográfica em que todos os elementos de fauna e flora se embaralham, criando aquilo que Candido (1942) qualificou de Arca de Noé. Vasconcelos (1997) assinala que o resgate do universo arcaico que sucumbiu a paisagem moderna faz com que o narrador de Guimarães Rosa recupere a experiência dos sentidos, valorizando a escuta. Há o interesse na etnografia literária pelo salvacionismo do mundo falado, ouvido e cheirado, uma volta sinestésica a um tempo harmonioso, uma época em que era necessário ao homem ouvir e compreender os sinais da natureza.

Lukács (1936) observa que Flaubert e Zola foram escritores que não participaram ativamente das transformações políticas e sociais francesas, mas que se tornaram observadores críticos, pois

a alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar* ou *descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos (LUKÁCS, 1936, p. 57).

Na etnografia literária de Guimarães Rosa, descrever tem um caráter de etnografia de “resgate,” de salvacionismo, do que vai ser perdido pela modernização econômica. Um exemplo disso está em *A Boiada*, a literatura em embrião, um mundo particular metaforizado pelo som do gado, pela harmoniosa convivência entre homem e animal que invade a literatura de *Corpo de Baile* e, antes, em “Entremeio”. Outro exemplo pode ser encontrado na viagem econômica de seo Jujuca do Açude em “O recado do morro”. A todo momento, o escritor mineiro quer expulsar de sua literatura qualquer sinal de modernização, embora a sua sombra esteja sempre lá, e é necessária para que se tenha um mundo a ser expulso. Rosa, antes de

mergulhar na sua viagem de 10 dias pelo interior mineiro, vem do mundo da modernização e da modernidade no qual ocupava o papel de diplomata. Tal universo sofre uma tentativa de apagamento em sua literatura, mas há vestígios que mostram tal tentativa. Nisso, há um gosto em sua etnografia literária pelo primitivismo, o que aproxima a sua literatura da antropologia.

Dissertando sobre a literatura da segunda metade do século XIX, Lukács (1936) assinala que a descrição realista quer mostrar objetivamente a decadência do capitalismo responsável por gerar o estado dos personagens. A descrição em Rosa parece ser o contrário. O autor descreve fotografando para dizer que este mundo é melhor do que o outro, por isso há a expulsão de vestígios do outro mundo, embora suas sombras sejam mantidas para reforçar o outro, o escolhido, o vaqueiro. É esta figura que está no cerne da filosofia que sustenta a visada antropológica do escritor.

Este “resgate” do mundo arcaico traz o exemplarismo ligado à idealização dos vaqueiros, que tem em Mariano, de “Entremeio”, um representante, pois, na introdução do texto que nos remete a uma crônica, o narrador já descortina o vaqueiro, determinando-o. Toda a sua performance, seja ela enquanto fala ou cavalga, confirmam a essência do personagem quando ele é apresentado para o leitor. Mariano está fechado desde o início, portanto, é imutável. É o exemplo que o narrador quer, tal qual as estórias exemplares que o personagem conta. Toda a narrativa é assim duplamente exemplarista.

Rosa, em sua ontologia do vaqueiro, tem um papel que é tão político quanto o de Assis Chateaubriand, que ele deprecia em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Tanto o escritor quanto Chateaubriand impõem uma visão política de mundo. A sua é a do vaqueiro ideal, universalizado, numa ontologia. Para tanto, cria esse vaqueiro. Já o outro, parte do nacionalismo enquanto projeto para criar o seu vaqueiro. O escritor é assim sempre muito ambíguo, escorregadio, pois ao mesmo tempo em que critica a intenção folclórica e ideológica de Chateaubriand, é a partir dela que transforma o vaqueiro em pastor do boi. Portanto, não em uma figura qualquer, mas em uma que tem origem na tradição bíblica, que se espalhou amplamente pelo mundo. É com essa figura que Rosa constrói a sua filosofia.

