

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Michelle Jácome Valois Vital

O PRESÉPIO NO MEIO DO REDEMUNHO:
intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa

Recife, 2016

Michelle Jácome Valois Vital

O PRESÉPIO NO MEIO DO REDEMUNHO:
intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para obtenção do título de Doutor em
Letras na Área de Teoria da Literatura

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife, 2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

V836p Vital, Michelle Jácome Valois

O presépio no meio do redemunho: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa / Michelle Jácome Valois Vital. – 2016.

347 f.: il., fig.

Orientadora: Emerlinda Maria Araujo Ferreira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Escritores brasileiros. 4. Epifania. 5. O Sagrado na literatura. I. Ferreira, Emerlinda Maria Araujo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-131)

MICHELLE JACOME VALOIS VITAL

**O PRESÉPIO NO MEIO DO REDEMUNHO: Intersemiose, poesia e
epifania em Guimarães Rosa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 29/2/2016.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a Sueli Cavendish de Moura
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Inara Ribeiro Gomes
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2016

Pra minha Tia Silene, com tanta tanta saudade.

AGRADECIMENTOS

...O ideal seria fazer como Marco Aurélio em suas *Meditações* e encetar num livro inteiro de nomes (parentes, tutores, deuses...) a quem dever cada traço positivo de caráter, o menor dom e toda boa fortuna... Bem menos que um livro aqui, uma página só, começando pelos tantos nomes que faltam -- em meu silêncio não cabe menos bem-querer e gratidão.

À professora Ermelinda, minha orientadora, agradeço pela companhia no deslumbramento de tudo que é rosiano em enormidade e singeleza, por me ajudar a gostar mais e melhor de Rosa. E ainda por ter me ensinado uma verdade terapêutica, alento e estímulo quando periguei fraquejar: autoestima é também prova de respeito pela confiança que os outros tenham na gente.

Aos professores todos, todos, mas em especial àqueles que me valeram, com paciência e generosidade, nesses anos de mestrado e doutorado: Sueli Cavendish, Maria do Carmo Nino, Roland Walter, Inara Gomes, Dóris Cunha, Alexandre Maia, Brenda Carlos, Lourival Holanda, Antony Cardoso, Anco Márcio, Fernanda Coutinho, Elizabeth Hazin, Fábio Andrade...

A Diva, a Jozaías, aos coordenadores e bolsistas do PPGL -- pelo apoio, pela eficiência, e por tanta gentileza sempre.

À CAPES, pelo incentivo e amparo, sobretudo pela oportunidade do doutorado-sanduíche (e à Propesq, que me ajudou a providenciar tudo).

Ao Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e à professora Kelly Basilio -- pela acolhida, pela orientação pronta e afável.

A uma constelação esparsa, mas luminosa, de amigos -- Kely, Bárbara, Heber, Jessica, Márcio, Artêmis, Dora, Tia Zilma, Tereza, Josemilson, Valdemar...

À minha gente, minha família, pela honradez, fibra, bondade, e pelas histórias, músicas, festas, dengos... A tia Salete, pela confiança; a tia Sônia e tia Silene, por tanto amor.

A George, por ter sido meu herói civilizador.

A Su e Luna, e a Fredonina e Prunella -- por serem minhas nunes.

... E a minha Gostina, e a meu pai -- por me disporem ao doce e ao alegre do mundo, por me ensinarem a sorrir pra Deus, mesmo quando Ele se zanga.

Ó Deus, Fera, Mistério, vinde!
(Chamado d'As *Bacantes*, de Eurípedes)

Eu sou a noite p'ra a aurora,
pedra-de-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
a regra do passarinho;
Acho a sisudez da rosa,
O brinquedo dos espinhos.

(João Barandão/Guimarães Rosa, epígrafe de "Cara-de-Bronze")

RESUMO

Quase um ponto cego na fortuna crítica rosiana, “O burro e o boi no presépio” ressurte-se também de uma evidente negligência editorial – das 26 imagens referidas pelos poemas, duas reclamam revisão e cinco não constam na única edição ilustrada, esgotada há anos. Tendo reconstituído e sanado as correspondências imagem-poema, nosso trabalho analisa, num primeiro momento, “O burro e o boi no presépio” enquanto ponto de interseção das veredas-mestras da poética de Rosa – a espacialidade, a performatividade, a autoinclusão e a preocupação metafísica. Considerada nessas quatro dimensões fundamentais, cada obra e a obra inteira de Rosa emergem como um poema, uma configuração de nexos não-lineares que um autor implícito conspícua e deliberadamente atuante faz por apontar. Em *Corpo de Baile* onexo fundamental é justamente o presépio. Mistério fundador no cristianismo, a Natividade associa-se à devoção festiva e risonha que encontramos no ciclo das sete novelas, onde o presépio é, mais do que *leitmotif*, uma celebração da poesia como lugar do sagrado. Sempre lado a lado com os poemas do presépio, a segunda parte do trabalho percorre *Corpo de Baile* como essa celebração performada na coenunciação literária, profissão de fé a um tempo estética e religiosa, de um escritor para quem “credo e poética são a mesma coisa” (ROSA In COUTINHO, 1983, p.74).

Palavras-chave: “O burro e o boi no presépio”. *Corpo de Baile*. Poesia. Imagem. Sagrado.

ABSTRACT

“The ass and the ox at the Nativity scene” has been all but ignored by critics as well as by the publishing world – evidenced by the fact that the only illustrated edition of the 26 poems has been out of print for over twenty years, with all its editorial errors as yet uncorrected. Having addressed these issues raised by the correspondence between the poems and the images to which they refer, we begin by discussing the work as a converging point for some of the hallmarks of Rosa’s poetics – spatiality, performativity, reflexivity and metaphysical concern. In this light, each book taken individually, as well as Rosa’s body of work as a whole, can be interpreted as poetry -- poetry in the sense of a semantic configuration in which meaning is conveyed as much through non-linear channels as through linear ones. In *Corps de Ballet*, it is precisely the Nativity scene which serves as the core nexus linking together the various strands of imagery. As Christianity’s founding mystery, the Nativity is directly associated with the forms of festive and gleeful worship found in all seven stories. More than mere *leitmotif*, it is in itself a celebration of poetry as a vehicle for holiness and spirituality. Drawing further parallels with the Nativity poems, part two analyses *Corps de Ballet* in terms of this celebration *qua* literature, exploring writing itself as an act of faith that is at once aesthetic and religious in the work of an author for whom “creed and poetry are one and the same”(ROSA In COUTINHO, 1983, p.74).

Keywords: “The ass and the ox at the Nativity scene”. *Corps de Ballet*. Poetry. Image. Sacred.

RÉSUMÉ

Point aveugle pour la critique rosienne, “L’âne et le boeuf dans la crèche de Noël” se ressent aussi d’une évidente négligence du point de vue éditorial: les lacunes et inexactitudes de la correspondance images-poèmes, dans la seule édition illustrée qu’il y en ait, n’ont jamais été adressées. Ayant corrigé ces problèmes, nous analysons, dans un premier moment, “L’âne et le boeuf dans la crèche de Noël” en tant que point de convergence des traits essentiels de la poétique de Guimarães Rosa – la spatialité, la performativité, l’auto-inclusion et la préoccupation métaphysique. Sous cette approche, chaque ouvrage et même l’oeuvre toute entière peuvent être interprétés comme un poème, une configuration où les liens non-linéaires sont aussi importants et évidents que ceux établis par la contiguïté. C’est justement la Nativité le lien qui, plus ou moins ouvertement, unifie les sept nouvelles de *Corps de Ballet*. La deuxième partie de notre travail se propose de parcourir *Corps de Ballet* côte à côte avec les poèmes rosiers, en regardant la nativité non seulement comme un *leitmotif*, mais aussi comme célébration de la poésie en tant que *locus* du sacré.

Mots-clés: “L’âne et le boeuf dans la crèche de Noël”. *Corps de ballet*. Poésie. Sacré.

SUMÁRIO

Apresentação -- “Boa noite, meus senhores todos”	12
---	----

PARTE 1. Bússola e estrela-guia -- os quatro braços da rosa dos ventos

1. “No exigido espaço” -- intersemiose e espacialidade (XX).....	24
2. Presença, presépio, performatividade (XVI).....	44
3. Inesquiva testemunha -- a autoinclusão do quarto rei-mago (XXIII).....	65
4. Poesia e sagrado -- o evangelho de Joãozinho (XXIV).....	88

PARTE 2. *Corpo de Baile* -- ver, não ver e dançar a Lapinha

Partida

1. Campo Geral -- O Menino e o Escuro (I, VI, XI).....	109
2. Uma história de amor -- Acalentando Manuelzão (VIII, XXII, XXI).....	141
3. A história de Lélío e Lina -- O Menino e a Lua (XIX,V, XIII).....	170

Entremeio

4. O recado do morro -- Terra, Pedra, Gruta, Céu!... (IX, II, III).....	200
---	-----

Volta

5. Dão-la-la-lão -- O Menino e a Espada (X, XIV, XVII).....	230
6. “Cara-de-Bronze” -- Todas as cores do Branco (VII, XII, XVIII).....	260
7. Buriti -- O Menino e a Glória (XV, XXV, XXVI).....	291

CODA -- “Uma luzinha, um riso” (IV).....	321
---	------------

Referências.....	332
-------------------------	------------

Apresentação -- “Boa noite, meus senhores todos”...

Querúbicos
 Irônicas imagens.
 Vibrar de fulgor floresce-lhes de esfinge os vultos
 -- à hora atônitos. Como
 ante uma infração da ordem que aceitaram.
 Acordam, meio a um momento.
 Eles têm o segredo?

