

Parte I - Estudos comparativos

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Estudos comparativos. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 14-82. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

PARTE I
ESTUDOS COMPARATIVOS

1

MACHADO E ROSA EM FRENTE DO ESPELHO

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica.

(Assis, 1973, p.25)

Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?

(Rosa, 1972, p.78)

“Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele veria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos” (ibidem, p.72). Segundo esse vaticínio, a imagem do herói grego, entrevista no espelho da água, poderia representar sua morte. Para os povos antigos e para quem supõe que o reflexo da pessoa é a alma, o espelho inspira receio supersticioso: ela pode, no

espelho, recolher-se. Muitos são os conceitos impressos na palavra “espelho” – representação, ícone, flexibilidade, alma – que nos conduzem a valores como vida, morte, medo, subjetividade, alteridade.

Neste estudo, colocamo-nos em frente de dois espelhos, o de Machado de Assis e o de Guimarães Rosa, e comparamos as concepções desses escritores relativamente a esse tema e a alguns de seus aspectos composicionais, como a construção do narrador. Como os autores são muito distantes no tempo e têm estilos bastante diferentes, lidamos com universos literários distintos. O título, reiterado nos contos, abre o diálogo entre esses textos que partem de uma cena enunciativa – o momento presente – para remontar ao passado. Na narrativa machadiana, dá-se o retorno a um acontecimento passado que marcou a personagem principal e, na composição rosiana, o protagonista-narrador recupera seu percurso da mocidade à maturidade, quando são revividos fatos essenciais que exigem reflexão. Em ambos, o mote é o espelho.

No conhecido ensaio “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido (1970, p.23) vincula “O espelho” – publicado em *Papéis avulsos* em 1882 – à questão fundamental da obra machadiana, que é a da identidade, “da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade, estudado por Augusto Meyer”. É de 1935 a reflexão de Meyer (1975) sobre a narrativa que se reflete na “Apresentação” de Eugênio Gomes (1973, p.13) aos contos machadianos da Coleção Nossos Clássicos. Comentando os textos alegóricos de Machado de Assis, em que se enquadra essa composição, o crítico estabelece um diálogo entre tal produção e outras do escritor que têm como característica uma filosofia *sub specie ludis* e que desenvolvem ideias contidas no conto “Teoria do medalhão” e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ambos publicados em 1881. Na citação que recortamos da “Apresentação”, Gomes (ibidem) explicita a concepção machadiana de medalhão e dá-nos o percurso da retomada de tal noção em vários textos machadianos:

Em que consiste a teoria do medalhão que um pai irônico procura transmitir ao filho quando este chega à maioridade? Em manter, para

um perfeito convívio social, as exterioridades brilhantes e vazias que fazem desse convívio a bem-aventurança de tantos indivíduos: a fatuidade, a carência de ideias próprias, a preocupação absorvente com coisas e fatos frívolos, o vocabulário e ideias de empréstimo, o gosto da publicidade, com o conseqüente horror à solidão. O que significa esse horror em um pobre de espírito vê-se no conto “Só” (1885); o falso esplendor de uma personalidade feita de fumo e estultícia é o tema de “O Diplomático” (1884), enquanto “Evolução”, também deste ano, mostra um perfeito arquétipo de vulgar apropriador de ideias alheias, entusiasta do Progresso. A alegoria da alma exterior n’ “O espelho” é por igual um desdobramento específico da “teoria do medalhão”, cujos efeitos já estavam aliás difundidos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Todas as composições citadas por Gomes são da década de 80 do século XIX, que, segundo esse crítico e muitos outros, é a fase culminante do conto machadiano, quando predomina o humor irônico.

Na mesma direção de Meyer e Gomes, temos o ensaio de Alfredo Bosi (1999, p.102), o qual foi publicado no Brasil em 1982, cuja origem é o estudo feito para uma antologia da Biblioteca de Ayacucho, de Caracas. Sintetizado por ele mesmo: “‘O espelho’ é matriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária”.

A favor da posição dos críticos mencionados, lembramos que, no conto “O espelho”, ao título que condensa figurativamente o assunto que vai ser tratado, é dado o subtítulo que o expande tematicamente: “Esboço de uma nova teoria da alma humana”. A “nova teoria” é, de fato, exposta na narrativa.

Nela, o espelho constrói-se como prolongamento configurador da alma humana, ou melhor, da “alma exterior”, tese elaborada por Jacobina, que não quer discussão sobre a questão em pauta, propondo-se apenas a exemplificar a sua teoria:

Nem conjectura, nem opinião, redargui ele [Jacobina]; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... [...] uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (Assis, 1973, p.25-26)

Para melhor explicar aos atentos ouvintes o que entende por alma exterior, além de outros exemplos, o protagonista cita uma frase de Shylock e a comenta:

A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; *é um punhal que me enterras no coração.*” Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. (ibidem, p.26, grifo do autor)

O protagonista afirma ainda que a alma não é sempre a mesma. Todas essas proposições servem como introdução para o caso ocorrido com ele próprio e que passa a narrar. Aos 25 anos, Jacobina, moço pobre, foi nomeado alferes da Guarda Nacional. De Joãozinho, como era chamado em família, passa a ser o alferes. A importância da patente recebida é bastante reforçada quando, a convite de uma tia, vai passar uns dias no sítio dela, levando a farda como ela havia lhe solicitado com insistência. Para a Tia Marcolina, ele torna-se o “senhor alferes”, com direito a todas as honrarias: “Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o ‘senhor alferes’” (ibidem, p.28).

Esse tratamento enaltecendor permite a observação: “[...] fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou [...]. O alferes eliminou o homem” (ibidem, p.29), ficando uma parte mínima de humanidade:

Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. [...] Era exclusivamente alferes. (ibidem)

Tia Marcolina, a principal personagem a proporcionar ao jovem alferes as condições que sustentavam a natureza da sua alma exterior, deixa o sítio para acudir uma filha que estava à morte, ficando, no local, apenas o protagonista e os poucos escravos da casa, que, com o correr do tempo, também o abandonam.

Vendo-se totalmente só, sem nenhum fôlego humano, sente-se um defunto andante, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Só o sono lhe dá alívio, pois,

[...] eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes [...] e tudo isso me fazia viver. (ibidem, p.33)

Um dia, resolve olhar no espelho e o resultado é assim relatado: “[...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ibidem, p.34). Com medo, quer ir embora, começa a vestir-se, lembra-se de colocar a farda de alferes e olha-se no espelho. Eis de novo a sua imagem refletida: “[...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, sua alma exterior” (ibidem, p.144).

Em Machado de Assis, como visto na narrativa e na crítica, o espelho reflete a alma exterior, que é a opinião alheia, a imagem que representamos para os outros. Trata-se de uma concepção fechada, de que o conto é uma ilustração, como comenta Meyer (1975, p.66):

Só existem as almas exteriores, bovarizadas, mascaradas, e para elas, que só navegam na sabedoria da superfície, é melhor não sondar a profundidade terrível do homem. Quem tira a farda, quem

tenta ver o que há além da fantasmagoria organizada em seu proveito pela inconsciência vital, sente a vertigem de si mesmo e de tudo, acaba falando sozinho diante do espelho, como o Alferes Jacobina. Aliás, logo torna a vesti-la, num momento reflexo de defesa.

“O espelho” de João Guimarães Rosa (1972), por sua vez, faz parte do conjunto de 21 pequenas narrativas de *Primeiras estórias*, publicado em 1962. Essa composição ocupa o lugar central entre os contos da coletânea, o que tem chamado a atenção da crítica. É de 1977 o livro *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, em que Consuelo Albergaria (1977, p.68), sobre essa posição, afirma que os demais textos dispõem-se simetricamente em relação a “O espelho”, o que permite que “quer pelo tema, quer pelo assunto, os demais vinte contos se apresentem numa ordem inversa e rebatida”, levando a ver, no volume, “a estrutura de um triângulo virtual”. A noção de centro é cara a Guimarães Rosa e vários ensaios críticos têm refletido sobre essa questão no que se refere a *Grande sertão: veredas*.

Heloísa Vilhena de Araújo (1998), por exemplo, ao denominar *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa* seu livro sobre *Primeiras estórias*, toma o conto em questão e o tema de Narciso para examinar o modo como, na obra rosiana, emerge o “helenismo cristianizado” ou o “helenismo em via de cristianização”. A abertura do seu livro remete à importância do centro na produção rosiana, considerando que a novela “O recado do morro”, central na coletânea *Corpo de baile*, “é o ponto de partida que agrupa ao seu redor os demais contos, que os estrutura, que os emparelha, que os balanceia, que define o tema, sempre complexo, que os unifica, formando um corpo orgânico” (ibidem, p.19). Vale lembrar que, com a tripartição de *Corpo de baile* na década de 60 do século passado, a possibilidade de se visualizar “O recado do morro” como composição central do conjunto de novelas ficou prejudicada.

O estudo mais abrangente de *Primeiras estórias*, elaborado por Ana Paula Pacheco (2006), analisa, no último capítulo, “As formas do espelho – dilemas da representação”, a narrativa que nos ocupa,

examinando, entre outras, a questão do duplo e a relação com o texto homônimo de Machado de Assis.

No conto rosiano, relata-se uma experiência que induz reflexões sobre o que é, na verdade, o espelho, ou seja, a identidade humana. O texto começa com travessão e, como em *Grande sertão: veredas* e em “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias* (Rosa, 1969a), é um diálogo incompleto, ou seja, o discurso pressupõe um interlocutor como no único romance rosiano: “– O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho?” (idem, 1972, p.71). Cabe ressaltar que, nas três composições, o interlocutor – que não se manifesta, mas de que o leitor sabe da existência por meio das falas do protagonista – é um homem de algum modo superior à personagem principal ou que ela assim o considera, havendo a possibilidade de ironia nessa visão ou, pelo menos, a noção de que a superioridade só se refere a uma determinada dimensão.

O protagonista-narrador, no conto em pauta, começa a narração afirmando que há espelhos “bons” e “maus” e, a partir dessa constatação, interroga: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (ibidem). Relaciona ainda uma série de exemplos que poderiam comprovar como, de fato, são os homens e, logo a seguir, desmonta-os. E acrescenta: “Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes”; quanto às máscaras, “Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico” (ibidem, grifo do autor); na nossa percepção relativamente a outras pessoas, há deformação de ordem psicológica: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano [...]” (ibidem, p.72).

Tais ponderações servem como introdução para o acontecimento que vai narrar: o encontro, ocorrido no cotidiano e involuntariamente, de um moço – ele próprio, qualificado como “contente”, “vaidoso” – consigo mesmo, em um espelho:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso [...]. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo [...] causava-me ódio

e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! (ibidem, p.73)

A partir daí, o protagonista começa a procurar o que considera como o “eu por detrás de mim”, “a minha vera forma” por meio de vários artifícios, em diferentes posições e expressões de sentimento – ira, medo, orgulho, alegria, tristeza – em frente do espelho. Queria ir além da máscara nele refletida, além do rosto externo que é formado de diversos componentes. Principiou por bloquear a onça, elemento animal que lhe seria correspondente: “E, então, eu teria que, após dissociá-lo meticulosamente, aprender *a não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto” (ibidem, p.75, grifo do autor).

O segundo componente apagado é o hereditário, “as parecenças com os pais e avós”. Desaparece, ainda, o que se deve ao contágio das paixões, “o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias” (ibidem, p.76), o que “materializa ideias e sugestões de outrem”, além de “interesses efêmeros”. Relata então o que lhe aconteceu um dia:

Simplemente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair na poltrona. (ibidem)

Sem rosto, sem olhos, o protagonista quer voltar a tê-los, quer se espelhar, porque uma dúvida o assalta: “Seria eu um... des-almado?” (ibidem, p.77). Relata então o acontecido, anos mais tarde, depois de sofrimentos grandes e de ter provado a possibilidade de amar:

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica,

de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. (ibidem, p.78)

O conto, perto do final, traz a questão: “Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?” (ibidem). Se a questão é respondida afirmativamente, “‘a vida’ consiste em experiência extrema e séria”, que exige o despojamento do que obstrui o crescimento da alma e, depois, o “salto mortale”. Resta então o “julgamento-problema”: “– ‘*Você chegou a existir?*’”. Sendo a resposta positiva, destrói-se o entendimento “de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?” (ibidem, grifo do autor).

Os três parágrafos finais de “O espelho” rosiano espelham o sentido da narrativa: a interrogação, a dúvida figurativizada e não resolvida sobre o que é a vida, questão acerca da qual o narrador solicita a opinião do interlocutor.

Entre os dois contos, há semelhanças visíveis quanto à história e quanto aos protagonistas, que são também narradores. Todavia, no que tange à concepção que os preside, há diferença fundamental: o narrador machadiano, dono de uma verdade que supõe ser científica, compraz-se em ilustrá-la com uma experiência pessoal. O de Guimarães Rosa (ibidem), também a partir do relato de vivência própria, meticulosamente relatada e em busca de explicações científicas e filosóficas, termina como começou: com dúvidas e perguntas.

A imagem do alferes refletida – ou desaparecida em certo momento – é a sua “alma exterior”, a sua máscara social, a representação para o e do outro. Embora o narrador machadiano mencione a existência de duas almas, só trata de uma, como comenta Dante Moreira Leite (1967, p.194), alinhando-se aos críticos anteriormente citados:

Observe-se que, embora faça referência a duas almas, – uma que olha para dentro e outra que olha para fora, – a descrição apresentada no conto limita-se à alma externa, como se ambas pudessem reduzir-se à exterioridade [...] essa forma de descrever corresponde

à concepção de Machado de Assis, segundo a qual a maior parte da vida mental é um processo de ajustamento às aparências sociais.

Por sua vez, John Gledson (2006), em “A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis”, relacionando ficção e história – embora ressaltando que, nos contos machadianos em que se inclui “O espelho”, não se define “o enquadramento histórico” –, afirma: “[...] aqui, mais do que nunca as especulações de Machado se centram na questão da identidade nacional que tão frequentemente tem preocupado os intelectuais latino-americanos desde a Independência” (ibidem, p.71-72). No caso específico da narrativa que nos ocupa, localiza-se a primeira referência histórica na menção ao espelho que a tia mandara colocar no quarto de Jacobina e que fora comprado de “uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de d. João VI” (ibidem, p.74). A referência à origem do espelho indicaria que as intenções do escritor não eram apenas filosóficas – problematizando as questões da alma e da identidade pessoal –, pois, nesse caso, “qualquer espelho serviria”. Para o estudioso de Machado, como reflexo da História na composição em pauta, tem-se que a identidade nacional seria imperceptível como o protagonista no espelho. No entanto, ressalta que, no conto tratado e em outras narrativas, como nos romances *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, “A linguagem da psicologia (pré-freudiana) – sobretudo do inconsciente – encontra um lugar natural nessa original análise histórica” (ibidem, p.75).

Nesse ponto, à parte o exagero do estudioso inglês acerca da relação histórica entre o protagonista e o país, o estudo de John Gledson aproxima-se do de Dante Moreira Leite (1967, p.198), para quem o desmascaramento da alma exterior de Jacobina vincula o conto machadiano às proposições freudianas:

[...] a teoria de Machado de Assis contém outro elemento importante, correspondente à ideia de desmascaramento das aparências da pessoa. Essa tendência supõe uma oposição fundamental entre os impulsos individuais e as exigências da sociedade, a que a pessoa se submete. Essa tendência foi a que, – dentro evidentemente, de

outras premissas teóricas, – encontrou expressão na teoria freudiana da personalidade.