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, há um apagamento do ciclo do gado em terras brasileiras, que foi uma das grandes vitórias da colonização. O gado servia mais ao colonizador do que ao colonizado. Foi uma forma de extermínio das populações indígenas, que, sendo massacradas no litoral, fugiam para o sertão. Contrariando este apagamento, em “Uma estória de amor”, percebemos que o tema da criação bovina de forma extensiva foi feita a custo de massacres de indígenas e percebemos também o quanto é sofrida a vida do vaqueiro Manuelzão, que oscila entre o herói e o explorado. Rosa, no ensaio, parece enaltecer

a colonização do boi, a qual é mostrada criticamente em sua literatura. Por fim, a ordem do vaqueiro recebida por Getúlio Vargas em pleno sertão baiano nada mais é que uma pastoral moderna que explora o sentido medieval de dar título de vaqueiros aos nobres, mas com todo o fundo nacionalista brasileiro e midiático. O que Rosa faz é inverter a pastoral moderna e dar o título aos vaqueiros. Assim, o escritor eleva a figura de seus vaqueiros a uma condição utópica, em que todos vencem, não são vencidos.

Tal figura é criada a partir de um vaqueiro individual que representa uma coletividade. Neste aspecto, temos Pê-Boi, Manuelzão e Mariano como indivíduos que carregam em si dramas humanos, mas cujas configurações representam a filosofia de vaqueiros ideais. Assim, através desta filosofia, o individual tende para o coletivo, pois, na sua etnografia literária, é a partir de um vaqueiro universal, de uma ideia de base, que Rosa cria os seus personagens.

9. BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Guilherme de. Parecer sobre Magma. In: ANDRADE, Carlos Drummond... [et al.] **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 234-236.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. In: _____ (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-28.

_____. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. In: _____ (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-144

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos, CEBRAP**, São Paulo, n. 40, 1994, p. 7-29.

ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. RJ: Civilização Brasileira, 1983. p. 142-143.

ÁVILA, Myriam. Guimarães Rosa e os viajantes. In: MENDES, Eliana A. M.; OLIVEIRA, Paulo M.; BENN-IBLER, Veronika. (Orgs.) **O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias**. Belo Horizonte; UFMG/FALE, 2001. p. 543-549.

BAKHTIN, Mikhail M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. de Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira; Lúcia T. Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALDAN, Ude. O tecido da festa de Manuelzão. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 207-222, 2007.

BALDUS, Herber. Adolf Bastian. **Revista de Antropologia**, Universidade de São Paulo, v. 14, 1966. p. 125-130

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [Texto originalmente publicado em 1968]

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994. 3 v.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. SP: Brasiliense, 1994.[1936] p.165-196.

BERND, Zilá. Longevidade e sabedoria afro-brasileiras na obra de João Ubaldo Ribeiro. In: BARBOSA, Maria J. Somerlate. (Org.) **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p.51-62.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1972.

BOAS, Franz. **Antropologia cultural: textos selecionados**. Trad. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. Representação do povo e invenção de linguagem em Grande Sertão: Veredas. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 352-366, 2002.

_____. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Ed. Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. SP: Ática, 1988. p. 10-32.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p.65-87.

_____. As letras na primeira república. In: FAUSTO, Boris (Org.) **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, 1977, v. 1. p. 293-319.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória sertão: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão**. São Paulo: Cone Sul; Uniube, 1998.

BRITO, Maristella. Hilgard O'Reilly Sternberg. **Espaço Aberto**, PPGG - UFRJ, v. 1, n.1, p. 189-192, 2011.