Assim “puro”, desprovido de qualquer indicação paratextual, o poema se lê como um enigma solene. Os querubins eram quimeras da antiga mitologia semítica, mistos de leão, touro e pássaro. São eles que guardam com espadas flamejantes “o caminho da árvore da vida” no Gênesis (3:24), a Arca da Aliança no Êxodo (25:20), o trono de Deus na visão profética de Ezequiel, para quem o rumor de suas asas estronda como “grandes águas”, como os gritos num campo de batalha (Ez 1:4-28). Índices do terror sublime, da enormidade inefável da divindade, que ordem, que segredo guardariam aqui?

Essa a ironia: as esfinges são um mero boizinho, um mero burrinho, e o momento de sublime espanto que testemunham é, sim, mistério enorme, mas um mistério tornado íntimo, próximo, um mistério que o tempo cristalizou em ternura – a Natividade do Cristo.

O poema acima é o décimo quinto de um total de 26 publicados por Guimarães Rosa em dezembro de 1961 na *Revista Senhor* sob o nome de “O burro e o boi no presépio – catálogo esparso”. *Catálogo* porque cada poema redescreve, recontempla, reencena o nascimento de Cristo apoiando-se em uma pintura, iluminura ou gravura, identificada paratextualmente na indicação do artista, do título e do local onde se encontram as obras. *Esparso* porque os 26 quadros cobrem quatro séculos de arte religiosa europeia que Rosa pinçou de museus, galerias e igrejas em pontos tão distantes de suas andanças pelo mundo, de Chicago a Munique, de Londres a Florença. Esparso como os escritos entre os quais os poemas foram reunidos por Rosa sob o título *Ave, palavra*, e que, publicados postumamente, em 1970, “constituíra[m] sua colaboração de vinte anos,

descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967" (RÓNAI In ROSA, 1978, p.viii).

Periférica na obra rosiana, essa pequena peça tem atraído tão pouca atenção da crítica, da academia e do mundo editorial quanto os humildes figurantes animais na época em que Rosa os alçou a protagonistas do presépio. Se hoje, na esteira da Ecocrítica, mas não exclusivamente, já se avolumam as análises do bestiário literário, inclusive rosiano¹, "O burro e o boi no presépio" não tem merecido senão uns poucos estudos curtos², e rápidas menções em teses ou dissertações. À escassez, se não inexistência, de trabalhos de maior fôlego sobre os poemas rosianos da natividade, soma-se um incompreensível desinteresse editorial pelo germe de um livro visualmente exuberante e acessível, que bem poderia ampliar o leitorado do autor, a quem, mesmo entre os altos círculos intelectuais onde transitava, "não faltou quem dissesse: 'Ah, por que você não escreve um livro mais simples, um livro que as pessoas leiam?'" (CALLADO, In: CALLADO & al, 2011, p.13).

Data de 1983 a única versão ilustrada, devida à "labuta incessante" de Geraldo Jordão Pereira – fundador e dirigente da Editora Salamandra e editor do volume –, havendo-se com empecilhos desde a busca de patrocínio até a permissão para reproduzir e publicar os quadros "inspiradores" dos poemas. E mesmo esse único e grato esforço editorial se confessa em falta com a obra:

Nem todos os cromos foram encontrados, seja por inexistência da foto no museu, por engano de anotação do escritor, ou pelo simples fato de o quadro já não pertencer mais à instituição original. (PEREIRA, G.J. nota do editor In: ROSA, 1986, p.5)

De fato, caso a Editora Salamandra contemplasse reintegrar o livro ao seu catálogo atual, não haveria somente lacunas a preencher – aos poemas IX, XI, XIII, XXI e XXIV faltam suas "contrapartes" visuais –, mas ainda incorreções a sanar. Por exemplo, a consulta à *Revista Senhor* de dezembro de 1961, versão primeira da

¹ Exemplos brasileiros recentes são as dissertações de José Quintão de Oliveira, "Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana de João Guimarães Rosa", de 2008; de Kelly Cristina Medeiros Ferreira, "A saga do burro e do boi: um estudo de O burrinho pedrês e Conversa de bois, de João Guimarães Rosa", de 2009; e ainda a minha, "Zoomementos da morte: morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa", de 2010.

² Como "O burro e o boi no presépio: o museu poético de Guimarães Rosa", trabalho apresentado na Abralic, por Waldir Barcelos em 2008, ou o meu "A hora e a vez dos pequeninos: o burro e o boi no presépio de Guimarães Rosa", artigo publicado em 2009 na revista Eutomia.

publicação de "O burro e o boi", revela, já em *Ave, palavra*, um lapso mantido na edição ilustrada: o poema 18 traz a indicação "Iluminura do fim do século **XVI**", quando o original diz "Iluminura do fim do século **XIV**", o que levaria a descartar a imagem correspondente apresentada pela Salamandra.

Mas não bastaria, para justificar o acréscimo de ainda um maço de folhas acadêmicas à já portentosa fortuna crítica rosiana, achar nela um ponto cego, ou na indústria editorial alguma possibilidade de diálogo. Podem os 26 poeminhas do presépio dizer alguma coisa de fresco, de novo, de relevante, sobre a escrita de João Guimarães Rosa?

Podem. E, de partida, porque, em meio à imensidão vertiginosa que é a obra rosiana, os poemas do presépio nos abrem uma rosa-dos-ventos, o lugar de intersecção e confluência de quatro veredas-mestras: a espacialidade, a performatividade, a autoinclusão, a preocupação metafísica.

*

"E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo." (ROSA In COUTINHO, 1983, p.66). "Meu universo", "minha linguagem", "minha metafísica" – esses índices de um Rosa demiurgo, *deus artifex* cioso de sua obra, pontilham a entrevista com Günter Lorenz. E se poderia acrescentar "Minha entrevista", porque, como percebe Susana Kampff Lages,

Pelo artifício do paradoxo (e não tanto por aquilo que declara a respeito), Rosa destitui o crítico de sua posição de poder na situação de entrevista (exemplar da situação do crítico em geral, o qual – pretende-se – está devidamente aparelhado para interpretar e com isso julgar um texto), imprimindo o ritmo da conversa. Não por acaso, Lorenz chega a apresentar sinais de irritação, contrabalançados pela risada bem-humorada do escritor, momento [em] que a tensão entre os dois discursos diametralmente opostos chega ao ápice – dissolvendo-se nos humores: irritação de Lorenz/irrisão de Rosa. (LAGES, 2002, p.37).

A maneira como Rosa conduz a entrevista – embate, dança, jogo – demonstra, para zanga do entrevistador, que não se pega a palavra com pinça: "metalinguagem da metalinguagem", a astúcia da palavra rosiana se regala em mostrar que não pode ser somente assunto, matéria, objeto de discurso, ela

embosca, enreda, *performa*. Remetendo a "Meu tio o lauairetê", texto onde é mais patente esse jogo de espelhos que refletem em abismo enunciado e enunciação, com os ataques e negações entre narrador e narratário-personagens assimilando-se ao entrevero que é a própria leitura, Susana Kampff Lages vê no narrador-onceiro-onça o reflexo de Rosa ele mesmo: "Num gesto de voracidade que remete à nossa melhor tradução antropofágica, Rosa desafia *no* e *do* interior da língua as instâncias de poder" (LAGES, 2002, p.39)³.

É essa estridência do valor performativo e metalinguístico do discurso em Rosa que Clara Rowland percebe "na base do projeto rosiano", como "tematização da presença", nas figuras dos narradores populares e suas histórias contadas *de corpo presente*. E Rosa parece concordar:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as histórias não se desprendem apenas do narrador, sim o *performam*; narrar é resistir. (ROSA, 2001, p.121)

Olhos, voz, mãos – é o narrar que instila luz, trunfo, tento na materialidade *do corpo do Mariano contador*. A luz, o trunfo e o tento que *performam* o Rosa autor também implicam algo fundado na palavra, mas irreduzível a ela, algo que se expressa na própria tensão entre oralidade e escrita, algo materializado, concreto, presente, operativo, *no corpo do suporte livro* (ROWLAND, 2009). São conhecidos o zelo e a minúcia com que Rosa intervinha na produção gráfica de seus livros, inclusive com esboços de próprio punho que serviam de guia a seus ilustradores, Poty e Luís Jardim (SANTOS, 2008, p.83-84). Testemunho disso é, em *Primeiras histórias*, a nota da editora que se mantém em edição de 1976:

Primeiras histórias apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do Autor, Jardim fez desenhos-miniaturas, com paciência

³ Também Antonio Callado e Haroldo de Campos invocam o homem-onça que narra e protagoniza "Meu tio o lauairetê" para traçarem suas impressões pessoais de Guimarães Rosa – dele seria um certo furor devorador não somente como literato, como artista, mas como interlocutor (CALLADO In CALLADO et al, 2011, p.9; CAMPOS In CALLADO et al, 2011, p.47). Embora nenhum deles mencione, a convergência aponta para a história-centro de *Primeiras histórias*, "O espelho", onde o narrador tem a onça como seu "sósia inferior na escala" (ROSA, 1976, p.65).

chinesa, para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral (Nota da editora In ROSA 1976, p.iv)

O investimento "obsessivo" no suporte, em suas dimensões paratextuais e gráficas, é, para Rowland, a marca deliberada dessa presença operante do autor na obra. Presença apontada, sublinhada, reiterada em todos os livros, como veremos mais adiante, mas sobretudo em *Tutaméia*, último de Rosa em vida e uma espécie de profissão de fé, em que o autor soletra, estória por estória, de A a Z, "Aletria" a "Zingaresca", sua toda (*mea omnia, toda minha*) visão de mundo, "o modelo de seu universo". E é na espacialidade que a dimensão dêictica de *Tutaméia* ostenta mais enfática, mais desbragada, essa autoinclusão: o enclave das iniciais JGR na ordem alfabética dos índices sendo a mais conhecida peça pregada por Rosa aos críticos⁴, mas também as letras iniciais dos prefácios formando o nome HANS, e os pronomes de primeira pessoa encravados nos títulos das duas estórias que se defrontam no exato ponto médio dos índices, "Mechéu" (Me, Ich, eu) e "Melim Meloso" (Me, me).