A imagem do narrador rosiano, diferentemente daquela apresentada em “O espelho” de Machado de Assis (1973), aparece horrenda, desfaz-se, desaparece e principia a reconstituir-se. É a alma profunda, composta do ancestral animal, dos resíduos dos antecedentes humanos, das paixões resultantes de pressões psicológicas e daquilo que é materialização das “ideias e sugestões de outrem”; portanto, no que diz respeito à psique humana, é também uma imagem mais complexa do que a de Machado. A alma, em Guimarães Rosa, desmancha-se em “couve-flor” ou “bucha de boi” e, ao recompor-se, depois de ascese e sofrimento – como em “A hora e vez de Augusto Matraga” (Rosa, 1982) –, e já amando, emerge como “flor pelágica”: a inocência do rosto infantil.

Dante Moreira Leite vê na onça a representação do ódio, o ser consumido pelo sofrimento. Por um lado, sem o ódio, o ser humano fica sem alma; por outro lado, a alma “verdadeira” é reencontrada com o amor. A “teoria” de Guimarães Rosa, segundo o estudioso (Leite, 1967, p.198, grifo do autor), introduz outros significados, não explicitados:

Se passamos para “O espelho” de Guimarães Rosa, encontramos uma concepção psicológica que, sob alguns aspectos pelo menos, se aproxima da teoria jungiana de personalidade, embora introduza também outros conceitos. Ao contrário do que ocorre no conto de Machado de Assis, a exteriorização perde qualquer significado, e o herói-narrador procura devassar a sua intimidade, em busca de elementos fundamentais. Essa pesquisa conduz à descoberta de traços de ódio, mas, fundamentalmente, de ódio contra si mesmo. Quando elimina o ódio, o herói fica *sem alma*, pois esse sentimento seria o seu núcleo fundamental; só depois de um período de grandes sofrimentos é que o espelho começa a refletir um começo de luz, enquanto o rosto só aparecerá, – embora seja “rostinho de menino, de menos-que-menino, só”, – depois do amor.

Há, ainda, no texto de Guimarães Rosa (1972), uma relação entre a arte de viver e a arte da arte, ou seja, o processo criativo, naquilo que o escritor sempre propõe para a criação: o alijamento do que obstrui e soterra; nesse caso, os “ancestrais animais”, os “antepassados”, os “constrangimentos psicológicos” e as “exigências alheias”.

Contudo, no que diz respeito às personagens, os protagonistas de Machado (1973) e de Guimarães Rosa (1972) são “tentaculizados”, seduzidos pelo efeito especular que é a imagem refletida no espelho. Se compararmos, como faz Heloisa Vilhena de Araújo (1998) em relação a Guimarães Rosa, os protagonistas com o mito de Narciso e tomarmos como ponto de partida a reflexão sobre esse tema de A. Allejo (apud Silva, 1995), *De como el proto-sujeito se agresiviza: el mito de Narciso*, vemos que, nos três casos, há a ação que encurta a distância entre a personagem e a identificação com o outro especular. Como “Este tentar ser o outro de Narciso terminará com ele, será a morte de Narciso e o triunfo do especular”¹ (Allejo apud ibidem, p.165). Narciso morre tentando a identificação com a imagem que o seduz, o que se configura como o núcleo da contradição do narcisismo: “[...] para que a imagem possa patentear-se como verdadeira imagem tem que morrer o real de Narciso”² (Allejo apud ibidem). Segue-se a ideia de autoagressividade: em toda relação especular estabelece-se um par em que um dos membros é dissolvido. Nos dois contos, passa-se da dissolução à recomposição da imagem. Já Narciso vê de pronto o belo Narciso e, seduzido pela beleza que corresponde a padrões simbólicos, não por uma beleza qualquer, sucumbe.

Do mesmo modo, para sobreviver Jacobina precisa ver-se num padrão de *status* bem superior, padronizado como tal – o alferes; já a personagem do escritor mineiro reencontra-se com a interioridade no rosto de menino, livre das injunções ancestrais, psicológicas e sociais. Tanto o narrador machadiano quanto o rosiano veem borrões

1 “Este intentar ser el otro de Narciso terminará con él, será la muerte de Narciso e el triunfo de lo especular.”

2 “[...] para que a imagem pueda patentizarse como verdadera imagen tiene que morir lo real de Narciso.” (Todas as traduções são das autoras.)

quando se afastam do ideal de beleza que abraçam. Seriam antinarcisicos por evoluírem da morte narcísica – um, pela identificação com a posição social, outro, com a interior – que afasta a morte?

A aproximação e o afastamento, no que diz respeito às vozes narrativas, também devem ser considerados. Ambos os narradores enunciam ulteriormente os acontecimentos, tendo aparentemente sobre eles o domínio total. Todavia, em Machado (1973) há dois narradores: um heterodiegético (Genette, [197-], p.244), ou seja, que não faz parte da história narrada – presente em poucos parágrafos iniciais e finais que constituem uma moldura –, delega a voz a outro, autodiegético (que relata a própria história), a personagem-narradora Jacobina. O que chama a atenção é o fato de que, se a sua enunciação autodiegética, no momento mais importante, que é o da narração da sua história como alferes, faz-se de modo dialogado, as intervenções dos interlocutores são mínimas, em geral constituídas apenas por palavras ou frases muito curtas. Vale lembrar que o protagonista fogia de dissensões, dizendo que só relataria o acontecido com ele se os demais cavalheiros se mantivessem calados. Em Guimarães Rosa (1972), temos um narrador *autodiegético*, cujo relato se dá por meio de um diálogo implícito, o interlocutor não se manifesta, o que, de certo modo, corresponde às poucas intervenções dos companheiros de Jacobina. Apesar de ser também dono absoluto dos fatos, é um narrador que, com o relato, quer recuperar o acontecido, entendê-lo e refletir sobre o seu significado. Na sua fala, os questionamentos se sucedem e não se resolvem, exatamente como ocorre em *Grande sertão: veredas* e em outros escritos rosianos.

Por sua vez, a narrativa machadiana é tradicional e conclusiva. O relato de sua experiência – que pode ser considerado como experimento científico – imprime autoridade à teoria, para ele inquestionável, da existência da alma exterior, questão cara ao escritor, para quem, aos seres humanos, o que importa é a aparência. O narrador rosiano, de um ponto de vista que também se quer científico e é ainda intuitivo – como, aliás, o protagonista machadiano –, segue etapas que se poderiam dizer científicas e tem respostas que a melhor ciência sempre dá: alguma certeza e muita dúvida.

Para completarmos as observações anteriormente citadas de Moreira Leite (1967, p.198), podemos acrescentar que a personagem-narradora não elimina apenas o ódio-onça, mas também os componentes hereditários, a paixão, o outro e o que é superficial. O caminho percorrido pelo protagonista rosiano é humanístico e místico – pelo sofrimento e pelo amor; portanto, por meio de experiências interiores, a imagem se recompõe como deve ser: livre de todas as injunções.

O relato de Jacobina é também a experiência que o autoriza a afirmar que a natureza da alma exterior pode ser alterada de acordo com determinadas condições que envolvem a relação estabelecida com o outro. Assim, podemos dizer que, no presente da enunciação, com os quatro cavalheiros que ouvem a sua história, a sua alma exterior, ou, pelo menos, uma parte dela, também se espelha na opinião dos amigos, que o veem como casmurro, “cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação” (Assis, 1973, p.25).

Consideramos ainda que as várias denominações do protagonista machadiano refletem a natureza das diferentes almas exteriores construídas a partir de cada relação com o outro. No momento presente da narração, Jacobina é tratado formalmente pelo sobrenome por seus companheiros de especulação. As características da personagem, que não admitia conjetura nem opinião e era ensimesmada, estão contidas na denominação que recebe na idade madura: o sobrenome Jacobina remete, em primeiro lugar, aos jacobinos – parisienses partidários exaltados da democracia a partir de 1789. No Brasil, o termo passou a identificar os nacionalistas extremados (Ferreira, 1999, p.1.150). Não se trata de ligar a personagem aos nacionalistas, mas sim ao sentido de exagero, de descomedimento de sua discrição.

No tempo passado, as diferentes identificações de Jacobina demonstram o percurso da alma exterior de Joãozinho, hipocorístico carinhoso agregado ao nome João, que significa “cheio de graça” (Guérios, 1973, p.135), até chegar à idade adulta:

PRESENTE						
PASSADO						
Denominações	Jacobina	Joãozinho	Alferes	Senhor alferes	Nhô alferes	Jacobina
Outro	Companheiros	Família	Guarda Nacional	Tia Marcolina	Escravos	Companheiros

No “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, a partir das formas de tratamento que o outro atribui ao protagonista, o apagamento do alferes começa a ocorrer quando a denominação dada por Tia Marcolina, “senhor alferes”, é substituída por “nhô alferes”, em que o outro são os escravos, que assim referendavam o papel social do protagonista:

Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. (Assis, 1973, p.30)

É Tia Marcolina, viúva do capitão Peçanha, que mais reconhece o valor do posto do sobrinho e que martela a palavra “alferes”, como relata o narrador: “E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda hora” (ibidem, p.28). Pode-se supor que referenda a figura de eco de Tia Marcolina a etimologia de seu nome. Guérios (1973, p.152, grifos do autor) dá-nos a chave para tal possibilidade de interpretação: “Marcolina, diminutivo de Marcos, derivado de *marcus* ‘grande martelo de ferreiro’ que, segundo L. Deroy, provém do etrusco *marce*, ‘martelador, ferreiro’, da raiz *mar*, ‘bater’, ‘ferir’”.

Quando até mesmo os escravos deixam o sítio, totalmente só, o eu, despojado do outro, encontra o eu verdadeiro, a alma interior, que, por sua vez, sem o outro é nada: “[...] porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... E não tornava” (Assis, 1973, p.33).

O precário preenchimento do eu dá-se no espelho. Reduzido à alma interior, o eu interior espanta-se por não se reconhecer: “Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ibidem, p.34). O reconhecimento de si só acontece quando o eu exterior, fixado no alferes, elimina o impreciso eu interior: “[...] era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho” (ibidem, p.35). A alma de Jacobina, nessas diferentes fases da vida, é de natureza social; tirando-lhe o que lhe é exterior, nada resta. Sem a aparência dos diferentes espelhos que são os outros, a alma interior não é passível de ser capturada.

O conto rosiano, por sua vez, narra a busca da alma através da experiência com o espelho. O percurso da personagem anônima não se centra no outro, mas no despojamento do eu, é a alma interna que lhe interessa conhecer: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (Rosa, 1972, p.73).

Como em *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (Carroll, 1977), o protagonista anônimo não se contenta com sua imagem refletida e relata, no presente, já mais velho, o que encontrou na experiência vivida na mocidade. De fora para dentro, vê-se em frente do “eu que sou o outro”:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! (Rosa, 1972, p.73)

Na busca do eu “por trás de mim”, da sua essência, da “vera forma”, o “sósia inferior na escala era, porém – a onça” (ibidem, p.35). Somente depois do sofrimento consegue vislumbrar uma radiância e, enfim, quando ama, configura-se, renascido, em um rosto de menino. No texto rosiano, o conhecimento do eu depende do encontro com a alma interior, que acontece como uma queda em rodopio para

dentro de si que, em um afunilamento, chega ao final do túnel onde o que resta é o eu:



O texto machadiano, que se assemelha a um ensaio, em que Jacobina exemplifica de maneira didática o esboço de uma nova teoria da alma humana, defende que se pode mudar constantemente de espelho, dependendo da relação que se estabelece com o outro. Demonstrada à maneira de um teorema, para a nova teoria, conhecer a si é ser conhecido pelo outro. Como dito, o texto cria um efeito de verdade que espelha a crença machadiana na supremacia da aparência do indivíduo na sociedade. Diferentemente, a experiência através do espelho da narrativa rosiana deixa-nos a dúvida sobre como encontrar o verdadeiro eu, configurada no “julgamento-problema”: “– ‘Você chegou a existir?’” (ibidem, p.78), que condensa a perene crise existencial do homem.

2

A BOIADA EM EUCLIDES E EM ROSA

Mas o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo. (Rosa, 1970a, p.124)

Introdução

Dois escritores brasileiros, Guimarães Rosa (1982), no conto “O burrinho pedrês”, que faz parte de seu livro de estreia, *Sagarana*, e Euclides da Cunha (1985), em *Os sertões*, constroem a marcha de uma boiada. Examinando o modo como esses autores realizam a discursivização desse acontecimento, mostramos aproximações e diferenças quanto à direção poética da linguagem e também como se dá, em ambos, a construção de um universo épico em trechos relativos à boiada e aos vaqueiros.

No que diz respeito à linguagem poética, são úteis à nossa análise não só as considerações de Jakobson (1969) sobre esse tipo de linguagem como também a distinção dos dois níveis da linguagem, expressão e conteúdo, de Hjelmslev (1975). Como se sabe, os estudos de Jakobson devem muito a proposições de Saussure (1970, p.24), que, no início do século XX, postulava a arbitrariedade dos signos,

reconhecendo motivação sígnica apenas em termos derivados ou compostos. Retomando o princípio da arbitrariedade do mestre genebrino, Jakobson (1977) considera também a arbitrariedade paradigmática, que opõe um fonema a outro, mas afirma que ela pode ser quebrada na contiguidade sintagmática. Escreve o linguista russo em seu livro *Seis lições sobre o som e o sentido*:

Seria à luz do mesmo modelo [de Saussure] que se poderia também submeter a uma revisão o princípio de arbitrariedade. Ao lado do caráter linear, é um dos dois princípios gerais atribuídos por Saussure a qualquer signo linguístico. Até que ponto pode ser considerada arbitrária a escolha dos fonemas em ação em determinada língua? Quais são as leis internas que regem as relações entre as qualidades distintivas em jogo, entre, por exemplo, as cinco qualidades que preenchem o consonantismo francês? Encontramo-nos assim perante as questões primordiais e últimas do funcionamento dos sistemas fonológicos. (ibidem, p.84)

No muito citado texto “Linguística e poética”, Jakobson (1969) reconhece, entre as funções da linguagem, a função poética e, para explicá-la, afirma que, na seleção dos elementos linguísticos, considera-se a equivalência, a semelhança e a dessemelhança, a sinonímia e a antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, baseia-se na contiguidade. A partir da distinção entre seleção e combinação, conceitua a função poética, indicando que todo texto em que predomina essa função “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação” (ibidem, p.130). Conforme a concepção jakobsoniana, não é somente a arbitrariedade do signo que pode ser questionada, mas a de toda a linguagem, que pode se tornar motivada quando o falante a põe em uso de uma determinada maneira. Outra afirmação do estudioso russo (ibidem, p.129), importante para a nossa análise, é a de que não é apenas na poesia que a linguagem poética se manifesta, mas em qualquer tipo de texto. É o que percebemos nas prosas de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa.