BROWN R. A. Radcliffe. A posição atual dos estudos antropológicos. Trad. Luis Fernando D. Duarte. In: GUIMARÃES Alba Zaluar. (Org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 177-194. [Texto originalmente publicado em 1931]

BURTON, Richard Francis. **Viagem de Canoa de Sabará ao Oceano Atlântico**. Trad. David Jardim Junior. Belo Horizonte Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

CALDEIRA, Tereza Pires do R. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATARI, Décio... [et al]. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte alteridade em "Estas estórias"**. São Paulo: EDUSP, 2001.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com Guimarães Rosa. **Revista Humboldt**, Munique, n. 37, p.42-53, 1978.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 134-160.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2.ed. SP: Ática, 1989. p. 140-162. [Texto originalmente publicado em 1970]

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F.. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. RJ: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6) [Texto originalmente publicado em 1946].

_____. Estímulos da criação literária. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. [1965].

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo F.. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. RJ: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6)

CARDOSO, Marília Rothier. Uma aprendizagem transcultural nos cadernos de Guimarães Rosa. In: KRIEGER, Olinto; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Org.) **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 147-157.

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: LISBOA, Henriqueta... [et al.] **Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 33-49.

CARVALHAL, Tania F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1991.

CARVALHO, Alfredo Leme C. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. SP: Pioneira, 1981.

CASTRO, Manuel Antônio de. Grande Ser - Tão: diálogos amorosos. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 142-177.

_____. O narrador e a obra: a linguagem como medida. In: MARCHEZAN, Luiz; TELAROLLI, Sylvia (Org.). **Cenas literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: Cultura Acadêmica Ed., 2002. p. 57-74.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**; coordenação Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 22. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIAPPINI, Ligia. O direito à interioridade em João Guimarães Rosa. In: _____; VEJMEKKA, Marcel. (Org.). **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 190-204.

_____. A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º sem. 2002.

CICOUREL, Aaron. Teoria e método em pesquisa de campo. Trad. Alba Zaluar Guimarães. In: GUIMARÃES Alba Zaluar. (Org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 87-121.

CINTRA, Ismael. A. Teorias representativas sobre o foco narrativo - uma questão de ponto de vista. **Revista Stylos**, n. 52, UNESP - IBILCE, SJRP, 1981. p. 1-39.

CLASTRES, Pierre. **Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai**. Tradução de Tânia Stolze Lima e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1995.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. [1998]

_____. **Dilemas de la cultura antropología. literatura y arte en la perspectiva pós-moderna**. Trad. Carlos Reynoso. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.

_____. Introducción: verdades parciales. In: _____; MARCUS, George E. (Org.) **Retóricas de la antropología**. Trad. José Luis Moreno-Ruíz. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. p. 25-60.

_____. Itinerarios transculturales. Traducción Mireya R. de Fayad. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____; MARCUS, George E. **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California University of California Press, Ltd. London, England, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo F.. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6), p. 253-266. (Texto originalmente publicado em 1974)

_____. Guimarães Rosa: um novo demiurgo. In: VERSIANI, Ivana; COELHO, Nelly Novaes. **Guimarães Rosa: dois estudos**. São Paulo: Edições Quíron; Brasília: INL, 1975. p. 1-72.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento**. Trad. Milton Person. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

COSTA, Ana Luiza Martins. João Rosa, *viator*. In: FANTINI, Marli (Org.) **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. Rosa, leitor de Homero. **Revista USP**. São Paulo n. 36, dez/fev, 1997/1998, p. 46-73.

_____. Rosa, leitor de relatos de viagem. In: I Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. **Revista Veredas de Rosa I**, Belo Horizonte, n. 1, 2000. p. 40-45.

_____. Vias e viagens. **Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 20-21, dez./ 2006.

_____. Homero no Grande Sertão. **Revista de Filosofia Antiga Kléos**, Rio de Janeiro, n.5/6, 2001, p. 79-124.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande Sertão: Veredas (Travessias)**. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

COVIZZI, Lenira; NASCIMENTO, Edna Maria F. S. **João Guimarães Rosa, homem plural escritor singular**. São Paulo: Atual, 1988.

CRAPANZANO, Vincent. El dilema de Hermes: la máscara de la subversión en las descripciones etnográficas. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.). **Retóricas de la antropología**. Trad. José Luis Moreno-Ruíz. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. p. 91-122.