"Reafirmação de autoria" e instrução de leitura (ROWLAND, 2009, p.173-176), para nós essa potencialização do livro enquanto objeto total – significante em filigrana, da tipografia à ilustração –, conjuga indissociavelmente a preocupação pragmática, autorreflexiva e metaliterária ao valor metafísico-religioso, e à busca quase alquímica da poesia, de que o autor declaradamente investe seus textos⁵.

Em Rosa, metafísica e poética se interpenetram, se interconstituem, assimilam *legibilidade da obra a legibilidade do cosmo*. É assim que cada um dos grandes temas da metafísica rosiana (discutidos por Ettore Finazzi-Agrò, por Clara Rowland, Suzi Frankl Sperber, Heloísa Vilhena de Araújo, Francis Utéza...) – todos eles eminente espaciais: a viagem, a definição de confins, de fronteiras, de margens, de origem, de centro – envolve, intriga e impele tanto os personagens, ao nível da narrativa, quanto o leitor que percorre o livro. Suzi Frankl Sperber e Elizabeth Hazin já exploraram como a canção de Siruiz, que ancora e acalenta a travessia recontada de Riobaldo, instala-se no ponto médio do *Grande Sertão Veredas* (HAZIN, 1991; SPERBER, 2006). Ettore Finazzi-Agrò mostra como o sertão, uma "geografia da

⁴ As estórias de *Tutaméia/Terceiras Estórias* são listadas na ordem alfabética dos títulos, a não ser pelo bloco formado por "João Porém, o criador de perus", "Grande Gedeão" e "Reminiscção", infiltrado entre "Intruge-se" e "Lá nas campinas".

⁵ Ver ainda, a esse respeito, ROSA 1981, p.58.

indistinção e da distância", reflete e determina a "linguagem inconsueta" de "Meu tio o Iauaretê", a atopia ontológica de seu narrador-protagonista – nem homem nem bicho –, e vê a "demanda incessante dos confins", "a interrogação sem resposta pelas fronteiras", cravadas no "próprio núcleo problemático da poética e da ideologia rosianas" (FINAZZI-AGRÒ, 1994, p.132). Centro, meio, fronteiras são retomados por Clara Rowland, para discutir as noções de abertura e fechamento do livro rosiano, que resiste, questiona e subverte a ideia da "forma concluída" (ROWLAND, 2009).

Percebida por Rowland como cardinal em Rosa, essa tensão entre a vertigem do dismenso, do inconcluso, e a segurança da forma concluída, com margens e centros definidos, é para nós o ponto de intersecção mesmo entre a metafísica e a poética rosiana, ponto nevralgico onde latejam Caos e Forma, Bem e Mal, Deus e Diabo.

"O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo *vendo*" (ROSA, 1994, p.77, grifo meu). Quem diz é o Riobaldo do *Grande Sertão*, onde recorre o tema da *travessia cega*, Riobaldo tateando um destino do qual se assenhoreia somente no ato de recontá-lo, enquanto história/estória. É para salvar-se do inferno de não saber, "do sem-fim que nem não se pode ver", que Riobaldo narra – é na narrativa que o passado se desdobra, se arremata, toma figura, ganha um fim a partir de onde "tudo ver".

Desde já *Sagarana*, o livro rosiano interpela, conduz, ajusta a *visão* do leitor, paratextualmente, desde a feitura dos índices, passando pelas vinhetas e ilustrações, mas também intratextualmente, no próprio construir da focalização:

Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serrania, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado de chumbo com lança, plantado, de um lado, e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa (ROSA 1969, p.298).

Segundo James Heffernan, um dos pontos de articulação entre a literatura e as artes visuais é o *pictorialismo*, o modo como o texto pode ajustar a visão do leitor através da mobilização de "técnicas" próprias das artes visuais (como a focalização,

o enquadramento e o *scanning*, espécie de varredura espacial) que gerariam, no seio da representação verbal, “efeitos semelhantes àqueles criados por imagens [quadros ou fotos]” (HEFFERNAN 1993, p.3).

No trecho acima, o narrador de “Conversa de bois” pausa a narração e se eleva em sobrevoo para contemplar seus personagens desde uma grande angular que tudo abarca. Esse “olho gigante azul-espreitante” engolfa na imensidão do espaço – “campos, várzeas, rotas” – o drama hamletiano que move o protagonista Tiãozinho e o padrao Soronho. Mudados em soldadinhos de chumbo, bonecos, caixa de festa, Tiãozinho, Soronho e os bois se apresentam ao leitor como as figurinhas do presépio – manipuláveis, rearranjáveis, “brincáveis” pelo gigante que as tem às mãos – seja ele Deus ou o poeta, cada um *deus artifex* de seu cosmo. O recurso a um procedimento particular de uma determinada técnica visual plasma, dá corpo, constitui no texto a própria metafísica lúdica de Rosa, que encerra no que ele chama de “estórias adultas da Carochinha” (ROSA, J.G. In: ROSA, V.G. 1983, p.332) seus “tratados de metafísica” a serem longamente meditados. Legibilidade da obra assimilando-se à legibilidade do cosmo, Rosa se faz o generoso *deus artifex* de seus livros, ajustando a visão do leitor, conduzindo sua travessia, prodigando as pistas, as balizas.

Nosso trabalho tem como centro e norte essa espacialidade fundamental da metafísica-poética de Rosa. Norte porque nossa travessia da obra rosiana vai ser conduzida pelas balizas e nexos, eminentemente espaciais, com que Rosa se afirma, performa e ostenta arquiteto de “seu universo”; centro porque é o presépio enquanto espaço dentro do espaço, enquanto mapa desse universo, o ponto a partir de onde as veredas do sertão rosiano vão se nos desenhar.

Presépio – da periferia ao centro

Dentre os textos considerados definitivos pelo autor para integrar a “miscelânea”⁶ *Ave, Palavra*, três encenam, cada um a seu modo, o Natal: a contemplação insistente da cena da Natividade nos 26 poemas de “O burro e o boi no presépio”; a euforia expectante de um Tempo outro, sem o aguilhão da morte, em “Nascimento”; o deslumbramento renovado na lembrança dos costumes, enfeites, ritos, danças, músicas dos Natais e Dias de Reis da infância em “*De stella et adventu magorum*”, onde o presépio é descrito em minúcia:

No presépio onde tudo se perfazia estático – simultâneo repetir-se de matérias belas, retidas em arte de pequena eternidade – os Três Reis introduziam o tempo. O mais parava ali, desde a véspera da Noite, sob o fino brilho suspenso das bolas de cores e ao vivo cheiro de ananás, musgo, cera nobre e serragens: o Menino na manjedoura, José e a Virgem, o burrinho e o boi, os pastores com seus surrões, dentro da gruta; e avessa gente e objetos, confusas faunas, floras, provendo a muitíssima paisagem, geografia miudamente construída, que deslumbrava, à alma, os olhos do menino míope. (ROSA, 1978, p.55)

A demasia, o confuso, o avesso, de fauna, flora, objetos, gentes, remetem àquele “sem-fim” de paisagem e personagens que vimos acima, em “Conversa de bois”: o sem-fim da paisagem e nele plantado o homem, “boneco”, “polegar”, “soldado de chumbo”, e os outros brinquedos que o acompanham, a “engenhoca minúscula” de um carro de bois, e seus boizinhos de presépio.

O “sem-fim”, o que foge e se subtrai à vista como ao entendimento – o além-horizonte, o aquém da alma das pessoas, o mistério da divindade – se apresentam aqui domados em brinquedo, presépio, caixa de festa, oferecendo-se inteligíveis, legíveis, tangíveis, seja ao “olho gigante azul-espreitante” seja aos olhos deslumbrados do menino míope. Nosso trabalho parte da premissa de que esse “tudo” que se perfaz numa estase repetível equivale, e mesmo deliberadamente, àquilo que a dupla epígrafe schopenhaueriana de *Tutaméia* chama “construção orgânica e não emendada do conjunto”, e de que aconselha uma leitura repetida:

⁶ “Guimarães Rosa definiu o *Ave, Palavra* como uma miscelânea, querendo caracterizar com isto a despretensão com que apresentava estas notas de viagem, diários, poesias, contos, reportagens poéticas e meditações [...]. (RÓNAI, Nota da primeira edição, In: *Ave, Palavra*, ROSA, 1978, p.vii)

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (epígrafe do índice inicial, ROSA, 1968, s/p)

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (epígrafe do índice final, ROSA, 1968, s/p)

Todo o profuso, o difuso, o confuso do cosmo que é *Tutaméia* se oferece ao leitor nos dois índices como que em “campo geral”, em panorama, de modo a ostentar as relações entre os elementos do conjunto, a organicidade da “construção orgânica”. A listagem vertical dos títulos, se faz saltar aos olhos a ordem alfabética, guarda surpresas mais delicadas para o leitor atento ou paciente: os itálicos insinuam e o segundo índice confirma, com a distribuição em seção separada, que as peças se distinguem em PREFÁCIOS e CONTOS; entre os títulos, escondem-se as iniciais do autor, e ainda os pronomes de primeira pessoa que ecoam o possessivo de *Tutaméia*; e por fim (por agora), considerando o alfabeto vernáculo, uma letra, e somente ela, deixou de figurar entre as iniciais dos títulos...