Para Hjelmslev (1975), as línguas naturais são constituídas por duas substâncias comuns: sons e ideias. A matéria de que são feitas as línguas é igual, o que as diferencia é a organização particular da substância da expressão e do conteúdo. A cada substância é conferida uma forma que é pertinente em relação às demais formas da língua. A organização dessas formas (ou figuras da expressão) e do conteúdo configura signos. Na concepção hjelmsleviana (ibidem, p.52), a língua é um sistema de figuras que gera signos, diferentemente do que propõe Saussure (1970, p.24), para quem a língua é um sistema de signos. O uso solidifica a junção de figuras da expressão e do conteúdo, constituindo saberes fossilizados nas diferentes comunidades, registrados nos dicionários.

Já no que diz respeito à natureza da epopeia, gênero literário de que, a nosso ver, os textos dos dois autores apresentam traços que os aproximam, levantamos e analisamos elementos que não têm relação com aspectos pontuais relativos à forma, como a métrica; interessam-nos, principalmente, os fundamentos próprios do significado. Quanto ao modo épico de escrever, tomamos proposições de Octavio Paz (1970) e de Emil Staiger (1969). O primeiro, no capítulo “El mundo heroico”, de *El arco y la lira* (Paz, 1970, p.198), refletindo sobre o sentido da epopeia no mundo grego, procura, inicialmente, precisar o significado do culto aos heróis naquele universo, que tem a ver com a derrota do culto aos mortos e com o aparecimento de uma nova sociedade cujas ideias e ética voltam-se para a valorização dos heróis. O universo dos heróis e dos deuses assemelha-se ao perigoso mundo do homem, para o qual confluem forças divinas e terrestres, que, ademais, lutam entre si (ibidem, p.201). Nesse cosmos, salienta-se a exemplaridade do herói, que, de alguma forma, pôde resistir ao seu destino.

Os dicionários de termos literários, por sua vez, definem o épico de modo não muito diferente do que diz Octavio Paz. Em Moisés (1978, p.184), por exemplo, temos a seguinte descrição: o assunto da épica deve ser “ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos [...] o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e psíquica, embora de constituição simples,

instintivo, natural [...]”. Ou, ainda, a epopeia deve narrar histórias memoráveis de heróis humanos ou divinos; além disso, ela conta e descreve algo que se encontra fora do nível do narrador (Beristáin, 1997, p.236).

Quanto às particularidades do épico encontradas na prosa em pauta, as proposições de Emil Staiger (1969) são também importantes para nosso intento. Na “Introdução” a *Conceitos fundamentais da poética*, o autor (ibidem, p.15) indica que nenhum dos gêneros – épico, lírico ou dramático – é concretizado de maneira pura, pois “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários”. Referindo-se ao herói da epopeia, afirma que sua “motivação provém de seus ‘sentimentos’, aperfeiçoados por sua índole e pela tradição” (ibidem, p.105). Também evoca a importância da épica como estabelecimento de “fundamentos em torno dos quais um povo unifica-se [...]” (ibidem, p.111).

Emil Staiger (ibidem, p.83) salienta ainda o fato de que na épica cabe “esclarecer, mostrar, tornar plástico”. Insistindo na ideia da plasticidade do épico, escreve (ibidem, p.89): “[...] o gênero épico mostra claro parentesco com as artes plásticas [...]”. Lembra também o que é lugar-comum nos estudos sobre esse gênero: o poeta (no nosso caso, o narrador) dirige sua atenção preferencialmente para fora e, “Para que se veja, necessita-se de luz”; os contornos são, portanto, bem delineados (ibidem, p.86). Além disso, o “contraste deve ser reconhecido como um método épico primoroso” (ibidem, p.103), assim como a intensificação de modo a aumentar o interesse.

Partindo da concepção de signo como configuração de elementos do plano da expressão e do conteúdo, examinamos como, em momentos das obras mencionadas, os dois autores efetivam, de maneira em geral diferenciada, a partir do saber registrado nos dicionários, a discursivização do motivo marcha de uma boiada. A observação da escolha que cada um deles faz – tanto de figuras da expressão quanto do conteúdo – nos permitirá perceber o cunho épico desses textos e verificar a poeticidade desses mesmos textos, que, embora sejam em prosa, têm a função poética como predominante.

A boiada euclidiana

O significado do termo “boiada”, escolhido como ponto de convergência dos textos de Guimarães Rosa (1982) e de Euclides da Cunha (1985), é “manada de bois”, em que “manada” significa “rebanho de gado grosso” e grosso significa “denso, compacto, espesso” (Ferreira, 1999, p.313). As figuras do conteúdo da palavra “boiada” são, portanto, a noção de conjunto e de animal bovino. A partir dessas figuras da definição lexicográfica, os dois escritores constroem definições discursivas (Nascimento, 2021) para o termo “boiada” que lhe são próprias e, especialmente, constroem figuras de expressão.

Os sertões, cujo gênero tem sido discutido (Leonel; Segatto, 2014), mas em que o ensaio sobrepuja a ficção, é, para o escritor (Cunha apud Galvão; Galotti, 1997, p.384), um texto literário, um “livro bárbaro de minha mocidade, monstruoso poema de brutalidade e força”.

Para construir esse “poema” cujo tema principal é a guerra de Canudos, Euclides da Cunha (1985) utiliza uma linguagem grandiloquente própria dos textos épicos, a qual é permeada de termos científicos que procuram descrever com apuro e precisão o ambiente e o homem do sertão. Tentando se defender dos críticos que consideram seu texto menos literário pelo uso de muitos termos técnicos, o autor escreve ao crítico José Veríssimo uma longa carta na qual apresenta sua apreciação da crítica e agradece ao amigo pelos elogios ao texto e por compartilhar sua postura teórica, de onde extraímos um trecho:

Num ponto apenas vacilo – o que se refere ao emprego de termos técnicos. Aí, a meu ver, a crítica não foi justa. Sagrados pela ciência e sendo de algum modo, permita-me a expressão, os aristocratas da linguagem, nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam os homens de letras – sobretudo se considerarmos que o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje tendência mais elevada do pensamento humano. Um grande sábio e um

notável escritor, [...], Berthelot, definiu, faz poucos anos, o fenômeno [...]. Segundo se colhe de suas deduções rigorosíssimas, o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a aridez característica das análises e das experiências. [...] Eu estou convencido [de] que a verdadeira impressão artística exige, fundamentalmente, a noção científica do caso que a desperta – e que, nesse caso, a comedida intervenção de uma tecnografia própria se impõe obrigatoriamente – e é justo desde que se não exagere ao ponto de dar um aspecto de compêndio ao livro que se escreve, mesmo porque em tal caso a feição sintética desapareceria e com ela a obra de arte. (Cunha apud *ibidem*, p.143)

A marcha da boiada – nosso objeto de análise e, no nosso entender, o trecho mais poético – encontra-se na segunda parte, “O homem” (Cunha, 1985, p.187-190), em que se descreve uma vaquejada. Trata-se de “trabalho consistindo essencialmente no reunir, e discriminar depois, os gados de diferentes fazendas convizinhas, que por ali vivem em comum, de mistura em um compáscuo único e enorme, sem cercas e sem valos” (*ibidem*, p.187), realizado de junho a julho de cada ano. Repontam vaqueiros que entregam o gado aos companheiros que ficam no rodeador, “lugar mais ou menos central, as mais das vezes uma várzea complanada e limpa” (*ibidem*, p.188).

No duro e tumultuado trabalho de arrebanhar o gado, o vaqueiro subjuga o boi fugitivo: “Põe-lhe [...] a *peia* ou máscara de couro, levando-o jugulado ou vendado para o rodeador” (*ibidem*, p.88, grifo do autor). Em seguida, “Ali o recebem ruidosamente os companheiros. Conta-lhes a façanha. Contam-lhe outras idênticas; e trocam-se as impressões heroicas numa adjetivação *ad hoc*, que vai num crescendo do *destalado ríspido* ao *temero* pronunciado num trêmulo enrouquecido e longo” (*ibidem*, p.188, grifos do autor).

Reunida a boiada, no findar do dia, os vaqueiros contam as cabeças e separam os animais. O significado do termo “boiada”, até esse

momento, equivale ao do dicionário: “manada de bois”. Na sequência, cada vaqueiro vai para a fazenda em que trabalha, tangendo a boiada do patrão: “E pelos ermos ecoam *melancolicamente* as notas do *aboiado*... [...] Segue a boiada *vagarosamente*, à cadência daquele canto triste e *preguiçoso*” (ibidem, p.189, grifos nossos, grifo do autor em “aboiado”). O verbo “seguir” imprime à compacta manada o traço movimento caracterizado pelo advérbio “vagarosamente” e pelo adjetivo “preguiçoso” e, antes, por “melancolicamente”, cuja pronúncia exige não apenas alongamento, mas também um ritmo pausado. As palavras corporificam a cadência do canto do vaqueiro que tange e embala os animais.

Tal vagar é expresso ainda nos significados e significantes do trecho que se segue:

Escanchado, desgraciosamente, na sela, o vaqueiro, que a [a boiada] revê unida e acrescida de novas crias, ruma os lucros prováveis: o que toca ao patrão, e o que lhe toca a ele, pelo trato feito. [...] E prosseguem, em ordem, *lentos, ao toar merencório* da cantiga, que parece acalentá-los, *embalando-os com o refrão monótono*:

Ê cou mansão...

Ê cou... ê cão!...

ecoando saudoso nos descampados mudos... (ibidem, p.89, grifos nossos)

O ritmo do cortejo é reiterado no plano do conteúdo com adjetivos, advérbios e verbos: “escanchados”, “lentos”, “merencório”, “monótono”, “mudo”, “desgraciosamente”, “toar”, “acalentar”, “embalar”. O movimento pesado e quase estático da boiada objetivava-se também pela cadência imprimida pela pontuação, sobretudo pelas vírgulas e reticências, e pelo refrão do aboiado. Em carta ao revisor, Euclides da Cunha pede que a pontuação exuberante do texto receba tratamento exaustivo, fato que revela a preocupação com a cadência, com o ritmo, com a poeticidade de sua escrita: “Renovo anterior pedido: quero que faça, pessoalmente, a revisão, duas, três vezes – respeitando a minha pontuação luxuriosa (até com a

faculdade de intercalar mais algumas vírgulas aceitáveis)” (Cunha apud Galvão; Galotti, 1997, p.338).

A modorrenta marcha dos animais e o “ruminar” do boiadeiro – verbo metafórico que, ao expressar a lentidão do seu pensamento, irmana-o aos bois – são interrompidos pelo estouro da boiada:

De súbito, porém, ondula um frêmito sulcando, num estremeção repentino, aqueles centenares de dorsos luzidios. Há uma parada instantânea. Entrebatem-se, enredam-se, trançam-se e alteiam-se fisgando vivamente o espaço, e inclinam-se, e embaralham-se milhares de chifres. Vibra uma trepidação no solo; e a boiada estoura... (Cunha, 1985, p.189, grifos nossos, grifo do autor na última palavra)

Na composição das figuras de conteúdo do estouro, ganham espaço advérbios, adjetivos, substantivos – grifados por nós no excerto –, que comportam traços de um movimento caracterizado pela instantaneidade, pelo acúmulo, pela vibração, pelo entrechoque. No domínio significativo de tais palavras – as figuras de expressão – ressoam agora o trovoar do estouro, o entrecruzamento, por meio de consoantes oclusivas ou fricativas, muitas vezes combinadas com vibrantes: “frêmito”, “estremeção”, “dorsos”, “entrebatem-se”, “trançam-se”, “chifres”, “trepidação”.

O “velho boi”, o “mumbica claudicante”, “o garrote bravo”, “o touro vigoroso”, termos anteriormente mencionados pelo autor, configuram a visão metonímica da boiada pelo vaqueiro, que também dá ao texto a impressão de morosidade, em uma condensação metafórica.

Motivada por um “incidente mais trivial”, “desespero dos campeiros”, dá-se o estouro da boiada. A descrição ganha força por meio da transformação da boiada em um só corpo:

E lá se vão: não há mais contê-los ou alcançá-los. Acamam-se as caatingas, árvores dobradas, partidas, estalando em lascas e gravetos; desbordam de repente as baixadas num marulho de chifres; estrepitam, britando e esfarelado as pedras, torrentes de cascos

pelos tombadores; rola surdamente pelos tabuleiros ruído soturno e longo de trovão longínquo... (ibidem, p.190)

Com o estouro, o termo “boiada” é predicado com novas definições discursivas, figurativizadas pela metáfora “animal fantástico”, que lhe completa o traço movimento, acrescentando o traço acelerado: “[...] a ‘arribada’, – milhares de corpos que são um corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico, precipitado na carreira douda” (ibidem).

O movimento do corpo único acentua-se por meio do plano do conteúdo – “precipitado na carreira douda” – e pela rapidez proporcionada por sibilantes. A metáfora “avalanche viva”, que vem em seguida, condensa semanticamente nos lexemas o traço movimento e é expandida por outros termos de que se compõe a descrição, já agora relativa ao vaqueiro, pela enumeração substantiva e pela reiteração da conjunção “e”: “[...] largado numa disparada estupenda sobre barrancas, e valos, e cerros, e galhadas [...]” (ibidem).

Os vaqueiros contêm a “avalanche viva”, que se transforma em “boiadão”, palavra cujos componentes, /boi, -ada/, sintetizam o significado do dicionário “manada de bois” e o sentido das duas metáforas “animal fantástico” e “avalanche viva”, formalizado no sufixo /ão/. O termo “boiadão” amalgama pela expressão e pelo conteúdo os traços “coletivo”, do dicionário, e “extensão”, do texto euclidiano.

Vale lembrar que, no que se refere ao estouro da boiada, cabe polêmica acerca de quem teria descrito tal cena em primeiro lugar, se Euclides da Cunha ou Rui Barbosa, conforme Oliveira (1982, p.91). Ou ainda José de Alencar em *O sertanejo* ou Franklin Távora em *Lourenço*. Há também controvérsias a propósito da pessoa que teria contado a Euclides como se dá o estouro da boiada. Oliveira (ibidem) compara os estouros de Franklin Távora e de Euclides da Cunha e aponta coincidências. Ainda de acordo com Oliveira (ibidem), em Franklin Távora encontram-se os seguintes segmentos: “arbustos acamam-se”, “bater de chifres”, “som soturno”, “a boiada arranca” e em Euclides da Cunha (1985) temos: “acamam-se as caatingas”, “marulho de chifres”, “ruído soturno”, “a boiada arranca”.