_____. Diálogo. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. **Anuário Antropológico/88**, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 59-80.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Record, 1998. [1901]

DA MATTA, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: _____. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro, Rocco, 1993. p. 35-58.

_____. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.) **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa**. SP: Duas cidades, 1975.

DEWULF, Jeroen. Pintar os trópicos com palavras. In: HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima. (Orgs.) **Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem**. Porto: FLUP e-Dita, 2005. p. 235-248.

D’ESCRAGNOLEE- TAUNAY, Alfred. **A retirada de Laguna: episódio da Guerra do Paraguai**. Trad. Ramiz Galvão. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1915.

ESPINHEIRA, Ariosto. **Viagem através do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1940. v. 4

EVANS-PRITCHARD, Edward E. **Os nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. Trad. Ana Maria G. Coelho. SP: Perspectiva, 2013. [1940]

_____. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Tradução de Eduardo Batalha Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. [1937]

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

_____. Legado de Rosa. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 9. n. 17, 2005, p. 263-280.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coord. Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIORIN, José Luiz. Língua, modernidade e tradição. **Diversitas**, USP, São Paulo, 2014, p. 62-95.

FISCHER, Michael M. J. El etnicismo y las artes postmodernas de la memoria. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.). **Retóricas de la antropología**. Trad. José Luis Moreno-Ruíz. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. p. 269-319.

FORTUNA, Felipe. Guimarães Rosa, viajante. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). **O Itamaraty na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

FRANK, Erwin H. Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a *Völkerhunde* alemã do século XIX. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 48, n. 2, 2005, p. 559-584.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O mago do verbo. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 343-351, 1º sem. 2002.

_____. **As formas do falso**. SP: Perspectiva, 1972.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Trad. Vera Ribeiro; rev. téc. Maria Cláudia Pereira Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. 3.ed. Trad. Vera Ribeiro. RJ: Editora da UFRJ, 2002.

_____. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega LTDA, s/d.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland... [et al.] **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Marica Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265-284. 89, p. 185-211, 1973.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia. **Novos Estudos, CEBRAP**, São Paulo, n.89, p. 185-211, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo S. Prefácio. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. [1998]

GONÇALVES, Marco Antônio. **Traduzir o outro: etnografia e semelhança**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GOTHCHALK, Joana D'Arc Mendes. **Guimarães Rosa: narrativas híbridas (Cipango, Entremeio com o vaqueiro Mariano e Sanga Puytã)**. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009. Disponível em: <<https://posgraduacao.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/page:18/cursoId:82>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011.

GRIAULE, Marcel. **El método de la etnografía**. Trad. José Sazbón. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova, 1969.

GUIMARÃES, Vicente de Paulo. **Joãozito: infância de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. **Categorias da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1976.

HEBERLE, Afonso de Guáira. A Gruta de Maquiné e seus arredores. **Revista Brasileira de Geografia**, abril-junho, 1941, p. 270-317.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HUIZINGA, JONHAM. **Nas sombras do amanhã: diagnóstico da enfermidade espiritual de nosso tempo**. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1946.

HUMBOLDT, Alexander von. **Quadros da natureza**. Trad. de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. 2 v.

_____. **Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo**. Trad. J. A. P. Buenos Aires: Editorial Glem, 1944.

IANNI, Octávio. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 11-32.

JAMESON, Frederic. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira; rev. téc. Maria Elisa Cevasco. SP: Editora Ática, 1992.

JITRIK, Noé. Destruição e formas narrativas. In: MORENO, César Fernández. (Org.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

KAYSER, Wolfgang J. **Fundamentos da interpretação e da análise literária**. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva/SA, 1948. v. 1

KELLER, Francisca I. Vieira. Carmosa e seu vaqueiro: um caso famoso no sertão. **Anuário Antropológico**. n. 77. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 39-70.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. RJ: 7 Letras, 2007.