Do mesmo modo que os índices são como mapas de *Tutaméia*, para nós o presépio é mapa do cosmo rosiano. E, tão conspícuo quanto o X que falta no índice das *Terceiras estórias*, a manjedoura se ostenta em se esconder, humildemente, em aparente periferia na obra de JGR, quando na verdade, a partir de *Corpo de Baile*, o Cristo parece ser o centro, o alvo, o tesouro sob o X, como em *Tutaméia*, que mostra, no final, o cego perdendo sua cruz de teatral penitência, onde guardava o lucro das esmolas acumuladas...

Além da presença insistente em *Ave, palavra*, é significativo que em *Tutaméia* o presépio figure, e já mesmo em título, no conto “Presepe”, que mostra o Tio Bola, na noite de Natal, deitando sua nua decrepitude num cocho, entre um Boi, um Burro e um empregado “imbecil” chamado Anjão.⁷ Também, a quem tenha lido “Campo Geral”, não pode escapar o fascínio do protagonista Miguilim diante do presépio armado pela avó, descrição minuciosa, decalcada da lembrança de outro menino míope, o que escreveu “*De stella adventum magorum*, de que vimos uma passagem há pouco...” Aqui também, o presépio, celebração do Deus Encarnado, convida a um

⁷ O presépio bizarro de “Presepe” é um nítido emblema do quanto “comicidade e humorismo atuam como catalisadores e sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico”, como anuncia o póstico mesmo do livro, o prefácio “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 1968, p.3)

gozo inocente das alegrias do corpo: ver, tocar, mesmo cheirar, como o abacaximaça, que “faz o presépio todo cheirar bonito” (ROSA, 1960, p.60).

Rosa celebra um presépio de se dançar, de se cantar, de se buscar, de gloriar, como nas três outras novelas de *Corpo de Baile* em que a Lapinha aparece. Em “A estória de Lélío e Lina”, no “gloriar e contemplar a vinda do Menino Jesus, na gruta de Belém, na manjedoura, entre o Burrinho e o Boi, para a salvação de todos” (ROSA, 1960, p.211), a dança, a música, a alegria do Natal formam a Festa que Dona Rosalina, a voz da Poesia na novela, declara ser “o contrário de saudade” (Ibidem, p.206); o recado de “O recado do morro” exorta, urgente: “Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até a Lapinha de Belém, pé da manjedoura...” (ROSA, 1960, p.272); os personagens de “Buriti” rezam, cantam, recitam “trechos das Pastorinhas”, e veem, e dão a ver, nos “aromas e brilhos e côres amestradas do presépio”, o “resplendor do Natal”, a “futura alegria invisível” pelo “próximo nascimento de Jesus Nosso Senhor” (ROSA, 1960, p.463-464).

É essa ubiquidade inconspícua do presépio que nosso trabalho busca explorar, tomando “O burro e o boi no presépio” como estrela guia para percorrer as várias epifanias que pontilham a obra, e que se fazem Epifania, à maneira cristã, em *Corpo de Baile* e *Ave, Palavra*. A **parte 1** aborda em detalhe quatro díades imagem-texto, a partir das quais estabelece e explora os eixos e pontos cardinais da obra rosiana que se intersectam no presépio: a espacialidade, a performatividade, a autoinclusão e a preocupação metafísico-religiosa. A **parte 2** percorre, em panorama, sempre lado a lado com os poemas de “O burro e o boi no presépio”, as sete novelas de *Corpo de Baile*. Como todos os livros de “estórias” rosianas, *Corpo de Baile* ordena e distribui as narrativas de maneira a estabelecer entre elas nexos significativos ostentados através de sua configuração no índice, a estrutura se marcando a partir das posições medial e liminar – centro e fronteiras, abertura, meio e fechamento. O ciclo de novelas se divide em dois blocos de três, a novela central, “O recado do morro”, servindo como uma *mise en abîme* em forma de *intermezzo* cômico. No primeiro bloco, “Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”, as duas primeiras formam uma espécie de Gênese onde se funda e delimita o Cosmo e, nele, a ferida do Caos, a terceira anunciando o ato que as demais novelas – “O recado do morro”, “Dão-lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti” – performarão: o sanar a ferida, o domar o Caos. Nos deteremos em cada novela como breve estância do movimento que o próprio seguir do ciclo, novela a novela,

aponta – movimento de dança, de rito, *Baile* de celebração do Deus encarnado em *Corpo*, alegria visível, Epifania, como nas Pastorinhas, na Folia de Reis, no Presépio...

“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”

PLOTINO

(epígrafe quarta das sete em *Corpo de Baile*)

PARTE 1. Bússola e estrela-guia – os quatro braços da rosa-dos-ventos

1. No exigido espaço – intersemiose e espacialidade (XX)

1.1 “Cabem, definitivos” – margens, molduras, centro



a partir de original perdido de Hieronymus Bosch⁸
Adoração dos pastores, segunda metade século XVI,
Óleo sobre carvalho, 64,2 x 59,6 cm
Bruxelas, Museu de Arte Antiga⁹

⁸ Do original perdido, restam duas cópias anônimas – esta, em Bruxelas, e outra no Wallraf-Richartz Museum em Colônia.

⁹ Para cada poema, no canto superior esquerdo da página, manteremos a indicação paratextual de Rosa, exatamente como na *Revista Senhor*, Ano 3, n.12, Dez, 1961; estarão abaixo das imagens as mesmas informações, corrigidas ou atualizadas, conforme necessário.

XX

Hieronymus Bosch:
“Adoração dos Magos”.
Museu de Bruxelas.

Cabem
 definitivos.

Só eles podem
 de ronda e todo aproximar-se.

São os intérpretes dos humanos em volta.
 Jesus ainda lhes pertence.

Introduzidos como protagonistas no título, presentes nas imagens indicadas na série de poemas, e avolumando-se no primeiro plano desta Adoração de Bosch, boi e burro sequer precisam ser referidos pelos nomes – basta o mecanismo coesivo do sujeito oculto, dos pronomes. Insólita premissa de “O burro e o boi no presépio”, esse protagonismo, matizado a cada díade imagem-poema, funda-se aqui numa dimensão estridentemente espacial, já desde os versos de abertura, a refletirem a composição cerrada do primeiro plano do quadro, com os personagens apinhados em torno do Menino Jesus: “Cabem/ definitivos”. É a adoração enquanto espaço que o primeiro dístico reclama para os dois animaizinhos, a legitimação dessa presença seguindo, dístico a dístico, verso a verso, num *crescendo* – da concessão (cabem), à precedência (só eles podem se aproximar de todo), à máxima intimidade (Jesus ainda lhes pertence) –, progressão que determina o próprio *andamento* do poema:

O andamento é um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas do ritmo. *O andamento é o tempo qualificado.* (BOSI, 2008, p.105, grifo do autor)

Do “Cabem”, relâmpago inicial irrompendo sozinho no primeiro verso, com o choque da plosiva /k/ e a claridade súbita do /a/, os versos vão se expandindo até a retração final e o silêncio. O tempo do poema se qualifica como esse irromper-expandir em que se apresentam, valoram e posicionam os circunstantes da Adoração, até que, no último verso, o objeto dessa Adoração, até ali subentendido, faz-se tópico explícito. “Jesus ainda lhes pertence”. Aqui o poema culmina e remata a legitimação dos tão humildes coadjuvantes, cuja presença na cena, facultativa, mera concessão, acaba por se tingir da importância pressuposta e absoluta da divindade adorada – os *circunstantes* se assimilam ao centro.

Tanto o poema quanto a Adoração de Bosch se ancoram num manifesto senso das margens, das fronteiras, enfim, do contato, entre o motivo principal, o foco da Adoração, e aquilo ou aqueles que o circundam.

O observador do quadro se depara com todo um jogo de emolduramentos, subdivisões quadrangulares que ecoam o enquadramento principal, criando quadros-dentro-do-quadro. Começando pelas molduras internas que demarcam espaços do plano de fundo, a janela à esquerda dá a ver, além dos homens simples que se aquecem ao fogo, uma arcada, ela mesma emoldurando a esguia árvore ao horizonte; à direita, a porta ou janela por onde se aproxima o visitante abre sobre as colinas ao longe, com o anjo pairando sobre a torre e o branco pontilhado das ovelhas, cena que o cristão logo associa ao evangelho de Lucas:

8 Havia nos arredores uns pastores, que vigiavam e guardavam seus rebanhos nos campos durante as vigílias da noite. 9 Um anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu ao redor deles, e tiveram grande temor. (BÍBLIA SAGRADA, Lc, 2:8-9)

... o que reclama uma correção ao título indicado por Rosa – os personagens que vêm se juntar à Sagrada Família são aqui não os Reis Magos, em seu luxo característico, mas os modestos Pastores.

Entre as molduras que demarcam espaços internos, temos, acima, a parede contra a qual sobressai o delicado vulto de Maria. Esse fundo de realce para as figuras reverenciadas nos quadros, sobretudo os religiosos, aparece frequentemente como um baldaquino, ou uma suntuosa tapeçaria em brocado, como é o caso das *Bodas de Caná*, do mesmo Bosch, onde o lugar de honra, destacando-se contra a vistosa cortina dourada, é ocupado não pela noiva, como era costume, mas pelo

Cristo (BOSING, 1991, p.22). Como apropriado numa Adoração de Pastores, aqui o fundo de realce se faz singelo, minimalista, apoiando-se na mera centralidade, e escuro, pardo¹⁰, deixando radiar a alvura da pele e a cintilância dos cabelos de Maria, noiva mística da humanidade, tal como seu filho. No hemisfério inferior da imagem, o cocho cinzento faz ressaltar o branco etéreo do bebezinho e o dourado finíssimo das palhas onde ele repousa, como se a emitir laivos de luz.