Os segmentos citados, em geral, dizem respeito aos animais, ou melhor, ao conjunto deles, a boiada; todavia, ela só existe em função do vaqueiro. A expansão do nome “boiada” – de rebanho denso para “corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico”, “avalanche viva”, “boiidão” – dá a dimensão épica do vaqueiro, que ajunta, guia e controla os animais, mesmo depois do estouro. É ele o herói no trecho euclidiano. E não apenas quando se dá o estouro. Depois da boiada, “Volvem os vaqueiros ao pouso [...]” (ibidem, p.192), mas

Alguns, de ano em ano, arrancam dos pousos tranquilos para remotas paragens. Transpõem o S. Francisco; mergulham nos *gerais* enormes do ocidente, vastos planaltos indefinidos em que se confundem as bacias daquele e do Tocantins [...] e penetram em Goiás, ou, avantejando-se mais para o norte, as serras do Piauí. Vão a compra de gados. Aqueles lugares longínquos, pobres e obscuros vilarejos que o Porto Nacional extrema, animam-se [...]. Dentro da armadura de couro, galhardos, brandindo a *guiada* sobre os cavalos ariscos, entram naqueles vilarejos com um desgarre atrevido de triunfadores felizes. E ao tornarem – quando não se perdem para todo o sempre sem tino na *travessia* perigosa dos descampados uniformes – reatam a mesma vida monótona e primitiva. (ibidem, p.192-123, grifos do autor)

Os boiadeiros enfrentam viagens extensas, extenuantes, altamente arriscadas. Chegam às vilas sobranceiros, diríamos, conscientes de seu valor e da heroicidade de sua vida, pois sabem que qualquer incidente pode impedir a sua volta.

A boiada rosiana

O trecho de “O burrinho pedrês”, alvo de nosso estudo, integra os nove contos de *Sagarana* (Rosa, 1982), publicado em 1946. O texto que abre o livro tem 65 páginas e é o mais longo, uma quase

novela. Centra-se em Sete-de-Ouros, um burrinho já velho que tivera seus dias de glória, passando por vários donos e recebendo carinhosas alcunhas: Brinquinho, Rolete, Chico-Chato, Capricho. Esquecido na fazenda do Major Saulo, é convocado para levar um vaqueiro na boiada a ser embarcada, no “trem-de-ferro”, no arraial. É essa boiada que queremos comparar com a de Euclides da Cunha.

De “O burrinho pedrês”, recortamos, principalmente, o trecho que vai da página 22 à 26 e que é entremeado de termos relativos ao boi e ao boiadeiro, como o de *Os sertões*, que começa também com a formação da boiada. Com a ordem do dono, Major Saulo, a manada vai se constituindo:

Dá a saída, Bastião. Ver com isso, compadre Manico!

[...]

– Toca, gente! Ligeiro! Faz parede! (ibidem, p.22)

A saída dos bois do curral é figurativizada com a metáfora: “É o primeiro jacto de uma represa” (ibidem). Um a um passam todos os animais até formar a boiada, composta de 460 cabeças. Seu marchar lento é acompanhado pelo refrão dos vaqueiros, o aboio: “– Eh, boi!... Eh,boi!...”; “– Eêêê, bô-ô!....” (ibidem, p.22-23). Merece especial atenção a elaboração do plano da expressão do trecho a seguir – citado pelo mesmo motivo por praticamente todos os críticos que trataram da narrativa –, que imprime ritmo de trote cadenciado à boiada pela combinação de sílabas fracas e fortes:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho mocheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ibidem, p.23-24)

Guimarães Rosa (FJGR; carta de 11/12/1963) afirma a Harriet de Onís, tradutora de *Sagarana* para o inglês, que, nesse trecho, o arranjo dos adjetivos referentes a formas e cores de bois bem como

outras palavras que descrevem o movimento lento da boiada valem, a despeito do seu significado, por sua “substância plástica”, por sua “função plástico-onomatopaica”. Os adjetivos enfileirados, a metrificacão, a pontuacão, a aliteracão e a rima expressam o ritmo lento e cadenciado, concretizando, no plano da expressão, a marcha dos bois. O escritor diz ainda que a escolha de palavras supostamente desconhecidas do leitor e, portanto, esvaziadas de conteúdo constrói um sentido que equivale ao ritmo da boiada em marcha, ou seja, o arranjo no plano de expressão faz emergir figuras e traços significativos. Ele mesmo enumera, com precisão, os recursos sonoros utilizados no excerto:

Esses adjetivos referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Serve, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes a bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: la-lala-la... lá, rá, lá, rá... lá-lá-lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes idênticos, iniciais ou rimando. Penso que o melhor, numa tradução, seria fazer-se, em inglês, coisa análoga. A Senhora faria uma grande lista de palavras, isto é, de adjetivos qualificativos, referentes a formas e cores de bois. Depois, selecionaria os mais sugestivos, para, agrupando-os aos pares, também aliterados (corombos, cornetos) ou rimados (vareiros, silveiros), reproduzir aquele ritmo do período, que a Snra fixará bem, lendo-os umas três vezes em voz alta. Todo o período é, pois, de função plástico-onomatopaica. (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963, sublinhados do autor)

Tal uso, buscado, da linguagem poética, com tal qualidade e intensidade, comentado pelo autor de *Grande sertão: veredas*, não se manifesta em todo o conto, mas é um indicador de sua tonalidade,

pois é dele parte harmoniosa e orgânica, com ele constituindo um todo articulado.

A mudança do ritmo da boiada para acelerado e mesmo aceleradíssimo é marcada acentuadamente pelo plano de expressão, nos trechos a seguir – também citados por todos os críticos que se ocupam com a linguagem da narrativa em questão:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... [...] Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dansa [sic] doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando... (Rosa, 1982, p.24)

Guimarães Rosa, na carta mencionada, comenta as passagens que têm função poético-onomatopaica e valor sono-plástico:

Além daquele trecho da página 31, linha 5 a 10 (“Galhudos, gaiolos, lobunos, e as armas antigas do boi cornalão...”) – mais outros dois pequenos trechos têm no texto função quase puramente poético-onomatopaica. São eles: II) À página 31, também linha 11 [...] à linha 5 [...]: “As ancas balançam, e as vagas de dorsos..., querência dos pastos de lá do sertão...” Também é um período só “sono-plástico”, que, à base da metrificação e da pontuação rigorosa, escandindo “versos”, serve é para figurar outro dos ritmos tomados pela boiada em marcha. III) À página 32, linhas 1 a 4 (“Boi bem bravo, , vai varando”) dá-se ainda outro – terceiro – dos ritmos tomados pela marcha da boiada. À base de partes curtas, versos de 3 sílabas, entre vírgulas, forçadas, e também mediante dura, ostensiva aliteração. (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963, sublinhados do autor)

A metáfora “centopeia”, por sua vez, figurativiza o movimento aglutinado das inúmeras patas da boiada: “Que de trinta, trezentos

ou três mil, só está pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia –, mesmo prestes assim para surpresas más” (Rosa, 1982, p.25).

Já em “Devagar, mal percebido, vão sugados [os cavalos] todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...” (ibidem), a expressão “rebanho trovejante” sintetiza com precisão o ritmo dos bois em marcha. A expansão dessa metáfora é uma definição onomatopaica, “sono-plástica”, em que também se conjugam pontuação, aliteração, métrica, que desenham e fazem soar o trote da boiada.

Fecha o trecho do conto de Guimarães Rosa (ibidem) o mesmo ritmo lento da boiada que termina a passagem relativa à marcha vagarosa da boiada no texto de Euclides da Cunha. O termo usado para expressar a conformação da boiada e a retomada do ritmo lento é “boiadão” em Euclides da Cunha e, em Guimarães Rosa, a comparação náutica: “A boiada vai, como um navio” (ibidem).

Também em Guimarães Rosa temos que pensar na boiada sempre em relação ao vaqueiro. No trecho selecionado de “O burrinho pedrês”, tudo começa com os árduos trabalhos de juntar e contar o gado e de levá-lo para ser vendido. A boiada sendo preparada para a viagem é uma “cordilheira de cacundas sinuosas”, os bois movem-se como “correntes de oceano”, movimentos e ruídos de animais particulares são também mencionados, sendo a nostalgia de um deles comparada à “de bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromândel ou do Travancor” (ibidem, p.6). No caminho, formam “o jorro, unido, de bois enlameados, com as ancas emplastadas de sujeira verde, comprimidos, empinados, propelindo-se, levando-se de cambulhada, num atropelo estrugente” (ibidem, p.22). Temos a dimensão da boiada no que se segue: “Quatrocentas e muitas reses, lotação de dois trens de bois” (ibidem, p.13) com que os vaqueiros têm que se haver no percurso que, como lembra o narrador, se repete sempre: “[...] era a mobilização anual da fauna mugidora e guampuda, com trens e mais trens correndo, vagões repletos, atochados [...] nos meados da seca, os pastos se esvaziavam, e os boiadeiros tinham

de espalhar-se em direção aos longínquos centros de cria, para comprar e arrebanhar gado magro” (ibidem, p.15).

Na viagem de ida à vila,

os vaqueiros não esmorecem nos eias e cantigas, porque a boiada ainda tem passagens inquietantes: alarga-se e recomprime-se, sem motivo, e mesmo dentro da multidão movediça há giros estranhos, que não os deslocamentos normais de gado em marcha [...]. (ibidem, p.24)

E “cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e [...] os cavalos gingham bovinamente” (ibidem, p.25). Um deles desvia-se do touro em fúria provocado pelo boiadeiro que planeja vingança:

Arqueado, o marruá cresceu, subiu na vara, patas no ar, no raro e horrendo empinado vacum, rosnando e roncando. O pau vergou, elástico – um segundo – mas Badú recargou, teso, e foi e veio com a vara, em mão de vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão [...]. E o zebu-assú, leso o equilíbrio, trambolhou de todo, que nem mancornado, e desmoronou-se, com todas as suas cúpulas. (ibidem, p.38-39)

Ao chegarem à vila, todos os habitantes se recolhem. “Gente apinhada nas janelas. [...] E os vaqueiros, garbosos, aprumados, aboiando com maior rompante” (ibidem, p.49). Todavia, no conto, o desenlace é trágico: na volta à fazenda, morrem oito vaqueiros na terrível enchente do córrego da Fome. Na vida “apartada” dos boiadeiros, outros perigos e desconfortos rondam os rigores de sua faina. No relato do transcurso, há a série de célebres histórias encaixadas, contadas por vaqueiros, em que o perigo é sempre iminente: o estouro da boiada, a onça a espreitar um zebu, o touro que, “de supetão”, derruba e mata o menino que estava acostumado a fazer-lhe festa, dar-lhe sal na mão.

Tais elementos provam a visão que se tem do vaqueiro no conto: ele é o herói, consegue, às vezes, resistir ao seu destino, agindo de

modo “instintivo, natural”. E, claro, a narração não é feita por um deles, mas por um narrador de fora da história e a focalização é onisciente.

Convergências e divergências

Explorando substâncias da língua, sons e conteúdos, os dois autores elaboram novos arranjos sógnicos que constroem, de maneira diferenciada, os mesmos movimentos da boiada em marcha: lento, trote cadenciado e novamente lento. À estaticidade do termo “boiada”, em nível de dicionário, Euclides da Cunha (1985) e Guimarães Rosa (1982) atribuem o traço movimento que, figurativizado diferentemente, tanto no plano do conteúdo, por metáforas, como no plano da expressão, pelo ritmo, pela métrica, pela pontuação e pela aliteração, imprime dinamicidade ao texto. Com tais recursos no plano de conteúdo e no da expressão, os autores renovam figuras fossilizadas, no nível da língua, do termo “boiada”.

Para construir o movimento da boiada em marcha, seu ritmo, Euclides da Cunha (1985) explora algumas equivalências no nível de conteúdo, enquanto Guimarães Rosa (1982) trabalha equivalências no nível de expressão. De todo modo, ambos fazem que o texto em prosa se volte para si mesmo. Se lembrarmos que a prosa avança linearmente e que verso é retorno, a prosa, tanto euclidiana quanto rosiana, torna-se verso, ou texto poético, conforme Jakobson (1969, p.130).

No que se refere a Euclides da Cunha (1985), a análise conflui com o que diz Galvão (1985, p.13) sobre as versões do escritor: a modificação, em termos de quantidade, é a segunda *emendatio*, que “vem a assumir uma importância estilística considerável [...]”. Isso significa que se trata também de um traço de qualidade, indicando o interesse, se não poético, pelo menos literário do escritor, o que nos remete à permanente discussão sobre o gênero de *Os sertões* – ensaio ou ficção? Considerando que é sobretudo um ensaio (Leonel; Segatto, 2014), não há como negar momentos que caberiam numa antologia literária, como é o caso do trecho examinado.

Tratar da poesia na prosa rosiana é lugar-comum, mas aqui destacamos e analisamos um trecho reconhecidamente antológico em sua narrativa, cuja dimensão poética ultrapassa a do poema “Boiada”, que faz parte da matriz do conto (Leonel, 2000).

Como é ressaltado pela crítica e visível para os leitores, a presença de animais – de bois, principalmente – na produção rosiana chama a atenção pela reiteração em menções sempre amorosas e poéticas. Para ficarmos apenas em *Sagarana* (Rosa, 1982), vale lembrar o conto “Conversa de bois”, além de seu aparecimento em outras narrativas. Em *Corpo de baile*, ou em um dos três volumes em que essa coletânea foi dividida – *Manuelzão e Miguilim* (idem, 1970b) –, o valor dos bois, dos vaqueiros e sua faina com a boiada é exaltado. Encontramos menções a ele em muitas e muitas narrativas e mesmo em textos inacabados e inéditos (Leonel, 1985).

Neste momento, no entanto, referimo-nos ao texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, do mencionado *Ave, palavra* (Rosa, 1970a). O texto foi antes publicado em *O Jornal*, em 1952. Nele, Guimarães Rosa relata uma reunião de vaqueiros realizada em Caldas do Cipó (BA), em 1952, e aproveita a oportunidade para voltar a um assunto de preferência: bois, vaqueiros, boiadas. Evoca a presença antiga de “pegureiros” de Caldeia a Canaã, o surgimento tardio do tema na literatura e, entre nós, cita os três primeiros versos da Lira I de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, em que “nossa volumosa lida pastoral, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do arcade:/ Eu, Marília não sou algum vaqueiro,/ que viva de guardar alheio gado,/ de tosco trato, de expressão grosseiro [...]” (ibidem, p.123). A despeito da subalternidade, “o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo” (ibidem, p.124). Menciona Alencar e sua “figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mas indesviado da sugestão são de epopeia [...]” (ibidem).

Quem “tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico [...]”

(ibidem), foi Euclides da Cunha: “Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro [...]. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude” (ibidem). Com Euclides, ao ver do autor de *Grande sertão: veredas*, “se encerrava o círculo” e vaqueiros e bois ficaram “no liso de lago literário” (ibidem, p.125). “E tinha encerro e rumo o que Euclides comunicava em seus superlativos sinceros [...]” (ibidem), enquanto “respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou” (ibidem).

Nessa comparação entre a continuidade da força dos vaqueiros e bois e o seu pouco trato na literatura, Guimarães Rosa (ibidem) reclama o tom épico que caberia na representação artística do herói que supera “a violência da natureza circundante”. A louvação que o escritor faz a Assis Chateaubriand por ter reunido “seis centenas” de vaqueiros no evento de Caldas do Cipó reflete sobre o que antes dissera: a literatura deixou de lado o herói sertanejo, recuperado por Chateaubriand, que colocou “sob tantos olhos os homens de um ofício grave e arcaico, precisado de amparo, e de desferir admodo um *comando* de poesia [...]” (ibidem, p.123, grifo do autor).