KOHLHEPP, Gerd. Pioneiros brasileiros nas pesquisas geográficas de desenvolvimento regional: Orlando Valverde e Hilgard O'Reilly Sternberg. **Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional**. FURB, Blumenau, 3, out/2015, p. 27-54.

LAET, Carlos Rocha Mafra de. Há títulos e brasões também no mundo dos bichanos. **Flan – O Jornal da Semana**, Rio de Janeiro, 1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=100331&PagFis=305>> Acesso em: 14 mar. 2016.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. Trad. Marie-Ágnes Chauvel. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **A descrição etnográfica**. Trad. João Manuel R. Coelho e Sérgio Coelho. SP: Terceira Margem, 2004.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do centro de Estudos Africanos**, São Paulo, n.18-19, 1995-1996, p. 103-118.

LEITE, Ilka Boaventura. **Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. Naturalistas viajantes. **Manguinhos**. Vol. I (2), nov. 1994, fev. 1995. p. 7-19.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Viagens rosianas. MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia. (Org.) **Cenários literários: a narrativa em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial, FCL, UNESP; SP: Cultura Acadêmica, 2002.

_____. Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto. 1985. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O campo da Antropologia. Trad. Sonia Wolosker. In: _____. **Antropologia Estrutural Dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 11-40.

_____; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. SP: Cosac Naify, 2005.

_____. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1997 [1962]

LEWIS, Oscar. **Os filhos de Sánchez**. Trad. Maria Cardoso. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

LIENHARDT, Martin. Etnografia e ficção na América Latina. Trad. Ana Vieira Pereira. **Literatura e Sociedade**, n. 4, 1999, p. 103-115.

LIMA, Deise Dantas. **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Ed. da UFF, 2001.

LIMA, Sônia Maria van Dijk. **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997. [1946]

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: _____ [et al] **Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 19-30.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6). p. 62-97. (Texto originalmente publicado em 1973)

LOURENÇO, Claudinei; SILVA, Fábio Borges da. Paisagens do morro: recados de Rosa. In: CAMARGO, Fábio F.; TONDINELI, Patrícia G.; BORGES, Telma. **Ser tão João**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte, Fapemig, 2012. p. 85-103.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976. [1921]

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010. [1965]

_____. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Giseh Viana

Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99. [1936]

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. **Revista de Letras**, Rio de Janeiro, v. 1/2, n. 28, 2006. p. 144-148..

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa a luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. 1. ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1956. v. 2

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Trad. Celina Cavalcante Falck; rev. Lygia Sigaud. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. Traduções de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça; rev. Eunice Ribeiro Durham. SP: Abril Cultural, 1978. [1922]

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes. (o olhar britânico 1800-1850)**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

MARTINS, Nilce. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 3. ed. revista. São Paulo: EDUSP, 2008.

REIS, Carlos Antonio Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. Trad. Maria Luísa Maia. Lisboa: Pórtico, 1972. [1947].

MAYBURY-LEWIS, David. **O selvagem e o inocente**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

MEYER, Mônica Angela de Azevedo. **Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa**. 1998. 219 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000134721>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice versa. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Wolf. (Org.) **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 115-161.

MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. Nas veredas: uma história de amor. In: _____. **Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996. p. 133-206.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa. Trad. Selma Calasans Rodrigues. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. RJ: Civilização Brasileira, 1983. p. 47-61.

NARDY, Manuel. As margens de Rosa: depoimento. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.); COSTA, Ana Luiza Martins (Cons.). **Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 20-21, dez./ 2006. p. 61-63.

NOVAES, Adauto. (Org.) O olhar viajante do etnógrafo. In: _____. **O Olhar**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p.347- 360.

NOYES, John Kenneth. **Colonial Space: Spatiality in the discourse of German South West Africa 1884-1915**. Harwood: Gordon & Breach, 1992.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. SP: Perspectiva, 1976.