“Uma moldura separa uma imagem do seu meio circundante para indicar que a imagem constitui um mundo em si própria” (ARNHEIM, 2001, p.86) – a autonomia de cada um desses quadros-dentro-do-quadro se subordina ao todo delimitado pelo emolduramento principal, de modo que se impõe entre eles um emaranhado de nexos simbólicos e narrativos. Os miniquadros laterais trazem os Pastores do evangelho em três momentos, três tempos de uma sequência narrativa – sendo advertidos do Milagre (ao fundo, nas colinas), tendo chegado para testemunhá-Lo (o visitante que se aproxima, em segundo plano), e, por fim, já apartados da Epifania, entregues ao miúdo da vida, às demandas do corpo, que aquecem ao fogo, como se vê da janela à esquerda de Maria. Assinalada pelo portal em arco e em clara simetria à torre sob o anjo no miniquadro à direita, a árvore no canto superior esquerdo alude à Árvore de Jessé, um topos simbólico na pintura associada ao nascimento de Jesus: “Um renovo sairá do tronco de Jessé, e um rebento brotará de suas raízes” (Isaías, 11:1). O passado do povo judeu (a árvore), o futuro do povo cristão (a Torre sob o Anjo, sobre o Rebanho) se unem com a vinda do Menino, mas, nem Bosch nem Rosa esquecem¹¹, o Milagre precisa tanto do nascimento quanto da morte para se cumprir.

Como se confirma em várias das imagens escolhidas por Rosa para seu presépio, elementos prefiguradores da Paixão são bastante comuns nas Natividades e Adorações, prática iconográfica que aponta e legitima, por exemplo, a assimilação da manjedoura ao túmulo. Mas, guiados pelo poema, e pela familiaridade com a obra de Bosch, o nexos nascimento-morte se nos sugere aqui mais sutil:

¹⁰ Reforça nossa interpretação o fato de que, na cópia de Colônia, em vez dessa superfície parda, é justamente uma cortina de brocado o fundo contra o qual se destaca a figura de Maria.

¹¹ Dois exemplos claros da atenção de um e outro ao curto-circuito Natividade-Paixão: no poema XVI de “O burro e o boi”, Rosa escreve “ante a manjedoura / – sepulcro, sarcófago – / jazem”; no reverso de “Cruz às Costas” (Viena, Kunsthistorisches Museum), Bosch pinta o Jesus bebezinho apoiado num andador, um catavento nas mãos, prefigurando a caminhada vacilante sob a cruz.



Adoração dos Pastores



Coroação de espinhos
Óleo sobre madeira, 73 x 59 cm
Londres, National Gallery

A homologia da composição reflete a simetria do motivo: num primeiro plano quase claustrofóbico, personagens volumosos, aglomerados, avançam para um Jesus frágil, de alvura imaculada – para cuidar e amar o menino, para açoitar e matar o homem... Sensível a essa competição por espaço, moldura de carinho (ou ameaça, no caso da coroação de espinhos) em torno do Cristo, o poema instala e privilegia os dois animais na cena:

Cabem
definitivos.

Só eles podem
de ronda e todo aproximar-se.

Não somente cabem no espaço da Adoração, mas deles é a única real proximidade ao deus adorado.

São os intérpretes dos humanos em volta.

Nos dois quadros, Adoração e Coroação, as mãos se destacam como gestos metonímicos da relação com a divindade (a proteção de José, a adoração de Maria simétricas à violência iminente dos torturadores da Coroação, especialmente as mãos centrais prontas a rasgar as vestes do rei dos judeus, contraparte das mãos

postas de Maria na Adoração); mas a relação mais estreita, a que Rosa aponta, é a do Verbo, um Verbo sem verbo, dos singelos focinhos dos bichos, que comunicam não palavra, mas o “antigo amor plantado na matéria”, como Rosa descreve o amor das vacas pelos seus bezerrinhos em “Entremeio com o vaqueiro Mariano” (ROSA 2001a, p.132).

Jesus *ainda* lhes pertence.

Sob o prisma dessa simetria presente-futuro, Nascimento-Paixão, Rosa parece dizer que, no presépio, boi e burro velando, o neném pode dormir sossegado, longe ainda do “homem mau que vem pegar”.

Organicidade – de Aristóteles a Arnheim, passando por Alberti, essa parece ser a condição necessária e suficiente para apreensão de um objeto enquanto belo a admirar:

[...] o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória. (ARISTÓTELES, 1979, p.247-248)

Composição é o processo pelo qual as partes das coisas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. (ALBERTI, 1999, p. 114)

COMPOSIÇÃO. Disposição de elementos visuais que criam um todo autónomo e equilibrado, estruturado de tal modo que a configuração das forças reflete o significado da manifestação artística. (ARNHEIM, 2001, p.284)

Com-posição – disposição em conjunto, apreensão de elementos em concomitância e articulação, multiplicidade domada em unidade. Pressuposto da *com-posição*, da *sin-taxa*, é o jogo entre a percepção de descontinuidades e continuidades, da distinção de um *todo* dividido em *partes*. Em termos da Gestalt, uma interação entre as *forças de segregação e unificação* – as primeiras, dando a perceber as *descontinuidades*, levam à distinção de elementos; as segundas, ressaltando as *continuidades*, levam à distinção dos nexos, da concatenação entre esses elementos num todo (GOMES FILHO, 2000, p.20). Na Adoração dos Pastores de Bosch, por exemplo, a cor clara, homogênea e delicada de Jesus e Maria é força, ao mesmo tempo, de segregação e de unificação: se, através do contraste com o entorno baço e fusco, segrega os dois personagens, por outro lado, sublinha também o nexo, que sabemos extremamente significativo, entre Mãe e Filho, ambos imaculados, ambos livres de pecado.

As molduras atuam como essa força dupla – ao demarcarem um espaço fechado, isolam, segregam esse espaço do que lhe é externo, ao mesmo tempo determinando a articulação de todos os elementos que lhe são internos –, oferecendo ao olhar uma totalidade domesticada, apreensível, oposto da totalidade medonha, sem vulto, sem contorno, que Rosa assimila ao Sertão. Lembremos as definições de Inferno e anti-Inferno para Riobaldo: "O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo *vendo*" (ROSA, 1994, p.77, grifo meu). Tão desconcertante e perturbador quanto o animal de dez mil estádios de Aristóteles, esse sem-fim de que não se veem os contornos perpassa toda a fala de Riobaldo do desgosto pela travessia cega – o presente, no enquanto do viver, no durante da travessia, é o Inferno do sem-margens, do sem-fim, do sem-forma.

Em "Quadrinho de estória", de *Tutaméia*, vemos a mesma angústia de Riobaldo como que em negativo. Um prisioneiro, no encerro d' "os quatro cantos da cela", contempla o mundo encaixilhado entre as quatro faces de um tetrágono. O centro desse mundo: "A qualquer mulher que agora vem e está passando", "uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça" (ROSA, 1968, p.122).

Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja tudo pelo amor de viver. A vida, como não a temos. (ROSA, 1968, p.122)

Na moça passante, o prisioneiro “transvê” “uma outra – a que foi a – que nunca mais”, “que não existe mais”, a mulher que, “sob instante” e por ciúme, ele matara... Sendo Rosa um reconhecido platonista, não se escapa da conexão com o mito da caverna¹², o prisioneiro confinado ao corpo tanto quanto à cela, a mulher transvista assimilada à “Ideia do amor”, “o amor não individualizado, infinito, a divindade”, como aponta Heloísa Vilhena de Araújo: “a única vontade do nosso prisioneiro provém da lembrança da mulher-em-si, à qual quer se unir, para além do tempo e do espaço, para além da caverna, da prisão” (ARAÚJO, 2001, p.235; p.232).

Em sua interpretação de “Quadrinho de estória”, Vilhena de Araújo decanta do mito da caverna a ostensiva desvalorização do mundo apreensível, reino das imagens-simulacro, da *mimesis* enquanto Ideia decaída. Sob esse prisma, as quatro paredes da cela, o enquadramento da janela, corresponderiam à prisão, à limitação dos sentidos, capazes unicamente de “captar a vida já falsificada pelas formas *a priori* do conhecimento, isto é, como não a temos na realidade (ARAÚJO, 2001, p.231). Mas “Quadrinho de estória” parece encerrar, quanto à imagem, à *mimesis* e aos sentidos, uma ambiguidade fundamental:

Da que não existe mais, descontornada, nem pode sòzinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável. Éle é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado. (ROSA, 1968, p. 123)

A prisão, o caixilho, o limite, o contorno oprimem mas também salvam, prendem mas também apreendem. Descontornada, libertada dos humanos limites, a mulher *refunde-se* à imensidão, ao demasiado, ao assombro abominável do que se *recusa*¹³ à apreensão, como o Inferno de Riobaldo. Formulando entre as concisas fábulas de sua *mea omnia* essa mesma angústia riobaldiana e o seu avesso, a

¹² Entre aspas e em maiúsculas, é com esse destaque solene que Rosa exorta ao leitor, já nas primeiras páginas do primeiro prefácio de *Tutameia*, o recurso a Platão no tatear o supra-senso da vida: “Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna” (ROSA, 1968, p.4).

¹³ Aqui um tão rosiano “cacho de acordes”, “refusa imensidão” evocando tanto o participio de “refundir”, quanto o *refuser* francês ou o *to refuse* inglês.

domesticação desse mundo misturado, indistinto, confuso, refuso, Rosa confirma a importância da margem, do contorno, como princípio estruturador de sua obra.