A continuidade da visão épica da boiada e, naturalmente, do vaqueiro, que Guimarães Rosa (ibidem) reclama na crônica citada, ocorre justamente na obra rosiana e não apenas no conto em pauta. Temos, portanto, que considerar, nos textos em prosa que são objeto de nosso estudo, a forte presença de traços da poesia que cada escritor maneja a sua maneira e o tom de epopeia com que recobrem a vida do vaqueiro na faina trabalhosa com a boiada.

3

“BURITI” NO FILME *NOITES DO SERTÃO*

O homem, a dança e o mito

O texto “Buriti”, de Guimarães Rosa (1960), foi publicado primeiramente em 1956, na coletânea *Corpo de baile*. A partir da terceira edição, em 1964, essa coletânea, como dito na apresentação deste livro, passa a ser editada em três volumes e a narrativa em pauta, desde então, faz parte de *Noites do sertão*.

As duas epígrafes que encabeçam esse volume – que constituíam a terceira e a quarta epígrafes, de um total de sete, de *Corpo de baile* (ibidem) –, citadas a seguir, apontam a concepção de Plotino quanto à vida humana:

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira. (Plotino apud Rosa, 1969c, p.7)

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador [sic]; o dançador [sic] é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança [sic] dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (Plotino apud ibidem)

Sete são também as narrativas dos três livros que originalmente compunham *Corpo de baile* e todas representam o mesmo mundo: o sertão mineiro. Em meio a inovações linguísticas e estilísticas, descrições relativas à flora e à fauna – em particular de bois –, características marcantes da obra rosiana já apontadas por vários críticos, as personagens formam um verdadeiro corpo de baile: são tipos psicológicos singulares levados, cada um a seu modo, a enfrentar as vicissitudes da vida. O menino Miguilim e sua sensibilidade (“Campo geral”), o vaqueiro Manuelzão e suas reflexões na velhice (“Uma história de amor”), o fazendeiro paralítico e solitário, Cara-de-Bronze, no texto de mesmo nome, que enviou um vaqueiro para trazer a ele o perdido “quem” das coisas, são bailarinos que dançam conforme a música de sua vida.

A novela “Buriti” inspirou o filme de Carlos Alberto Prates Correia, que tomou o título do livro em que é atualmente encontrada, ou seja, *Noites do sertão*, como dito. Rodado em 1984 e encenado por Débora Bloch, Cristina Aché, Tony Ramos, Carlos Kroeber, Milton Nascimento e Sura Berditchevsky, ganhou dez prêmios no Festival de Gramado no ano de seu lançamento. Aproximamos o texto literário e o filmico, tendo o primeiro como ponto de partida, para verificar de que modo o filme constrói o que, a nosso ver, é a essência da novela: a sua inscrição no universo do mito.

A concepção de mito utilizada provém de Ernst Cassirer (1972), que, em *Antropologia filosófica*, assegura ser o pensamento filosófico o revelador da unidade, da existência de uma função geral que permite o vínculo entre os mitos, as formas linguísticas, as produções artísticas. Buscando o vínculo entre tais criações humanas, chega à conclusão de que a uni-las está o fato de o homem poder ser definido não mais como animal racional, mas como animal simbólico. Para Cassirer (ibidem), entender essa característica fundamental do ser humano é buscar a estrutura que subjaz a cada uma das suas atividades. Com esse objetivo, distingue pensamento empírico (ou científico) de mítico. No primeiro, percebe-se o mundo com qualidades fixas e determinadas por leis universais, tentando-se apagar qualquer vestígio da primeira impressão. Tal visão analítica divide

o mundo por meio de taxionomias, tendendo à objetividade. No segundo, o mundo é percebido num estado mais fluido e flutuante, a percepção é impregnada de qualidades emotivas e as coisas são matizadas com as tintas da paixão, porque se privilegia a força original da primeira experiência.

Em tal modo de ver, em que predomina a patemização do mito, na narrativa de caráter simbólico-imagético há uma atmosfera peculiar, em que avultam a alegria ou a pena, a angústia ou a excitação, a exaltação ou a prostração. Quando o componente mítico da linguagem prevalece, há maior interesse pelos aspectos concretos e particulares das coisas e os sentimentos e emoções são expressos não por meio de símbolos abstratos, mas de modo palpável e imediato. A linguagem deixa de ser expressão do *logos* e exprime o *mythos*. Na vertente do *logos*, as palavras são signos conceituais; na do *mythos*, elas renovam seu poder figurador. A regeneração dá-se quando as palavras se transformam em expressão artística.

No livro *Figurativização e metamorfose*, Silva (1995), apoiando-se nos conceitos de Cassirer, busca as metamorfoses que o texto artístico opera na linguagem, ressaltando que o pensamento mítico configura-se como a neutralização da oposição entre arbitrariedade e motivação. O conjunto de signos que o narrador de uma obra literária escolhe transforma os símbolos estereotipados em símbolos vivos.

[...] esse encontro é um produto de um ato de linguagem, de uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidades nos códigos, em símbolos vivos. Esses estados de virtualidade simbólica estão como que adormecidos no signo “em estado de dicionário” (Drummond). O que o ato de linguagem faz é tocar esses signos e despertar as suas latências simbólicas (o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo). (ibidem, p.63)

Fundamentada no pensamento mítico de Cassirer (1972), nossa investigação procura observar como as narrativas da novela e do

filme utilizam a estrutura narrativa e a linguagem para expressar o mundo mítico e os estados patêmicos das personagens.

“Buriti”, a novela

A novela instala um narrador heterodiegético que relata duas histórias entrelaçadas, protagonizadas, uma, por Miguel, outra, por Lalinha – e, além disso, traz ao leitor aspectos centrais do modo de ser de outras duas personagens: o Chefe Zequiel e Gualberto Gaspar.

É indispensável dizer que, se o narrador não participa das histórias que expõe em todo o texto, a focalização, a perspectiva, também não é vinculada a ele, mas parte de uma das quatro personagens mencionadas, sobretudo de Miguel e Lalinha, de modo que o ponto de vista é variável. Sendo assim, nos diversos momentos da composição, o que é selecionado para o relato e o modo como o texto se constitui dependem da personagem responsável pelo foco narrativo. O escritor facilita a percepção do leitor relativamente à presença de duas histórias – e da visão particular dos protagonistas de cada uma – separando-as visualmente, por meio de espaço em branco e três asteriscos centralizados.

No início do texto – ou do discurso, como quer Genette ([197-]) –, temos a volta do jovem Miguel à fazenda Buriti Bom, depois de uma visita realizada há um ano. Esse tempo-espaço do passado já dele conhecido, no presente, traz-lhe dúvidas. Ao aproximar-se novamente da fazenda, os lugares percorridos lembram sua primeira chegada àquele espaço que, inicialmente, se parecia com todos. A parte principal e mais extensa do relato que diz respeito a Miguel, o veterinário, refere-se à primeira estada no local.

Naquela oportunidade, o protagonista trava conhecimento com Nhô Gualberto Gaspar, dono da fazenda Grumixã, vizinha das terras do Buriti Bom, que reativa nele (Miguel) a alma sertaneja. Ele, o menino Miguilim de “Campo geral”, com sua profunda sensibilidade – agora adulto –, sabia ouvir as vozes do sertão e entender esse mundo que parece despertar quando anoitece: “O certo, que todos

ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite” (Rosa, 1969c, p.84).

Nas primeiras sessenta páginas, relata-se que Nhô Gualberto mostra-lhe o sertão do dia, quando o trabalho com o gado, com o cultivo da terra, as lidas da vida rural preenchem a vida dos seres que o habitam: “– ‘O fazendeiro vive e trabalha, e, quando morre, ainda deixa serviço por fazer!...’” (ibidem, p.98). Mas há o sertão da noite, quando os barulhos da natureza convidam a decifrar mistérios.

Preenchem esse sertão, além de Nhô Gualberto, Iô Liodoro, dona Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú e o Chefe Zequiel. O primeiro, rico fazendeiro, sério, calado; a segunda, sua nora, moça da cidade, que, abandonada por Irvino, filho do fazendeiro, foi morar na fazenda por vontade do sogro; a terceira, a jovem filha de Iô Liodoro, formosa, saudável, “uma oncinha”; a quarta, a irmã mais velha de Maria da Glória, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo; e o Chefe Zequiel, que não dorme à noite por ter medo de algo que pode advir: “O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs... Daí deu em dizer que está sempre esperando...” (ibidem, p.106).

O contato de Miguel com essas personagens, especialmente com Maria da Glória, traz o inesperado; aquele lugar que, como dito, pareceu-lhe familiar configura-se depois como uma ruptura em sua vida: ele apaixonou-se pela filha do dono da fazenda Buriti Bom, como já lhe tinha antecipado Nhô Gualberto:

– “Essa, que é moça para se casar com doutor... Nome dela é Maria-da-Glória...” (ibidem, p.101)

– “O senhor vai ver, vai gostar de Maria da Glória. Eu sei...” Quase triste, com aquela sisudez, de profecia: – “E ela também vai gostar do senhor. Eu sei...” – reafirmou. (ibidem, p.123)

A noite do sertão

Miguel ouve as vozes do sertão de sua infância, sobretudo aquelas que, para ele, remetem ao amor e a Maria da Glória, mas não os extraordinários ruídos da noite que o Chefe Zequieli ouvia: “De dia, não ouvia aqueles selvagens rumores? Ah, não. – *Nhônão*... De dia, tudo no normal diversificava. De noite, sim: – *Nhossim, escutei o barulho sozinho dos paradós...*” (ibidem, p.129, grifos do autor). Na noite, para o Chefe, nunca havia silêncio, pois “para ele a noite é um estudo terrível” (ibidem, p.91), “é cheia de imundícies” (ibidem, p.142), “– *Ih... O úú, o úú, enche-menche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores*” (ibidem, grifos do autor).

As observações como essas, que dizem respeito ao Chefe, aparecem intercaladas no relato dos acontecimentos relativos à permanência de Miguel naquele mundo, o mesmo acontecendo com as informações que dizem respeito ao dono da Grumixã.

Na voz do narrador, sob a focalização de Miguel e do Chefe, a fascinante noite sertaneja é descrita, mormente, nos sons que a povoam. Mas determinados rumores noturnos que constituem o objeto da percepção do Chefe Zequieli, como exemplificado, estão além da possibilidade de apreensão pelo comum dos mortais. Assim, há sons audíveis ao ser humano habituado a ouvir o sertão tal qual ocorre com Miguel, como o do macuco, dos sapos, das corujas, do ouriço, do nhambu, do uru, mas há outros que só podem ser captados pelo Chefe, como o agitar-se de peixe no rio ou a queda da palma do coqueiro ouvida à distância: “De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão! – tssuuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado” (ibidem, p.115, grifos do autor).

A aproximação brincalhona feita por Maria da Glória, entre Miguel e Zequieli – o veterinário estaria “aprendendo” com o Chefe –, pressentida também por ele, é anúncio de uma identificação explorada com ênfase. Páginas depois de narrar-se tal insinuação, há uma

retomada da primeira posição do relato, isto é, da segunda chegada dele à fazenda ao anoitecer. Miguel volta ao jipe, ao regato para, em poucas linhas discursivas, perder-se novamente em recordações da primeira viagem puxadas pela lembrança de Maria da Glória, que aguça fortemente a sua introspecção. Nessa passagem, todavia, o ato de recordar assume feição especial. Trata-se da introdução de um discurso que, de início, parte da consciência do Chefe Zequiel e, depois, da de Miguel, por sua vez contaminada pela de Miguilim, protagonista de “Campo geral”, criança de extrema sensibilidade, voltada para o mundo interior, como foi adiantado, reencontrada pelo leitor no veterinário de “Buriti”.

Miguel, longe de ter a percepção auditiva demasiadamente aguçada e mesmo perturbada do Chefe – embora dela se aproxime mais do que as outras personagens –, recordando o sertão da meninice e apaixonado por Maria da Glória, na primeira visita ao Buriti Bom, cisma:

E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó.
 “– Você reparou, Maria da Glória? Socó ou o socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas nas lagoas...” “– Mas, agora foi o monjolo.” “– Não, agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo...”
 (ibidem, p.90-91)

No universo do Chefe Zequiel, bem como no do veterinário, temos o sertão claramente transformado em espaço mítico por força da concretude da noite, que se expressa, sobretudo, nos sons ouvidos por Miguel, em consequência de sua dimensão lírica construída no discurso e pelo Chefe que não dormia, como foi dito, por receio de algo que poderia sobrevir ao sono.

Já Lalinha, a protagonista responsável pela focalização da história que, na novela, lhe diz respeito é moça da cidade, que, pelo comportamento e costume – que o sogro faz questão de preservar –, causa estranheza ao povo do sertão. Porém, sobretudo em consequência do contato com o ambiente sertanejo do Buriti Bom, é ela que se transforma. O sertão da noite ou as noites do sertão têm também Lalinha

como elemento fundamental. Ela, que, em princípio, como diz o narrador, “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro e com Maria da Glória, que, mesmo apaixonada por Miguel, que ainda não voltara, entrega-se a Nhô Gualberto. A sexualidade das personagens, pressuposta na narrativa de Nhô Gualberto e no medo do Chefe, vem à tona na narrativa de Lalinha. Os encontros sexuais identificam-se com a noite do sertão de Zequieli: “A noite é o que não coube no dia, até” (ibidem, p.197).

Na novela, mais de uma personagem tem duas vidas acompanhando as mutações temporais. Uma, de dia, quando se pautam pelos hábitos, pela moral do sertão e os papéis sociais são preservados: Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e cunhada; Nhô Gualberto é amigo da família; e Maria da Glória é moça casadoira. À luz do dia prevalece a razão, o mundo é por ela organizado; à noite, aflora o sensível, o corpo. No espaço noturno, as paixões acontecem num crescendo, os sentimentos que eram expressos por palavras – os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Maria da Glória, as conversas das duas moças, as expressões de deslumbramento de Iô Liodoro diante da beleza da nora – pouco a pouco se tornam ação:

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ibidem, p.230)

O mito no sertão em quatro perspectivas

A introdução de várias vozes na narrativa – como assinala Wenedel Santos (1978), imprimindo caráter polifônico a “Buriti”, ou, como preferimos, pela focalização interna variável (na terminologia genettiana), uma vez que a voz narrativa é a mesma, o discurso do narrador permanece na terceira pessoa (embora, para o que

interessa, o resultado não seja tão diferente) – permite que se distingam percepções diferentes do sertão que configuram o modo diverso de cada personagem realizar-se como sujeito:

Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; Nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro lado, Chefe Zequiél, por sua impossível capacidade de escutar os “possíveis” sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica. (ibidem, p.88)

É pelo jogo polifônico ou de perspectivas que, muitas vezes, no desenrolar da narração, um momento lírico sucede a outro épico-prático, próprio da visão redutora de Gualberto Gaspar, sempre preocupado com o lucro ou o prejuízo que possa ter. Tal alternância pode dar-se de maneira brusca. A apresentação da topografia, da vegetação é obra de Gualberto Gaspar, que desenha a planta baixa do local. Já o modo de ver de Miguel, o lírico – não à toa o seu mundo é o da noite –, e de Lalinha transformam um lugar de produção em espaço altamente mítico e erotizado.