_____. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-28.

OLIVEIRA, Franklin de. A degradação de Riobaldo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1968.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O ofício do antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006. p. 9-30.

_____. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo; Ed. Unesp; Brasília: Paralelo, 2000. p. 17-35.

PEIRANO, Mariza G.S. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. **Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.

PELINSER, André Tessaro; MALLOY, Letícia. Ave, a palavra do sertanejo na Literatura Brasileira. **Millenium**, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. 2014, p. 121-137.

POUILLON, Jean. Os modos da compreensão. In: _____. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 51-108.

PRATT, Mary Louise. Trabajo de campo en lugares comunes. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.) **Retóricas de la antropología**. Trad. José Luis Moreno-Ruíz. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. p. 61-90.

_____. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: Edusc, 1999.

RAMA, Ángel **Transculturación narrativa en América Latina**. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMOS, Graciliano. Conversa de Bastidores. In: _____. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975. p. 246-249.

RICOEUR, Paul. Ponto de vista e voz narrativa. In: _____. **Tempo e Narrativa**. Trad. Marina Appenzeller; rev. Téc. Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papyrus, 1995 v. 2, p. 147-179.

_____. A identidade pessoal e a identidade narrativa. In: _____. **O si mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira César: Campinas: Papyrus, 1991. p. 137-166.

RIVERS, William H. R. A análise etnológica da cultura. In: CARDOSO de Oliveira, Roberto (Org.) **A Antropologia de Rivers**. Campinas: UNICAMP, 1991. [1912]

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa. **Imprensa Universitária**, Belo Horizonte, UFMG, 1981.

RODRIGUES, André Figueiredo; AGUIAR, José Otávio; SILVA, Wilton Carlos da Silva. **Literaturas de viagem: fauna, flora e etnografia brasileira**. São Paulo: Humanitas, 2013.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: _____. **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958. p. 139-149.

ROSA, João Guimarães. “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”. In: _____. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1956]

_____. “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”. In: _____. **Estas estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. “Cipango”. In: _____. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. [1970]

_____. “Uns índios (sua fala)”. In: _____. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. [1970]

_____. “Sanga Puytã”. In: _____. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. [1970]

_____. “Ao Pantanal”. In: _____. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. [1970]

_____. “Meu tio o iauaretê”. In: _____. **Estas estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. “O recado do Morro”. In: _____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

_____. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. In: _____. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. [1970]

- _____. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. Entrevista. [novembro, 1966]. Entrevistador: Arnaldo Saraiva. **Conversas com Escritores Brasileiros**, Porto: ECL, 2000.
- _____. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Trad. Erlon José Paschoal; organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- _____. **Cartas a William Agel de Mello**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. Pequena palavra (Prefácio). In: RÓNAI, Paulo. **Antologia do Conto Húngaro**. Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p.11-34.
- _____. Orelha. In: LIMA, Geraldo França de. **Serras azuis**. Rio de Janeiro: GRD, 1965.
- _____. Dezesesseis vezes Minas Gerais (Prefácio) In: BARREIROS, Eduardo Canabrava. **O segredo de Sinhá Ernestina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 14-15.
- _____. Simples passaporte (Prefácio). In: COSTA, Vasconcelos. **De sete lagoas aos sete mares** Belo Horizonte: Itatiaia, 1957. p. 09-17.
- _____. Minas Gerais tem suas coisas. Belas, como um copo de ouro (Prefácio). **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1984, p. 30-35.
- _____. **Tutameia: terceiras estórias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [1967]
- _____. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- _____. **Sagarana**. 42 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967
- _____. Discurso de Posse do Dr. João Guimarães Rosa. **Revista da Sociedade Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, Tomo LIII, 1946, p. 96-97. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/181897/per181897_1946_00001.pdf>. Acesso em 30 mar. 2016.
- _____. O verbo & o logos. In: ANDRADE, Carlos Drummond de... [et al.] **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROSALDO, Renato. **Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social**. México: Grijalbo, 1991a.