Uma função principal do espaço definido é que [ele] cria o seu próprio centro. A acção combinada dos vetores que têm origem no enquadramento linear e se dirigem para o interior resulta no estabelecimento do centro de equilíbrio, que coincide, mais ou menos, com o centro geométrico de, digamos, um rectângulo ou um círculo. E.H. Gombrich escreveu: “A moldura, o bordo, delimitam o campo de forças, com os gradientes de significado que aumentam com a proximidade do centro. Este sentimento de que existe uma força organizativa é tão forte que partimos do princípio de que os elementos de um modelo estão todos orientados na direcção do seu centro comum. Por outras palavras, o campo de forças cria o seu próprio centro gravitacional”. Este centro é indispensável porque, quer esteja ou não explicitamente demarcado, serve a composição toda como um cerne à volta do qual ela está organizada. (ARNHEIM, 2001, p.88-89)

Reitera-se aqui o espaço demarcado como *fiat lux*: segregando-se de seu meio, ele se determina em pequeno cosmo, uma totalidade apreensível cujos elementos se organizarão sempre em torno de um centro. Note-se que a noção de *centro*, tal como a concebe Rudolf Arnheim (2001), implica bem mais do que ponto medial: todas as coisas apresentadas à percepção são um potencial centro, enquanto foco da atenção e ponto de referência – todo movimento visto como um afastamento ou aproximação, toda ação interpretada como proveniente dele ou a ele direcionada. À distinção desse ponto único de irradiação e convergência de sentido, Arnheim chama *tendência cêntrica*, cujo exemplo primário seria a própria experiência do estar no mundo: “A criança vê-se a si própria como centro do mundo que a rodeia. Percebe as coisas como dirigindo-se-lhe ou afastando-se dela, e as suas ações são controladas pelas necessidades e desejos, prazeres e temores” (ARNHEIM, 2001, p.18).

Em contraponto dinâmico à tendência hierarquizadora e unificadora da centricidade, Arnheim aponta a *tendência excêntrica*, um complexo de forças, ou vetores, que desviam a atenção do observador do centro primário, seja para outros focos de peso visual interiores ao espaço demarcado, seja para regiões exteriores aos contornos da imagem. O que sobretudo nos interessa na abordagem de Arnheim é o quanto essas forças pressupõem um homem artista/observador total, situado num corpo e numa história, de modo que a determinação do peso visual e

dos vetores que dirigem o olhar do observador vai depender dum entrelaçamento estreito entre experiência física e cultural. Em nossa Adoração de Bosch, por exemplo, o senso da atração descensional da gravidade se conjuga ao acúmulo de volume representado na parte inferior do quadro, associando o Menino Jesus à solidez do corpo, da terra, do que é terreno – ao chão, à manjedoura-túmulo, aos animais; por outro lado, na estreita faixa superior, onde se rarefaz um azul etéreo, a árvore e a torre figuram o impulso ascensional rebelde à gravidade, que propela a cena ao céu enquanto *locus* do divino, o que se confirma no apontar da torre para o anjo. A torre, a árvore, as mãos postas da Virgem Maria são assim vetores para o alto, para a divindade, enquanto os focinhos dos bichos, como a mão de José, tão corpóreos, tão terrenos, apontam o milagre enquanto Encarnação.

Situado no triplo confinamento da prisão, do corpo e do amor, o protagonista de “Quadrinho de estória” instala-se diante de um centro dentro de um centro dentro de um centro. Ele vê passar a mulher encentrada na janela, que é centro do cárcere, que é o centro para onde convergiram suas paixões de aprisionado ao corpo: o amor, o ciúme e o assassinato da mulher outra, que ele não pode mais ver passar.

Morta, “descontornada”, perdida para nunca mais, é como signo, no “falsificado alcance” (ROSA, 1968, p.122) da imagem, que a amada se oferece ao repouso da contemplação:

Que ver – como bicho saído dos tampos da tristeza – êle quer; seus olhos perseguem. As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro. A de azul, agora, cabe para surpreendida através de intervalo, de encêrro: seu corpo, seguridade imóvel – não desfeita – detardada. (ROSA, 1968, p.124)

Se as *Terceiras estórias* são uma espécie de profissão de fé rosiana, “Quadrinho de estória” professa algo sobre o *ver*, sua potência, seus limites. E em Rosa, os limites, os contornos, as margens são justamente aquilo que confere poder, potência, controle, ao *ver*: no encerro, no tetrágono, a mulher *cabe*, se *detém*, se deixa *prender*. Antes livres, os dois, o amante e a amada, não se tiveram, não se conseguiram juntos. Ele preso agora, a mulher pode caber, detardar, surpreendida, apreendida enfim... *Prender, preso, prisioneiro, apreender, surpreender...*

A vida, como não a temos.
Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo; por necessitar, não por curiosidade. Via, antemão,

a grande teia, na lâmpada do poste, era de uma aranha verde, muito móvel, ávida. (ROSA, 1968, p.122)

Antemão, entre o olho e o que o olho espia, a forma radial da teia, como a pirâmide visual albertiana:

A pirâmide é a figura de um corpo na qual todas as linhas retas que partem da base terminam em um único ponto. A base da pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles raios que chamei extrínsecos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho. (ALBERTI, 1999, p.82)

No vértice da teia, a aranha, muito móvel, ávida pela presa; no vértice da pirâmide visual – essa teia impalpável entre o olho e o objeto –, o olho do sujeito, móvel e ávido por apreender. Longe de imagem fortuita, aranha e teia se assimilam ao olhar do prisioneiro – dele a cabeça, as pupilas, ele o sujeito inserido no retângulo demarcado para contemplação. Porque o observador não pode fazer abstração de si, do seu próprio olhar, no que vê:

Uma obra de arte é uma imagem cujo centro está carregado da energia visual que irradia para o observador. Isto é mais evidente em certos aspectos do tema, aqueles que atraem a atenção do observador e que o recompensam prestando-lhe atenção. O contacto visual, especialmente, proporciona que o observador sinta que está a ser observado por uma pessoa ou por um animal modelado pelo artista. Numa pintura, uma porta, uma janela aberta ou uma estrada que dá para uma paisagem convidam o observador a entrar. (ARNHEIM, 2001, p.70)

Dentre todos os quadros de “O burro e o boi no presépio”, a Adoração de Bosch é o que inclui mais abertamente o observador. A começar pelos olhares incisivos do burro, do boi, e sobretudo do pastor que se adianta por uma das aberturas, porta ou janela, e parece sorrir ao espectador como a um outro recém-chegado, um outro conviva da Adoração que, pela janela do enquadramento, se aproxime ele também. São olhares que interpelam e praticamente definem onde posicionar o quadro, a uma altura onde o espectador preencha o único espaço livre em torno da manjedoura, cabendo ele também, definitivo, entre os humanos em volta¹⁴.

¹⁴ As dimensões do quadro, 64,2 x 59,6 cm, também parecem convidar a essa assimilação do enquadramento a uma janela por onde se aproxime e debruce o espectador.

A “qualquer mulher” que passa não devolve olhar ao prisioneiro que a observa, o contato visual incutiria nela uma identidade, uma individualidade, que lhe roubaria o estatuto de signo, de “reflexo-nexo” da outra, da amada morta. Mas, assim como o espectador da Adoração de Bosch, o leitor do “Quadrinho de estória” é convidado a incluir-se. Esse é, aliás, um macroato de linguagem absorvido já da nítida alusão ao mito platônico da caverna que, justamente, questiona a percepção de quem percebe, a visão de quem vê, a leitura de quem lê:

Só em *falsificado alcance* a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como o existir *da gente, pessoa sòzinha numa página* (ROSA, 1968, p.122, grifo meu).

Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor – *inerem-nos*. (ROSA, 1968, p.125, grifo meu)

[...] no sonho, mesmo, vigia que vai despertar, lobriga [...] Entanto de novo se apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer, apesar de tudo. A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. *A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho.* (ROSA, 1968, p.125, grifo meu)

No conto recorre significativamente a primeira pessoa inclusiva, o “nós”, o “a gente” siléptico – tanto quanto o mito da Caverna, o conto revela o parentesco do personagem prisioneiro com o narrador, com o autor, com o leitor. Aos poucos se revela, se expande, a estrutura em *matrioshka*, em *mise en abîme*, que apontamos mais acima: a mulher em moldura na janela, a janela dentro do cárcere, o cárcere dentro da noite, do tempo, do mundo da obra, tudo isso dentro da página, que o leitor lê, ele mesmo em seu cluso, não imóvel, rodando junto com o mundo.

Margem, moldura, centro – “a vida como não a temos”, “demarcada por imaginário compartimento”, apreensível como uma Gestalt, uma totalidade organizada, com mapa, com bússola. O leitor de Rosa não é “pessoa sozinha numa página”, porque o espaço rosiano, o espaço interior à estória tanto quanto o espaço físico do livro, é generosamente balizado, salpicado de deliberados índices da presença, da ação do autor. É à topografia desse espaço pan-significante que passaremos agora.