Embora o discurso permaneça na terceira pessoa, é visível a intromissão de Gualberto Gaspar como personagem focalizadora nos momentos em que os umbrais do sertão são mostrados a Miguel com suas possibilidades de ganho ou perda. Mas, nas focalizações do veterinário e de Lalinha em que o erotismo predomina, a descrição passa a ter um sentido da ordem do sensível. Assim, na paisagem sertaneja em que se encontra um brejo rodeado de palmeiras, um buriti que sobressai aos demais pela altura e imponência encarna o órgão sexual masculino, enquanto o brejão simboliza o órgão feminino. A força e a grandeza do buriti-grande desafiam a linguagem, como bem aponta a narrativa, quando Maria da Glória tenta

denominá-lo: “– Maravilha: vilhamara! – ‘Qual nome que podia, para ele? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...’ Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande” (Rosa, 1969c, p.126).

A palmeira é o cerne da composição do universo mítico da novela, que, ademais, recebeu o nome inicial de Buriti-Grande. Sobre a descrição da baixada e do brejão, Wendel Santos escreve:

A consciência do escritor (seria melhor dizer *descriptor* ou apresentador) de tal modo se tomou da natureza do objeto descrito que, entre eles, se estabelece uma comunicação, as coisas do mundo adquirindo relevo e significação. O processo é o equivalente do *close-up* do cinema; o resultado é uma certa atmosfera mítica. O Brejão-do-Umbigo e o Buriti-Grande tornam-se os actantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos*. Diante da descritibilidade da escritura, o sertão emerge em Cosmos, um Cosmo em que o demiurgo é Eros. Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo, a cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado momento, devolvê-lo (*catharsis*) com a soma de sua subjetividade artística, isto é, de seu estilo, em extensão da palavra, criador. (Santos, 1978, p.70-71, grifos do autor)

Outra descrição do local alterna duas estações, ainda sob a direção de Nhô Gualberto Gaspar, que, à missão de mostrar a região a Miguel, a descreve e trata ainda de contar certos fatos. Cabe dizer que Guimarães Rosa usa o negrito – que representamos por meio do itálico – nos momentos em que o relato se refere ao mês de dezembro, assim distinguindo o que diz respeito a maio, quando Miguel visita o lugar pela primeira vez. Em dezembro: “*Era um dia somente chuvoso, já disse, fechado, quando tudo na friagem fica mais tristonho. Por aqui, chove de escurecer*” (Rosa, 1969c, p.112, grifo do autor). Em maio, Miguel e Gualberto chegam ao mesmo local, uma baixada.

Nas passagens próprias de dezembro, predomina não apenas a focalização, mas também a narração do dono da Grumixã, pois o

relato se faz por meio da fala dele, indicada por sucessivos travessões. Alternando-se com a fala de Gualberto Gaspar, há observações de Miguel sobre o local, em maio, sem destaque gráfico:

Ala, os buritis, altas corbelhas. Aí os buritis iam em fila, coroados de embaralhados ângulos. A marcar o rumo da rota dos gaviões. E o Buriti-Grande. Teso, toroso. No seu liso, nem como os musgos tinham conseguido prender-se. Às vezes, do Brejão, roncava o socó-boi. Mas, sempre, o gloterar das garças-brancas, a intervalos. (ibidem)

Ao pé do buriti-grande, Gualberto Gaspar relata a Miguel o encontro por ele presenciado na temporada de chuva entre Liodoro, Dionéia e seu marido, o Inspetor. Este último, vindo com o dono da Grumixã, procura um capim que lhe devolveria a virilidade, quando, a cavalo, chegam Iô Liodoro e a mulher do Inspetor, que mantinha um relacionamento amoroso com o dono da fazenda Buriti Bom. Ela pensa estar o marido em busca de cocos espalhados pelo capim, enquanto ele assegura querer achar caramujo vivo, remédio para ela, que seria hética. O que o Inspetor procura, na verdade, é o capim afrodisíaco; todavia, não consegue encontrá-lo. Essa é apenas uma das muitas situações em que se manifesta a genialidade do escritor: em sua obra, as características da região, além de não sofrerem deturpação para fazerem parte do universo ficcional, compõem o mundo simbólico.

Em outro trajeto que o leitor pode acompanhar entre a Grumixã e o Buriti Bom, aparecem ainda, à beira do rio, a mata e suas árvores manchadas e rugosas como a carne de vaca, a marmelada de cachorro, o landí, o pau-pombo. O leitor perde-se na obsessão descritiva de Nhô Gualberto em virtude do jogo, de certo modo intrincado, que se estabelece nas menções a diferentes trechos da região, ora no momento da ocorrência da cena – maio –, ora em dezembro. O dono da Grumixã tem sempre grande cuidado de esclarecer em que época se está, e a referência às chuvas, obviamente, só se dá quando se trata do final do ano. Na travessia cotidiana que empreende por suas terras,

praticamente tudo quanto ele vê ou pensa é de proveito imediato. O viço do capim chama-lhe a atenção por constituir bom pasto, o tatu que passa denunciando seu buraco abre a possibilidade de ser caçado e comido. Não se introduzem, no entanto, gratuitamente na narrativa nem servem apenas para constituir o cenário de modo documental: indicam a ótica de Gualberto Gaspar diante de tudo.

As oportunidades em que o narrador se manifesta de forma não mediatizada por uma das personagens são muito mais reduzidas do que parece à primeira ou mesmo à segunda vista. Assim, cada personagem compõe o sertão de acordo com o que é, identificando-o com o seu modo de ser e estar. O resultado é que os dados do sertão selecionados e a maneira como são mostrados, por sua vez, constroem as personagens.

O sertão do Buriti Bom é o mundo do humano, um palco onde o grande mistério da vida acontece, onde cada um espera que, na vida regrada do dia a dia, o inesperado surja e a rotina se quebre. Quando Lalinha, Iô Liodoro, Maria da Glória e Gualberto Gaspar – que estavam à espera – encontram o objeto de seu desejo, as tensões se acabam e o Chefe Zequiel tem sossego. Tudo isso se passa no ano em que o lírico Miguel não estava no sertão. Quando volta, “Diante do dia” (ibidem, p.251), “E foi e disse: – ‘Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!’” (ibidem, p.247-248).

A inserção de “Buriti” no sistema mítico ocorre por meio do processo de simbolização das personagens e da natureza, havendo um debordamento de dois componentes do espaço diegético – o buriti-grande e o brejão –, que invadem todos os níveis da narrativa, tudo sacralizando. Do mesmo modo, muitos elementos são erotizados. Especialmente, a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais expressam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de força erótica irresistível.

Noites do sertão, o filme

No que se refere ao filme *Noites do sertão*, cabe, de início, lembrar que a narrativa cinematográfica não segue a mesma sequência discursiva da literária. No texto rosiano, como moldura, enfeixando a narrativa principal – a da primeira viagem de Miguel –, tem-se a chegada dele, pela segunda vez, àquele sertão, quando recorda os acontecimentos da primeira. A presença de Miguel, bem marcada no texto literário, no filme fica praticamente restrita ao início e ao final, quando, como no texto verbal, trata-se da segunda viagem. No filme, é a repetição da mesma cena de Miguel, chegando ao sertão de jipe, que imprime a noção de um certo espaço de tempo decorrido.

A primeira cena do filme, a da cidade, é a da visita que Iô Liodoro faz a Lalinha para convencê-la a ir passar uns tempos na fazenda Buriti Bom. Nessa passagem, já ficam bem marcados os traços rudes do poderoso fazendeiro e as características da nora, moça da cidade. Enquanto o sogro fala, ela o observa e pensa nele como um caipira. Tendo persuadido a nora a acompanhá-lo, começam os preparativos: o sogro dirige-se à família da nora para notificar o decidido; Lalinha, querendo causar espanto, pinta muito a boca de vermelho. Sucede a viagem de trem para o sertão.

Seguem-se os créditos e, num corte, estamos, com Iô Liodoro e Lalinha, dentro do sertão. É noite e Miguel chega de jipe em meio aos sons de aves que são identificados, principalmente, pela fala de Nhô Gualberto Gaspar, como o do curiango e o do socó. Como na novela, cabe a essa personagem revivificar o sertão, já conhecido de Miguel-Miguilim, ao apresentar-lhe um outro sertão: o do Buriti Bom. Cabe também à imagem visual salientar a característica de observador de Miguel, que fala pouco e pensa muito, e a característica de “vidente” do Chefe Zequiel.

A música – a trilha sonora é de Tavinho Moura – também é um recurso utilizado pelo diretor para qualificar as personagens; é ela que reafirma, na cena em que estão presentes Gualberto e Liodoro, que fazendeiro tem vida boa. A música exerce, às vezes, o mesmo papel que o do Chefe Zequiel: prenuncia o que vai acontecer ou

explicita emoções, como na cena em que Lalinha e o sogro estão jogando baralho e, no sofá, conversam Gualberto e Maria da Glória. A brejeira música de fundo, “Ai, ai, brotinho, eu quero seu amor./ Eu sou um galo velho, mas eu quero seu amor”, figurativiza sonoramente o desejo de Gualberto por Maria da Glória e de Liodoro por Lalinha. É pela música que os comportamentos passionais são confirmados: a necessidade de ser admirada por um homem demonstrada por Maria da Glória ao longo da narrativa aflora na cena em que, embalada pelo som da canção *Aqueles olhos verdes*, dança mostrando as pernas a Nhô Gualberto, que as cobiça; como pano de fundo, a letra da música *Dominó* expressa a traição de dona Dionéia, mulher do Inspetor, que mantém um caso com Iô Liodoro. Em entrevista, Tavinho Moura (2016, p.10) relaciona seu método na música com o de Guimarães Rosa na literatura:

[...] utilizar cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer [...]. Eu queria uma música que tivesse sertanidade, uma matéria sonora em estado virgem, coisas de meu contato íntimo com a música do sertão, uma sugestão que se transformaria em meu idioma próprio.

Outro recurso filmico é conjugar imagens com a voz *off* do narrador. Chamam também a atenção do espectador conhecedor do texto de Guimarães Rosa muitos enunciados transportados na íntegra para o filme, como “A vida vai, mas vem vindo” (Rosa, 1969c, p.104), “Diz que na cidade, amor se chama primavera?” (ibidem), “A noite é o que não coube no dia, até” (ibidem, p.197). Também é frequente a presença de diálogos inteiros transcritos do texto literário, como o que se segue, em que Maria da Glória, já interessada no sisudo Miguel, usa de subterfúgios para saber se ele tem namorada:

“– O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada...” “– Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “– O senhor está querendo aprender o que é da cidade?” “– Nasci no mato, também. Sei a roça.” [...] “– Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “– De minha terra?” “– Lá tinha pássaros cantando de

noite?” [...] “– Você teve namorada, lá, em sua terra?” [...] “– Não tive. De lá saí muito menino...” – respondi. “– E que mais?” [...] “– Você é noivo? Se casar, traz sua mulher, também...” “– Não sou, não. Tenho cara de noivo, assim?” “– Para mim, tem.” (ibidem, p.86-87)

A linguagem fílmica tem o cuidado de deixar bem demarcadas a claridade do dia e a escuridão da noite. O dia luminoso ressalta os tons claros de amarelo, azul e rosa das roupas de Maria da Glória; as cores mais quentes dos trajes de Lalinha e as mais escuras das vestimentas de Iô Liodoro, de Maria Behú e do Chefe Zequieli; o exuberante verde da natureza, em especial o do buriti, e os afazeres diurnos da fazenda, que correm de acordo com o costume. Nesse cenário, Maria da Glória vende saúde e espera o retorno de Miguel; Lalinha, nostálgica, por sua vez aguarda a volta do marido, Irvino; Iô Liodoro e Nhô Gualberto lidam nas fazendas e Maria Behú fica restrita aos cantos da casa.

Entremeados às cenas luminosas do dia, há cortes em que é introduzida a noite de fundo azulado escuro em que imagens – de bichos noturnos, como o tatu; de água corrente de rio; de Maria Behú rezando; do Chefe Zequieli ouvindo ruídos – criam um clima de mistério. Em consonância com esse ambiente, ou a ele contrapondo-se, as cenas na casa da fazenda explicitam as relações passionais. Bem marcados na narrativa fílmica são os encontros noturnos furtivos, na sala, de Iô Liodoro e sua nora, Lalinha, os quais, num crescendo dia a dia, num verdadeiro jogo de pergunta/resposta sobre as partes do corpo da jovem mulher, envolvem-se sensualmente. E ainda os de Lalinha e Maria da Glória, que, no espaço mais fechado do quarto, deixam a vontade do corpo aflorar. Esses recursos retomam as dimensões lírica e dramática da narrativa. Todavia, no nível da dimensão dramática – a mais destacada no filme –, as relações amorosas e sexuais, que, no livro, aparecem de modo implícito, cabendo ao leitor imaginá-las, são explicitadas.

Há um grande desenvolvimento na relação Maria da Glória/Lalinha. Nos diálogos entre as duas, o diretor salienta a curiosidade da moça do sertão, solteira, em saber da cunhada da cidade, casada,

experiente, o que ela conhece sobre sexo. Nas cenas em que estão juntas ou separadas, são reforçados os dramas de cada uma: Maria da Glória querendo experimentar diferentes sensações e Lalinha buscando entender a perda do marido, a pessoa do sogro e o que ela está fazendo no longínquo sertão.

Das três formas de amor que podemos distinguir no livro – o amor puro, representado pelo lirismo de Miguel, o amor-prazer do par Gualberto/Maria da Glória e o amor profano, certamente tido, no sertão, como adúltero e pervertido de Lalinha/Iô Liodoro e o de Lalinha/Maria da Glória –, o filme explicita as relações entre o sogro e a nora e entre as cunhadas e detém-se nelas. Nas cenas dos pares Liodoro/Lalinha, Maria da Glória/Lalinha, a linguagem sincrética verbo-sono-visual do filme faz os signos debordarem ao extremo do erotismo, pois o desejo e o corpo emergem em todas as linguagens.

No texto literário, fica mais implícito o erotismo das personagens e a natureza é mais erotizada, principalmente nas figuras do buriti e do brejão. A leitura dessas duas figuras míticas e de outras que aparecem na narrativa verbal convida-nos a decifrar o drama dos moradores do Buriti Bom. No filme, a polissensorialização, que já existe no texto verbal, é expressa pela linguagem visual, pelos diálogos e sons. Construindo o universo mítico, os sons dos pássaros noturnos, as imagens do Chefe Zequiel perambulando na noite e de Maria Behú rezando figurativizam um mau presságio. Com a utilização desses recursos, “Buriti” transforma-se, na linguagem fílmica, de fato, em *Noites do sertão*, ao acentuar as noites na fazenda Buriti Bom.

Explicitando o que a novela diz implicitamente, o filme realça o que é o sertão: o mundo mítico em que as paixões explodem com mais força. Entretanto, com a exposição insistente na tela de cenas de sexo dos casos amorosos profanos, perde-se um tanto da dimensão mítica, enquanto assoma a erótica. Com essa observação, não queremos dizer que o filme deveria reproduzir o texto literário em todas as suas instâncias, mas apenas constatar que a escolha do diretor, ao realizar a adaptação, recaiu sobre o universo do erotismo, deixando de aprofundar os traços míticos que, na novela, têm relação direta com a força erótica.