_____. Desde la puerta de la tienda de campaña: el investigador de campo y el inquisidor. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.) **Retóricas de la antropología**. Trad. José Luis Moreno-Ruíz. Madrid: Ediciones Júcar, 1991b. p. 123-150.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa: a obra de João Guimarães Rosa e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. Fingir a verdade. In: ALVES, Maria Theresa Abelha; DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 87-97

_____. Rosa e a invenção de uma aura poética para as “raízes do Brasil”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 128- 141.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Tradução Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

SALGADO, João Amílcar. Riobaldo embosca Jeca Tatu ou da tolerância em Guimarães Rosa. In. SALLES, Carlos Alberto C. (Org.) **Nos sertões de Guimarães Rosa**. Curitiba. Editora CRV. 2011, p. 37-90.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

_____. A ficção brasileira modernista. In: _____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-40.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. Trad. Ivo Frigério. **Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. RJ: Editora Campus, 1980. p. 25-40.

SILVA, Álvares da. Um escritor entre os seus personagens. In: **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 21 de junho de 1952.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, 2009, p. 171-188.

SILVEIRA, Flávio Azeredo da (Org.) **24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira**. Editionfads. s.d.

SINDER, Valter. A (autor) idade da escrita: etnografia e narrativa. **Travessia – Revista de Literatura**, n. 29/30, Florianópolis, UFSC, ago 1994/jul 1995, p. 191-323.

SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto irônico. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 9. n. 17, 2005, p. 287-301.

SONTAG, Susan. O antropólogo como herói. In: _____. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 86-100.

_____. *Contra a interpretação*. In: _____. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11-49.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. A origem musal da saga rosiana em “O recado do morro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 188-207.

STOCKING JR., George W. (Org.) **A formação da antropologia americana, 1883-1911: antologia Franz Boas**. Trad. Rosaura Maria C. L. Eichenberg; rev. téc. Marcos Antônio T. Gonçalves e César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora da UFRJ, 2004.

STRATHERN, Marilyn. Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia. Trad. Iracema Dully. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Trad. Iracema Dulley, Jamile Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159-209.

_____. O efeito etnográfico. Trad. Luisa Valentini. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Trad. Iracema Dulley, Jamile Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 345-405.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TACCA, Oscar Ernesto. O narrador. In: _____. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983. p. 61-103.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 2 v.

_____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLLENDAL, Eduardo José. Entremeio metapoético com o Vaqueiro Mariano. In: I Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998, Belo Horizonte. **Revista Veredas de Rosa I**, Belo Horizonte, n. 1, 2000. p. 211-214.

TRAJANO FILHO, Wilson. Que barulho é esse, o dos pós-modernos? **Anuário Antropológico**, n. 86, Brasília, Editora Universidade de Brasília, Tempo Brasileiro, 1988, p.133-151.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Ponto Urbe** [online], 11, 2012, posto online no dia 01 Dezembro 2012, consultado em 09 setembro 2014. URL : <http://pontourbe.revues.org/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Os mundos de Rosa. **Revista USP**, n. 36, dez/fev, 1997-1998, p. 78-87.

_____. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1997.

_____. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **A boiada**. RJ: Nova Fronteira, 2011. p. 187-202.

_____. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.) **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. ed. revista e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. [1975].

WERNECK, Mariza. Claude Lévi-Strauss e o aprendizado do delírio. IN: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.) **Verdades e mentiras: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau**. Ijuí: Editora Unijuí, 2005. p. 237-247.

WHYTE William Foote. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

_____. Treinando a observação participante. Trad. Cláudia Meneses. In: GUIMARÃES Alba Zaluar. (Org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 77-86. [Texto originalmente publicado em 1943]

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. SP: Cia. das Letras, 1989. [1973]

WILLIAMS, Thomas Rhys. **Métodos de campo en el estudio de la cultura**. Trad. María del Carmen Márquez. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betencor, 1973.

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