1.2 “A vida, como não a temos” – topografia da palavra rosiana

Se a distinção lessinguiana entre artes espaciais e temporais veio muito oportunamente substituir a esterilidade de uma visão prescritiva pela busca de categorias e mecanismos intrínsecos a cada arte¹⁵, o desgaste de sua relevância e aplicabilidade, já patente na literatura de Pound, de Joyce, de Eliot (FRANK, 2003 [1945]), chega, em fins do século XX, ao ponto em que “a concepção da narrativa (e da linguagem) como mera sequência não se sustenta mais” – “praticamente todo narratologista percebe como a narrativa depende de suas qualidades tanto sequenciais quanto configuracionais” (STEINER, 1988, p.8). E mesmo aqueles que ainda insistem em descartar o aspecto “configuracional” em literatura se veem em pleno pecado recorrente e sistemático de metáfora espacial. É o que apontam os grifos reveladores de W.T. Mitchell nesta analogia estabelecida por J. Hillis Miller entre a literatura e a mais “puramente” temporal entre as artes, a música :

[...] uma analogia útil para esse *aspecto* da *forma* ficcional é a música. Enquanto uma *peça* musical está em andamento o *padrão* constituído pelo todo em sua incompletude é *exposto*. Em constante mudança, um ritmo de referências e referências cruzadas se sustenta em vivo movimento, cada novo movimento da música constituindo em si mesmo o *centro do todo*, ou melhor – já que a *forma* está ainda inacabada –, falhando a cada momento em constituir o *centro* perfeito, o *centro* em torno do qual o todo pode se organizar num *padrão circular* completo. (J. HILLIS MILLER, apud MITCHELL, 1980, p.546, *itálicos de Mitchell*)¹⁶

Quando Miller diz, em outra passagem citada por Mitchell, que o romance é uma “estrutura temporal constantemente criando seu próprio significado” (MILLER apud MITCHELL, 1980, p.545), está, inadvertidamente, rumando certo para a correção da própria inconsistência teórica: a indissociabilidade entre espaço e tempo, bem captada na noção de “estrutura temporal”, permite compreender que, exatamente como Miller explica acima, o movimento participa da forma, e a forma somente pode ser percebida nessa constante renovação a cada ponto do

¹⁵ Em “A forma espacial na literatura moderna”, Frank reconhece como, num contexto em que “a forma de uma obra não passava de um arranjo técnico ditado pelas regras”, o ponto de vista de Lessing, “rompendo agudamente com essa concepção externa de forma, demarca a via para a especulação estética a seguir no futuro” (FRANK, 2003 [1945], p. 228).

¹⁶ Aqui, como nas demais citações de obras em língua estrangeira, a tradução é de minha responsabilidade.

movimento. “Forma espacial”, portanto, é redundância enfática (MITCHELL, 1980, p.551-552), a noção mesma de forma é espacial.

Contra a falaciosa antítese espaço-tempo, Mitchell propõe a definição leibniziana de espaço – “o espaço é a ordem de elementos coexistentes –, revelando uma concepção espacial que, sendo relacional, não exclui o cinético, “o que significa que ele se recusa a abstrair a modalidade temporal de sua definição do espaço” (FERREIRA, 2005a, p.67). De fato, como considerar dissociáveis e mesmo antitéticos o linear e o espacial se a própria palavra “linearidade” invoca o espaço?... O que essa centralidade da metáfora espacial na crítica literária denuncia é, nos termos de Lakoff e Johnson (2003), que a espacialidade integra a própria “*gestalt* experiencial”¹⁷ da literatura – a constituição da literatura enquanto experiência coerente se dá no espaço, não menos que no tempo (as linhas, as páginas, ao mesmo tempo em que se sucedem, *coexistem*, numa *coerência dinâmica* onde o *antes* e o *depois* estão em constante relação: os elementos que vêm antes preparam, prefiguram, impõem; os que vêm depois evocam, repetem, confirmam ou contrariam...). Logo, como reitera W. T. Mitchell em seu esclarecedor ensaio de 1980¹⁸, a forma espacial é crucial na experiência e na interpretação da literatura, em todas as culturas, em todas as épocas” (MITCHELL, 1980, p.541, 546).

Retomando o modelo medieval a quatro níveis¹⁹, já revitalizado por Northrop Frye em *Anatomia da Crítica*, Mitchell assinala as variedades em que a “forma espacial” se apresenta em literatura, a *literal*, a *figurada* ou *descritiva*, a *estrutural* ou *formal*, a *metafísica*. A obra de Rosa vai se nos apresentar sob o prisma dessas categorias.

A primeira, a mais óbvia e menos “metafórica”, reconhece o texto como objeto físico, onde a “ordem de elementos coexistentes” se distingue na distribuição de caracteres e ilustrações sobre as páginas, na tipografia, paginação, enfim, no texto considerado em seu suporte material, o que equivale a “considerar cada texto em

¹⁷ Para Lakoff e Johnson, as *gestalts* experienciais são “modos de organizar experiências em totalidades estruturadas” (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p.81, grifo dos autores).

¹⁸ MITCHELL, W.T. “Spatial form in Literature: towards a general theory.” *Critical Inquiry*. Vol. 6, No. 3 (Spring, 1980), p. 539-567.

¹⁹ “A teoria dos quatro sentidos [literal, alegórico, moral, anagógico], que circulou por todos os séculos da Idade Média”, explicada em epístola atribuída a Dante, e “que pode ser resumida pelo dístico: ‘A letra ensina os fatos, a alegoria, no que deves crer, o sentido moral, o que deves fazer, o anagógico, ao que deves tender’” (ECO, 1989, p.155-156).

termos semelhantes aos que usamos para a poesia concreta" (MITCHELL, 1980, p.551). As ilustrações e vinhetas zelosamente projetadas são o testemunho mais evidente da importância desse nível de leitura no estudo de Rosa. Mas, para além das ilustrações, os elementos gráficos são amplamente mobilizados em cada livro. A experiência da literatura de Rosa é a do *livro* em sua inteireza como objeto visual²⁰, e o leitor rosiano é todo o tempo chamado a aguçar sua percepção do nível literal, com as brincadeiras paratextuais dos índices, epígrafes e subtítulos, com os jogos tipográficos, com o intenso e declarado investimento semântico no destaque, itálico, negrito ou versalete²¹ – como Osman Lins, nas palavras de Ermelinda Ferreira, "esse é um homem que ama as palavras. Ama-as não pelo uso que delas se possa fazer, ama a natureza física da escrita, ama a própria ideia de escrever" (FERREIRA, 2005a, p.25).

O exemplo extremo é "Cara-de-Bronze", onde qualquer fronteira entre linearidade e configuração, entre sucessão e duração se esbate nas extensas notas de rodapé que perturbam o fluxo do texto, criando como "enclaves de simultaneidade".

Com pouco mais da metade do conto, o Grivo, vaqueiro que o patrão "Cara-de-Bronze" enviara numa demanda misteriosa, chegou de viagem. Esperada, ansiada, celebrada pelos demais personagens, a narração dessa viagem tem sua importância "letreada" pelo texto escrito no versalete central de um título: "A NARRAÇÃO DO GRIVO".

Iniciada com uma bênção ("– Na hora de Deus, amém!"), e logo interrompida por duas quadras de canto (sobre o boi, sempre...), a narração é retomada com a

²⁰ Gérard Genette (2001) chama *paratexto* a todo discurso que possa se amalgamar à recepção de um texto, não somente *apresentando-o*, mas *investindo-o de presença sob forma de livro* (p.7) – se estiver a ele materialmente integrado, como títulos, epígrafes, prefácios de um volume, será chamado *peritexto*; situando-se "em qualquer lugar fora do livro" (p.295), como entrevistas, correspondências, discursos do autor, será chamado *epitexto*. Em termos genettianos, é do peritexto que trata Vilma Guimarães Rosa quando diz que o pai trabalha o livro de extremo a extremo (ROSA, V.G., 1983, p.79).

²¹ É o que comprova este trecho de carta ao tradutor alemão: "Acho muito importante, e para isto rogo especialmente sua atenção, conservar, nos versos, epígrafes, etc., as aspas (" "), os grifos, etc., como no original.

Não seria mais interessante, nos versos, deixar minúsculas, como iniciais? [...]

Também me parece que seria talvez interessante deixarmos em grifo as frases que no texto original assim estão. [...]" (ROSA, 2003, p.246)

mesma solenidade gráfica (e aqui, como citamos, justamente, uma configuração, devemos pedir licença à ABNT...):

A NARRAÇÃO DO GRIVO:

(*Continuação*):

Maranduba.

Narrará o Grivo só por metades? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore:

O Grivo: - ... Por aonde eu fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta*, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí...

Varou a Bahia, onde o chão clareia?

– Estive em paragens pardas...

* – *E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?*

A ana-sorte. O João-curto. O João-correia. A três-marias. O Sebastião-de-arruda. O São-fidélis. O anjelim-macho. O anjelim-amargo. O João-leite. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corísia. O barabu. A gorazema. A árvore-da-vaca. A ciriiba. A nhaíva. O oití-bêbado. O carvão-branco. O pau-de-pente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flôr. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. A chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-atoa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. [...] (ROSA, 1960, p. 372)

Mas o Grivo ainda não toma a palavra. "Maranduba" (do tupi "o que vier", história de guerra ou viagem, possivelmente fabulosa ou inverossímil²²) – com esse *incipit* reinando sozinho na linha, quase um subtítulo, o narrador já avança um comentário metatextual, que ele estende no parágrafo seguinte em diálogo com o narratário-leitor, para só então ceder a palavra ao Grivo, cuja fala se marca duplamente, com o travessão do diálogo inserto em narrativa e ainda precedido do nome do personagem que fala, como no texto teatral. Aqui, como ao longo de todo o

²² Do verbete maranduba ou maranduva In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

conto, a prosa nunca se apresenta somente no maciço de parágrafos convencionais de narração ou diálogo: entremeiam-se versos, a organização textual da obra teatral insinua-se, com listas de personagens, didascálias, réplicas precedidas pelo nome do falante em itálico ou versalete, ou ainda, como na passagem acima, o texto corrido remete a uma nota de rodapé que se estende por várias páginas.

O que o Grivo conta não é epos, nem história, nem anedota, nem caso – a linha de narração se engolfa, se enseia, em uma massa volumosa de descrição, tanto que o pretérito perfeito, tempo da ação finda e encadeada, perde importância para o pretérito imperfeito, tempo próprio do *background* (MAINGUENEAU, 1993), e para o presente, tempo da contemplação, *still* fotográfico ou descrição ecfrástica... E não por acaso – porque o Grivo "estava cumprindo lei. De ver, ouvir e sentir. E escolher. *Seus olhos não se cansavam*" (ROSA, 1960, p.377, grifo meu). Na obra nitidamente metaliterária que é *Corpo de Baile*, não é fortuito esse destaque da dimensão escópica justamente na novela-parábase sobre poesia²³.