4

CINDERELA NA LITERATURA E NO CINEMA

Nossa hipótese é a de que o pequeno número de variantes conhecidas não é devido ao acaso ou à falta de imaginação do narrador, mas a propriedades estruturais restritivas da narrativa.

(Greimas, 1975, p.252)

Invariantes e variantes na narrativa

Greimas, ao longo da sua obra, tentando tornar mais operacional o modelo interpretativo do conto maravilhoso de Propp (1970), estabelece certas invariantes que se verificam nos processos da narrativa. Partindo do pressuposto de que cada narrativa atualiza invariantes solidificadas em um universo cultural determinado, Greimas afirma ser possível estabelecer um inventário de configurações discursivas. Esse inventário forma um dicionário discursivo (Groupe d'Entrevernes, 1984, p.96) que se apresenta como um estoque de temas e figuras. Os textos tomam emprestados desse dicionário percursos narrativos, temáticos e figurativos já realizados em outras narrativas, mas podem também traçar percursos ainda não concretizados que enriquecem a configuração discursiva. Os percursos invariantes são,

portanto, a todo momento, suscetíveis de uso ou de reatualização para a constituição de percursos inéditos. A reutilização desses percursos gera a construção do ator, que, segundo Greimas e Courtés (2008, p.34-35), é uma figura portadora, ao mesmo tempo, de um ou de vários papéis actanciais, que definem uma posição em um programa narrativo, e de um ou de diversos papéis temáticos, que definem a sua pertença a um ou a múltiplos percursos figurativos. O ator é, portanto, a junção de um papel actancial, de uma posição em um programa narrativo e de um papel temático, condensação de um percurso figurativo.

O papel actancial constitui o paradigma das posições sintáticas – entre outras, as de sujeito ou de objeto – que os actantes podem assumir ao longo do percurso narrativo. O papel temático vem a ser a formulação actancial de temas ou de percursos temáticos, como o de príncipe, por exemplo, que, no nível narrativo, pode desempenhar o papel actancial de sujeito, em uma determinada posição da narrativa. O papel actancial é uma invariante sintáctica do nível narrativo, enquanto o papel temático constitui-se como um modelo do nível discursivo, ou seja, um modelo organizado de comportamento, ligado a uma posição determinada na sociedade, cujas manifestações são amplamente previsíveis. A posição sintáctica do actante determina seu papel actancial na narrativa: o príncipe pode ser um actante sujeito se ele age em função do objeto-valor princesa, mas pode ocorrer o contrário e, nesse caso, a princesa passa a ser o sujeito e o príncipe, o objeto. O papel actancial é uma posição lógica revestida semanticamente no discurso por uma cobertura lexemática.

Príncipe, princesa e “Cinderela”, de Perrault (1994)

Em vista do exposto, examinamos narrativas literárias e cinematográficas em que a cobertura lexemática é o par príncipe e princesa. Esses lexemas estão estocados no dicionário da língua (Ferreira, 1999, p.1.638) e significam:

Príncipe. 1. Filho ou membro de família reinante. 2. Filho primogênito do rei. 3. Chefe de principado. 4. Consorte da rainha nalguns Estados. 5. Título de nobreza em alguns países. 6. O primeiro ou mais notável em talento ou em outras qualidades. 7. Homem muito fino, de maneiras polidas, aristocráticas.

Princesa. 1. Mulher do príncipe. 2. Soberana de principado. 3. Filha de rei. 4. *P. ext.* Soberana ou rainha. 5. *Fig.* A primeira ou a mais distinta na sua categoria.

Os traços sêmicos da definição de príncipe determinam seu papel temático, ou seja, a sua posição na sociedade. O papel temático de príncipe, arquivado no nosso dicionário discursivo, é modelo de homem, homem especial que detém um determinado poder e cujo amor se torna o objetivo principal da vida de uma mulher. É ele o agente transformador da jovem em princesa. O lexema princesa contém, morfológicamente, a marca de gênero: é o feminino de príncipe. No nosso universo cultural, a mulher do príncipe tem, como ele, a qualidade de ser “A primeira ou a mais distinta na sua categoria”, como explica o dicionário.

Enquanto o dicionário de língua solidifica uma invariante léxica, abstraída do discurso, o dicionário discursivo arquiva lexemas e papéis temáticos, percursos temáticos e figurativos, tipos de narrativa, ou seja, a invariante léxica em uso, em uma ou várias narrativas. Por exemplo, os lexemas príncipe e princesa no nosso imaginário, na nossa memória cultural, desencadeiam uma narrativa que traz uma história de amor bem-sucedida, cuja temática é “O amor tu do vence”. Mas cada enunciação, por um ato de escolha do sujeito enunciador, pode, no discurso, tratar diferentemente esses paradigmas, alterar programas narrativos, modificar papéis actanciais e temáticos e figurativizar de modo diverso ator, tempo e espaço, onde se passa a história.

Não raro, examinando textos variados, percebemos que eles retomam do dicionário discursivo esses paradigmas da memória cultural de um povo, como acontece com os textos que confrontamos

a partir de “Cinderela”, de Perrault (1994); do cinema, os filmes *Sabrina* (1954) e *Uma linda mulher* (1990); da literatura, o conto “Orientação”, de Guimarães Rosa (1967).

Numa das mais conhecidas histórias de príncipe e de princesa, apreendida na famosa versão de Charles Perrault (1994), a bela jovem consegue ir ao baile graças à ação do actante coadjuvante, figurativizado pela fada-madrinha. São os poderes da fada que tiram a jovem do borralho e transportam-na para o palácio do príncipe e é o sapatinho de cristal que permite a ele o reconhecimento da amada. Os actantes oponentes, as irmãs maldosas, arrogantes e “cem vezes” menos belas que Borralheira, são castigadas, passando pelo vexame de constatar que Cinderela é a escolhida e de ter de lhe pedir perdão por terem-na maltratado. O príncipe apaixonado cumpre seu papel temático: casa-se com Cinderela e transforma a jovem, que vivia como maltrapilha, em princesa. Nessa versão da história, pode-se dizer que os dois atores, Borralheira e príncipe, têm posição social semelhante, pois ela é filha de “um fidalgo”. As qualidades de Cinderela estavam escondidas pelo espaço onde vivia e pelos seus trajes.

Saindo do espaço fechado da casa e do borralho e indo para o espaço público (Courtés, 1979, p.156), onde se reúnem os membros da aristocracia, ela pôde encontrar o príncipe e ter a sua condição de nobre revelada. O casamento homologa socialmente a nova condição da jovem e bela princesa.

Diferentes versões, para crianças ou para adultos, em linguagem verbal ou em outras linguagens, renovam esse conto de fadas – uma história de amor com final feliz –, incluindo novos elementos, recriando a história com novas figuras ou alterando, por meio de novos traços sêmicos, os papéis temáticos de príncipe e de princesa.

A Cinderela da garagem

A princesa, no cinema, pode ser filha do chofer de uma família de milionários e o príncipe, um empresário, como na clássica “comédia romântica” *Sabrina*, cujo subtítulo poderia ser *The Girl of the*

Garage, título em inglês do filme. Trata-se da versão de Billy Wilder (1954) do texto teatral de Samuel Taylor, cujos atores principais são Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden.

Sabrina mora com o pai chofer sobre a garagem da propriedade de veraneio dos Larrabee, família de industriais, em Long Island. A mãe da jovem, já morta, era cozinheira – a melhor da região –, mas cozinheira. Sabrina é apaixonada por David Larrabee – que não se interessa por ela –, a despeito da apreensão do pai chofer, que repete, aludindo ao carro que dirige e ao desnível social das duas famílias: “Há um banco na frente, outro atrás e um vidro no meio”.

A nobreza do novo príncipe reduz-se à riqueza e a qualificação dos antepassados – que foram bandoleiros, como sabemos pelo próprio chefe da família – não interfere na condição de David como objeto de desejo. Nem mesmo o fato de ser divorciado três vezes, de estar à beira do quarto casamento e de não ser o que se poderia chamar de adulto responsável – outras variantes nos traços figurativos desse ator – impede-o de ser cobiçado como um príncipe por Sabrina.

Ademais, nas versões mais modernas, não se apresenta a “semântica de ‘condição deplorável’” que acompanha Cinderela e lhe dá o nome (Maranda, 1977, p.50). De todo modo, a transformação da jovem apaixonada e casadoura dá-se enquanto vive por dois anos em Paris, para onde fora a fim de aperfeiçoar-se na culinária francesa. Se, nas novas versões, perde-se a ação da vara de condão da fada-madrinha a auxiliar a modificação da jovem, a fada continua a existir, embora de modo bem prosaico, na figura de Pigmalhões modernos, que, de maneira “natural”, sem o auxílio do maravilhoso, transformam cinderelas em princesas. Em *Sabrina*, trata-se de um barão francês, que lhe dá lições de refinamento.

A garota, que muito aprendeu na capital da França, ao retornar é uma sofisticada *beautiful lady* e traz o conflito à família Larrabee, quando David passa a se interessar por ela, contrariando os interesses familiares, que visam ao seu casamento com a filha de um rico plantador de cana-de-açúcar.

Para afastar Sabrina do irmão, Linus Larrabee aproxima-se da jovem e acaba apaixonando-se por ela. A união da moça pobre e

casadoura acontece, mas com Linus, o filho mais velho e responsável dos Larrabee – e aqui temos também o tema do engano ou da cegueira amorosa. Apesar do engano provisório – e porque o amor tudo vence –, a sedução feminina dá resultado, como acontece nas versões do conto maravilhoso: “A fascinação que a heroína exerce sobre o príncipe é um dado constante nas variantes: ela corresponde ao fazer sedutor (ou ao fazer-querer) de Cinderela [...]” (Courtés, 1979, p.160).

Como parte do processo de sedução, é importante a “maneira de ‘agradar’ ou de ‘se apresentar’” (ibidem), destacando-se os “belos adornos”, a “bela *toilette*” com que Cinderela vai aos bailes. Em *Sabrina*, não falta a festa – o fato de ser o noivado de David com Elizabeth Tyson não importa – em que a recém-chegada da aprendizagem em Paris apresenta-se elegantemente vestida; no dizer de um membro da criadagem, ela é a mais bela, a melhor dançarina e a mais bem-vestida. A festa permite a conjunção espacial do par amoroso – Sabrina e David. A esse propósito, explica-nos Courtés em “Uma leitura semiótica de ‘Cinderela’” (ibidem, p.157): “Qualquer que seja aliás o tipo de reunião pública escolhida [...], ela exige sempre uma apresentação de vestuário de qualidade [...], eventualmente ligada à prática de boas maneiras: temos neste caso a /elevação/ [...]”. E ainda:

Em outros termos, Cinderela não parece poder aceder ao “baile” ou à missa senão dotada dos signos da /elevação/ e da /riqueza/. Sua conjunção espacial com o príncipe só se torna possível uma vez negada a sua baixa condição e o seu aspecto miserável, operação que corresponde evidentemente a um subprograma narrativo particular. (ibidem, p.158)

Assim, essa gata borralheira do cinema passa do espaço da garagem-cozinha para os salões da mansão – não sem antes mencionar uma opereta em que Cinderela, como ela, recusa elevada quantia para desistir do príncipe –, o que traz a possibilidade de o casamento ser uma forma de realização amorosa e de ascensão social.

A Cinderela da calçada

O filme *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*) (1990), de Garry Marshall, é, do mesmo modo que *Sabrina* (1954), uma “comédia romântica”. Nele, o príncipe – Edward Lewis –, também figurativizado por um empresário divorciado, é interpretado por Richard Gere e, como Linus Larrabee, é um *workaholic*. Além disso, entre outras modificações devidas aos contextos histórico e cultural, o príncipe tem problemas com o pai, fez psicoterapia e tem medo de altura.

Tais novidades na figurativização do príncipe relacionam-se a outro subprograma narrativo: tanto em *Sabrina* quanto em *Uma linda mulher*, a princesa, ou a candidata a princesa, mobiliza modificações nos respectivos príncipes, começando por induzi-los a tirarem “um dia de folga” do trabalho, o que se amplia para a mudança num ponto, ou seja, num traço sêmico, para a leitura semiótica de ambos: a dureza ou a inflexibilidade no modo de ser. A diminuição desse traço, aliás, é importante para que os empresários se decidam ao casamento com elas. De quebra, Edward Lewis vence o medo de altura para chegar a Rapunzel, que solta os cabelos enquanto ele sobe a escada e, especialmente, deixa de atuar no ramo destrutivo de compra e venda de empresas com dificuldades financeiras para dedicar-se à construção de navios.

Já o papel temático de princesa, representado pela atriz Julia Roberts, é revestido pelo lexema *prostituta*. Nessa versão, permanece, como em *Sabrina*, a diferença socioeconômica, mas a narrativa é mais ousada, pois a figura que recobre o papel temático de princesa, a prostituta Vivian, tem outro papel temático: sua posição programada na sociedade é a de mulher que pratica o ato sexual por dinheiro. É assim que o empresário a vê, quando a encontra no local que é próprio dela – a Hollywood Boulevard –, onde as prostitutas dividem entre si o espaço da calçada. Convidando-a, primeiramente, para entrar na Lotus – o carro luxuoso que, como o carro conversível de David em *Sabrina*, faz as vezes de carruagem –, oferece-lhe dinheiro e propõe-lhe que desempenhe o papel de acompanhante dele.

Vivian sai do espaço da prostituição e das dificuldades para pagar o aluguel, em consequência dos gastos que a companheira de apartamento tem por ser usuária de drogas, e é levada para o requinte do hotel Regent Beverly Wilshire, lugar que figurativiza o castelo onde a figura e o papel temático da prostituta chocam, principalmente, os ricos hóspedes. Como Sabrina, Vivian tem que ser auxiliada para transformar-se. Nesse caso, o papel temático da fada-madrinha é desempenhado pelo gerente do hotel, que, como no filme anteriormente mencionado, não tendo poderes sobrenaturais, atua como o Pigmalião de Bernard Shaw, ajudando a prostituta a comprar roupas, ensinando-a a usar talheres numa refeição sofisticada, levando-a, assim, a mudar o papel temático. Nas duas versões filmicas, a mudança que se efetiva na Cinderela do século XX tem relação com a de Eliza Doolittle, embora a história desta última não termine do mesmo modo.

A alteração, mais uma vez, inicia-se pelo comportamento e pelo vestuário, que, entretanto, não vem de Paris, mas de lojas de marcas famosas e caras da Rodeo Drive, em Beverly Hills. Isso permite a Vivian iniciar sua modificação, apresentando-se elegantemente no restaurante de luxo em um jantar de negócios. A conjunção espacial em lugar público concretiza-se, portanto, com o acompanhamento do “vestuário de qualidade” de que fala Courtés (1979, p.157), ou seja, temos também, na cinderela atual, a elevação, o que configura, como na narrativa tradicional, um subprograma narrativo particular. Para justificar essa transformação, a narrativa das cinderelas iniciais recorre a uma espécie de “mininarrativa prévia: ([...] a aquisição da ‘carruagem’ paralela à dos ‘belos vestidos’)” (ibidem, p.158). A Lotus – e depois o avião particular que leva o casal de Los Angeles a São Francisco para assistir à ópera – não serve apenas para o deslocamento, do mesmo modo que a carruagem e os cavalos das variantes de “Cinderela” não são apenas meio de transporte, mas também devem ser vistos como

signo de alta posição social: porque conotam o “luxo” ou a “ostentação”, eles inscrevem-se nos eixos da /elevação/ e da /riqueza/.

Compreender-se-ia então por que é que os dados topológicos e o fazer “deslocamento” só são realmente significativos na medida em que forem articulados com os elementos semânticos profundos que eles veiculam no contexto que é o seu. (ibidem, p.158-159)

As duas histórias – de *Sabrina* e de *Uma linda mulher* –, ao reproduzirem o “fazer sedutor (orientado em direção ao casamento)” (Courtés, 1979, p.160) relativo ao uso de belas e caras roupas, são também fiéis aos modelos originais. Sabrina chama a atenção, inicialmente, pela roupa refinada que usa ao desembarcar de Paris e que lhe dá acesso ao carro do milionário; depois, pelo belíssimo vestido com que vai à festa. Já Vivian usa, no jantar de negócios, uma roupa elegante, mas sem o requinte daquela que, posteriormente – acompanhada de joias (ainda que emprestadas) de 250 mil dólares –, veste para ir à ópera em São Francisco, repetindo, com maior fidelidade, o movimento das variantes do conto examinadas por Courtés (ibidem, p.161-162):

“Cinderela vai ao baile (à missa)”, uma, duas ou três vezes, segundo as variantes. Em todos os casos de duplicação ou de triplicação da sequência, a “*toilette*” torna-se mais bela de uma noite para outra, de um domingo para outro e – correlativamente – a “sedução”, mais forte [...]. Esta gradação – frequente no conto popular, particularmente ao nível das provas – marca a intensidade da conjunção amorosa ou a instauração reforçada (no príncipe) do querer-casar.

O programa narrativo previsto no dicionário discursivo, proposto por Greimas (Groupe d’Entrevernes, 1984, p.96), para o papel temático de madrinha é também executado na sua totalidade: o gerente do hotel colabora para que a história tenha um final feliz. A fada-madrinha gerente diz ao príncipe-empresário que o chofer, que o levaria para o aeroporto – ele estava indo embora –, tinha conduzido a princesa-prostituta para a casa dela, ou seja, poderia levá-lo aonde ela morava. Graças à ação do gerente, o par amoroso é formado. Em *Sabrina*, é o irmão David que faz esse papel, mostrando a Linus que ele estava apaixonado pela filha do chofer.

Como Sabrina, Vivian refere-se às histórias de fadas para dizer o que deseja para si, numa conversa em que a prostituta que com ela dividia o apartamento menciona Cinderela como a única que conseguiu casar-se com o príncipe encantado.

Tais inovações presentes nos filmes incorporam elementos culturais de períodos históricos diferentes daqueles da Cinderela “original”, atualizam os atores, identificando-os com figuras do imaginário cultural de uma época. Nos filmes *Sabrina* e *Uma linda mulher*, as duas jovens diferenciam-se das borralheiras: vestem-se de forma simples no caso de Sabrina, e de maneira vulgar no caso de Vivian, mas não de modo miserável, e não pertencem à mesma categoria social do príncipe.

Nessa diferença em relação a Cinderela, elas são iguais, mas a figurativização de ambas é divergente: uma é “moça de família”, a outra, prostituta. Essa diversidade de figura desencadeia papéis temáticos diferentes no nível da aparência, escondendo, no nível da essência, o papel temático da mulher, o qual é realizado em muitas narrativas da vida. A prostituta recusa-se a ser apenas amante do empresário, ela deseja casar-se, quer a homologação pelas instituições sociais.

É, portanto, de um determinado imaginário cultural que considera que toda mulher – seja ela filha de chofer ou prostituta – almeja desempenhar o papel temático de princesa que advém a história de Sabrina e de Vivian. As versões fílmicas reafirmam um saber introjetado na nossa cultura: toda jovem tem como objeto-valor um príncipe que a torne princesa. Nos dois textos do cinema, embora discursivizados de maneira diferente, a temática do amor prevalece, a história tem um final feliz, os valores sociais são preservados e o imaginário cultural não se altera.

A Cinderela rural

No conto “Orientação”, de Guimarães Rosa (1967), parte de *Tutaméia*, a gata borralheira, contrariamente às três versões antes

mencionadas – de Perrault (1994) e dos filmes –, é figurativizada não por uma jovem, porém, por uma mulher já feita e, além disso, ou principalmente, não bonita, mas “Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão feia, com fossas nasais” (Rosa, 1967, p.109). Além desse traço fundamental, oposto à beleza das demais cinderelas, outras características do modo de ser desse ator são apresentadas nas informações iniciais, como “Xacoca, mascava lavadeira respondora, a amada” (ibidem).

O primeiro qualificativo é assim descrito no dicionário (Ferreira, 1999, p.2.093): “Xacoco (ô). [Do quimb. *xacoco*, ‘linguageiro’.] *Adj.* *S. m.* 1. Enxacoco [...]. 2. Que ou aquele que é falto de graça, de arte. 3. Que ou quem é desengraçado, desenxabido”. “Mascava”, a nosso ver, é neologismo rosiano, feminino de “mascavo” (o mesmo que “mascavado”), referente ao açúcar. A palavra significa não refinado e, figuradamente, estragado, adulterado, ruim, mau e, ainda, errado (ibidem, p.1.294). Tais dados revelam os traços sêmicos da personagem feminina Rita Rôla: mulher /rude, grosseira/, /sem graça/, /ruim/. Ademais – ou sobretudo –, a sua cultura é diferente da do príncipe.

O príncipe é o chinês Yao Tsing-Lao, delicado, gentil de “mesuras sem cura” e dono de uma chácara. Tendo o nome brasileiro, é denominado Joaquim: “Nome e homem. Nome muito embaraçado: Yao Tsing-Lao – facilitado para Joaquim” (Rosa, 1967, p.108), afetivamente, “Quim”.

Como Rita Rôla, ele vive no espaço rural, “meio de Minas Gerais”. Apaixonado pela lavadeira e inscrevendo o gesto no universo da sexualidade – como o príncipe da “Cinderela”, de Perrault (1994), cujo subtítulo é “O sapatinho de cristal” –, “olhava os pés dela, não humilde mas melódico”, menção que se salienta em texto tão econômico. Como lembra Courtés (1979, p.161), para Freud, em *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, “O pé é um símbolo sexualmente antigo e já se encontra na mitologia”. A prostituta Vivian, referindo-se aos pés pequenos das mulheres, destaca os seus como diferentes, correspondendo ao número 39 de Julia Roberts, num procedimento de mistura entre personagem e atriz.

Mas a lavadeira “xacoca” transforma-se aos olhos do príncipe – “Yao, amante, o primeiro efeito foi Rita Rôla semelhar mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares” – e aos olhos da população: “A gente achava-a de melhor parecer, senão formosura”. Os componentes da nova aparência são contaminados por traços que se relacionam à cultura do chinês enamorado: “Tomava porcelana; terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo” (Rosa, 1967, p.109). Yao nomeia-a “Lola ou Lita, conforme ele silabava”, ou “Lola-a-Lita” ou “Lolalita”, abrandando o travamento da consoante /r/ ao usar a líquida /l/. Depois de casado, ele recebe o qualificativo amalgamado na *mot-valise* “felizquim”.¹

Todavia, contra essa felicidade, que referenda o desempenho do papel temático de príncipe e de princesa, temos interferências do narrador, que, já ao relatar os princípios da relação amorosa, enuncia máximas e comentários de outro tipo, como “O mundo do rio não é o mundo da ponte”, “O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada”, “Só não se davam o braço”, “Mas Rôla-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente se sentar numa cadeira. O amor é breve ou longo, como a arte e a vida” (ibidem). Desse modo, vai-se construindo outro programa narrativo que chama a atenção para as diferenças, sobretudo culturais, no par amoroso.

No nível da aparência, transformam-se em príncipe e princesa, mas há “o mau hálito da realidade”. As diferenças culturais fazem aflorar a essência de cada um: nela, a antiprincesa que se revolta – “Dizia: – ‘Não sou escrava!’ Disse: – ‘Não sou nenhuma mulher-da-vida...’ Dizendo: – ‘Não sou santa de se pôr em altar’” (ibidem, p.110, grifos do autor); nele, o “dragão desengendrado”. Resultado: o casal separa-se, o chinês desaparece, deixando não só a chácara para a mulher como fortes marcas da sua cultura. Rita Rôla muda, assimilando a cultura oriental: “Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir”, “Andava agora a

1 Walnice Nogueira Galvão (2000) mostra, em relevante ensaio sobre o conto, como o processo de aculturação é exemplarmente revestido pela linguagem rosiana.

Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé” (ibidem).

O fato de a última menção às modificações da mulher dizer respeito aos pés “pròprinhos” reinscreve-a, a um tempo, no domínio sexualizado do sapatinho de cristal e no da cultura do “Quim chim”.

Na versão rosiana, todavia, apresentam-se variações fundamentais na narrativa. O início dá-se pelo casamento e os traços culturais de cada elemento do par amoroso são responsáveis pela mudança nos papéis de príncipe e de princesa. O resultado é a construção de uma cinderela às avessas: os traços culturais diferentes trazem a disjunção do par amoroso, que, no nosso imaginário cultural, aparece em conjunção, vivendo junto e sendo feliz para sempre. Essa disjunção permite-nos ler: nem sempre o amor vence.

Mas, mesmo alterando o programa narrativo da história de príncipe e de princesa – não há *happy end* – e acrescentando traços semânticos ao papel temático de princesa – Rita Rôla é mulher feia, dura, rude –, o texto literário não altera de todo o imaginário cultural. Na cinderela rural, como no caso da filha do chofer em *Sabrina* e da prostituta em *Uma bela mulher*, aflora a princesa que tem como objeto-valor o príncipe que a transforme em princesa, mesmo que ele seja oriental. Como as demais, ela se eleva (Courtés, 1979), contudo, não cumpre a máxima “O amor tudo vence”.

Uma das hipóteses para isso é que a cinderela rural não soube reconhecer o príncipe na hora certa e não teve a ajuda da fada-madrinha para mudar, no momento adequado, o modo de ser. Rita Rôla reage agressivamente às tentativas de modificação exterior propostas pelo marido, mas, depois que ele desaparece, “apesar de si, mudara, mudava-se” (Rosa, 1967, p.110). E essa mudança não é apenas comportamental, pois é acompanhada de “um mecanismo de consciência ou cócega” (ibidem).

Rôla Rita não aceitou a ação correspondente a vestir-se cara e sedutoramente e a portar-se de modo conveniente numa reunião social como as concretizadas pela filha do chofer e pela prostituta. Revoltou-se contra o “quimão de baeta, lenço bordado, peça de seda, os

chininhos de pano” dados pelo marido e os “liqueliques, refinices” ensinados por ele (ibidem, p.109).

Mas, na ausência do príncipe, modifica-se. De um lado, o universo a que Rôla Rita ascende para transformar-se, de fato, em Lola-a-Lita refere-se ao refinamento chinês – o pouco falar e a sobriedade, mimetizados pelo “passo enfeitadinho, emendado” (ibidem, p.110). De outro lado, essa orientação está mais próxima dos traços esperados da mulher, referidos ao “eterno feminino”, apresentados como “naturais” nas outras heroínas: Cinderela, a “cem vezes mais bela do que suas irmãs com seus suntuosos vestidos”, “era a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar” (Perrault, 1994, p.113-114); as sedutoras Sabrina e Vivian, além de bonitas, são bem humoradas, graciosas, sensíveis, em oposição à inicialmente feia, “xacoca”, “mascava” e “respondera” Rita Rôla.

Sem o príncipe, ela lamenta-se – “Ora quitava-se com peneiradinhas lágrimas, num manso não se queixar sem fim. Sua pele, até, com reflexos de açafraão. – *‘Tivesse tido um filho...’* – ao peito as palmas das mãos” (Rosa, 1967, p.110).

Nessa história de cinderela às avessas, o ator desempenha também o papel temático de antipríncipe, já que acaba sem a mulher e sem a chácara. Quanto à transformação de Rita Rôla, provocada pelo chinês-príncipe, no primeiro momento ocorre apenas na aparência. Entretanto, no final da história, a mudança, manifestada no nível comportamental, é resultado de uma transformação mais profunda, que pode ser lida no nível da essência como reprodução de um programa narrativo de vida previsto pelo imaginário cultural: toda mulher procura seu príncipe encantado.

As cinderelas e o imaginário cultural

Nas três primeiras versões analisadas, há um conflito que precisa ser resolvido para que o amor vença e a jovem se torne princesa, ascendendo socialmente. Nelas, esse conflito é gerado pelo choque de valores socioculturais que circulam em um determinado tipo de

sociedade. Na história de Perrault (1994), são os valores da nobreza em uma sociedade aristocrática; nas versões filmicas, os de uma sociedade capitalista, onde o ator-príncipe é figurativizado pelo empresário. Na narrativa literária, o conflito é de outra ordem, visto que o ator recebe a cobertura lexemática *camponês*.

Quanto às cinderelas, há diferença nos papéis temáticos dos atores-princesa dos filmes. O papel temático de prostituta, além do conflito socioeconômico, contém outro, de ordem cultural, que não acontece em relação ao do ator figurativizado pela filha do chofer: Sabrina é “moça de família”, cujo futuro poderia ser o de cozinheira sofisticada, caso não virasse princesa.

No que se refere à mulher rude, há o choque de ordem cultural, com uma diferença em relação a *Uma linda mulher* (1990): empresário e prostituta participam de uma mesma cultura, enquanto em “Orientação” o conflito é maior, porque ocorre entre duas culturas. O quadro seguinte sintetiza as nossas observações:

TEXTO	PRÍNCIPE	PRINCESA	CONFLITO	CON- TEXTO SOCIAL
Cinderela	Príncipe	Princesa	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade aristocrática
Sabrina	Empresário	Filha do chofer	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Uma linda mulher	Empresário	Prostituta	Socioeconômico e cultural (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Orientação	Pequeno proprietário rural	Mulher rude	Cultural (culturas diferentes)	Sociedade capitalista (meio rural)

Os textos filmicos analisados atualizam a história de Cinderela, cobrindo os lexemas *príncipe* e *princesa* com novas figuras – *empresário*, *filha de chofer*, *prostituta* –, novo tempo, século XX, e novo espaço, Estados Unidos, mas não alteram a temática: “O amor tudo

vence”. O texto rosiano, terminando com o casal separado, desmonta o modelo de final feliz. Todavia, o ator feminino continua prisioneiro do modelo de amor idealizado.

Os conflitos – externos ou internos ao ser humano – podem ser atenuados pelo amor; pois, mesmo alterando o programa narrativo, já que o texto literário não tem *happy end*, o amor vence a barreira cultural e faz a mulher rude transformar-se em mulher delicada, o que pode fazer dela uma princesa. O texto literário pode ser lido, de acordo com a nossa análise, como uma demonstração de que princípios idealizados, que referendam papéis temáticos do homem e da mulher na sociedade, não são facilmente alterados.