O nível *descritivo* ou *figurado* é "a ordem de elementos coexistentes" apresentados pelo texto como um mundo perceptual, a ser mentalmente construído pelo fruidor no processo da leitura – "tudo quanto um texto nos leva a 'ver', não no mero sentido visual, mas em todo o campo da percepção" (MITCHELL, 1980, p.551). "Cara-de-Bronze", e o trecho acima, podem ainda nos servir de exemplo.

"Toda árvore, toda planta". Apontados e expandidos pela interminável enumeração da nota de rodapé, os dois sintagmas, que, na fala do Grivo somente compunham uma generalização sobre os nomes das plantas, tornam-se justamente o avesso de uma generalização – tornam-se o detalhamento, o esquadrinhamento impossível da totalidade. "Afora muitas", o Grivo vai dizer de tantas espécies de árvores – "e os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas" (ROSA, 1960, p.373) – quantas encherem o rodapé de 4 ou 6 páginas, dependendo da edição... Em toda a obra rosiana, o nível *figurado*, o mundo perceptual que Rosa faz por comunicar, minuciosamente, amorosamente, aspira a esse esquadrinhamento da totalidade – se não do cosmos inteiro, ao menos do sertão enquanto "universo inventado", como percebe Antonio Candido em *Grande Sertão*:

O meio físico tem para ele [Rosa] uma realidade envolvente e bizarra, *servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao*

²³ É o que sublinha Rosa em carta a seu tradutor italiano (ROSA 1981, p.60).

universo inventado. Nele, a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário. [...]

Rios, ribeiros, morros, caminhos, palmeiras e flores; barro, areia na chuva ou no vento, de noite ou de dia, ao calor e ao frio, silenciosos e ruidosos, – pois é a toda a sua vida que assistimos. (CANDIDO, 1971, p.123, grifo meu)

É significativa a escolha de palavras de Antonio Candido: o quadro, espaço demarcado, concebido enquanto suporte do universo inventado, cosmo apreensível no “falsificado alcance” da *fabula* letreada em livro. E, à descrição, ao percorrer desse espaço, seja detido e compassado, na cadência das jornadas dos personagens dum livro denso e torrencial como *Grande Sertão*, seja na compactação vertiginosa da enumeração em rodapé, como em “Cara-de-Bronze”, inevitavelmente – o texto reitera –, “Falta muito. Falta quase tudo. (ROSA, 1960, p.375). Porque todo rastro é longo para se “letrear”, e tudo vai ser dito “só por metades”, porque o mundo, e as gentes, tudo retém seu mistério e segredo, que se carece guardar.

E no entanto se busca o rastro, se letreia a viagem – “não haverá possíveis indicações?”

“Cada vez que sentimos ter descoberto o princípio que subjaz à ordem ou sequência em que um texto se apresenta [...], cada vez que percebemos um mapa ou contorno de nosso movimento temporal através do texto, estamos diante desse terceiro sentido de espacialidade. (MITCHELL, 1980, p. 552)

Essas possíveis indicações, esses mapas, essas pistas, essas margens, a estrutura, o *nível de leitura estrutural* de Mitchell, são generosamente ostentados por Rosa. O livro enquanto moldura e margem é uma tentativa de conter e balizar uma enormidade, uma totalidade impossível de se abarcar.

Já os índices oferecem os mapas e contornos do percurso – ou, muito literalmente, essas margens, essa delimitação aparente de início e fim. *Sagarana* inicia com o Burrinho ao qual dois homens se agarram, *salvando-se da morte*; e termina com Nhô Augusto Matraga, que a vontade de Acaso de um Burrinho conduz à cena de *sua salvação na morte*. Em *Primeiras estórias*, a reflexão em abismo do conto “O espelho” é o ponto médio que instala a simetria entre o começo e o fim do livro, unidos no díptico “As margens da Alegria” e “Os cimos”. Em *Corpo de Baile*, o jogo entre epígrafes e índices organiza a leitura das novelas na circularidade

cósmica das esferas celestes, iniciada e guiada pela partida do Mercúrio/Miguilim de "Campo Geral" e finda na chegada do Miguilim/ Miguel de "Buriti" a Vênus, no encontro com Maria da Glória. Em *Tutameia*, sobretudo, fica claro o quanto Rosa impõe o verso, a volta, une o alfa ao ômega, o fim ao começo, a epígrafe do "índice de releitura" levando o leitor da estória última, Zingaresca, de volta ao primeiro item do livro, o prefácio "*Aletria e hermenêutica*"; novamente, como em *Primeiras estórias*, no ponto médio do livro se instala um espelho, desta vez com os contos *Mechéu* e *Melim-meloso*, onde os pronomes da primeira pessoa escondidos nos dois títulos confirmam a autoinclusão do autor, patente no **JGR** imiscuído na ordem alfabética dos índices.

Tal como observado por Kelly Basílio sobre as *Contemplations* de Victor Hugo, aqui se distingue clara uma certa aspiração de Rosa à totalização – **A a Z**, *Tutaméia* (*mea omnia*) –, um compêndio de si, onde "tudo manifesta o intuito poético que o governa a todos os níveis", numa "harmonia arquitectónica que é imediatamente patenteada, visualizada" (BASÍLIO In BUESCU & BASÍLIO, 2008, p.346). Essa definição de contornos, que ultrapassa os limites de cada livro – veja-se o todo formado pelas *Primeiras* e *Terceiras estórias* – é já o autor oferecendo a inteireza de uma obra em grande angular, onde, vistas as margens, se toma a coragem de percorrer o infinito que elas contêm.

Northrop Frye fala do "padrão maior de significação simultânea" que um leitor constrói do texto a cada momento da leitura, e do ponto próximo ao fim de uma narrativa, onde a "configuração unificadora do desenho inteiro fica conceitualmente visível" (FRYE, 2000, p.32), em notável sintonia com a concepção de Hillis Miller, da obra enquanto movimento através dos sucessivos centros de um círculo que se perfaz no fim²⁴. Pois, dentre as categorias de Mitchell, se o nível *estrutural* corresponde ao senso de orientação dentro da obra no decorrer da leitura, ao nível *metafísico* se acede ao final da leitura, com "a configuração unificadora do desenho inteiro", nos termos de Frye, ou com o "padrão circular completo", nos termos de Hillis Miller. Atingir o nível *metafísico* seria perceber "os padrões que subjazem a um

²⁴ A citação novamente: "Em constante mudança, um ritmo de referências e referências cruzadas se sustenta em vivo movimento, cada novo movimento da música constituindo em si mesmo o *centro do todo*, ou melhor – já que a *forma* está ainda inacabada –, falhando a cada momento em constituir o *centro* perfeito, o *centro* em torno do qual o todo pode se organizar num *padrão circular* completo". (HILLIS MILLER, apud MITCHELL, 1980, p.546, itálicos de Mitchell)

determinado mundo fictício" – "e esses padrões não correspondem meramente aos princípios formais que regem o desdobrar-se da história, mas à própria metafísica por trás de uma história contada *desta* maneira, sobre *este* mundo" (MITCHELL, 1980, p.553, grifo do autor). A ênfase de Mitchell nos dêicticos sublinha o quão indissociavelmente se entrelaçam e implicam os quatro níveis de leitura. Retomando a narração do Grivo como exemplo, vemos como a feitura da obra, "as indicações" que o autor prodiga nos mapas e contornos que plasam o texto, refletem, consubstanciam um dos eixos da metafísica rosiana – a enormidade, a demasia do mundo, um *sertão* que se atravessa, se contempla e teme sem compreender, e que se tenta letrear, o verbo servindo de *vereda*, de rastro, das "possíveis indicações".

"Meu universo", "minha linguagem", "minha metafísica". Traduzidos para o cosmo de Rosa, polvilhados da poesia *dele*, do sagrado *dele*, o "nível metafísico" de Mitchell, o "padrão circular completo" de Hillis Miller, a "configuração unificadora do desenho inteiro" de Frye são nada menos que o Céu... – o Céu de Riobaldo, o ponto extremo de onde se voltar o olhar e ver o todo estender-se, por fim compreensível. Com suas pistas, suas balizas, seus mapas, é para esse Céu que Rosa, *deus artifex* generoso, parece querer conduzir o leitor.

2. Presépio, presença, performatividade (XVI)



Niccolò di Tommaso, *Santa Brígida e a visão da Natividade*. c. 1370-1380.
Têmpera sobre madeira, 44 x 54 cm
Pinacoteca Vaticana

XVI

Sano di Pietro²⁵
"O presépio".
Roma, Pinacoteca Vaticana.

Quase esquivas testemunhas,
 ante a manjedoura
 – sepulcro, sarcófago –
 jazem
 em canto, oculto, calmo.

Sob os circunsequentes anjos e astros,
 e o drama e o vácuo.
 Como o Menino.

No quadro, destacando-se contra o fundo pardo da gruta onde as demais figuras esmaecem, o que primeiro intima o olhar é a brancura radiosa de Maria, ligeiramente excentrada, envolvida num favo dourado, como o Menino, deitado no puro chão. Rosa, porém, ignora a radiância de Mãe e Filho divinos, é outro parzinho mais modesto e terreno que topicaliza todo o poema – são eles as esquivas testemunhas, são eles que jazem ante a manjedoura, são eles que a última estrofe instala sob o turbilhão, o redemoinho de anjos e astros, são eles que o acorde final, com a ênfase de uma frase independente, equipara à divindade.

A primeira estrofe é som aerado de silêncio. A cadência da redondilha introduz um fluxo de sibilantes (/s/, /z/) e chiantes (/f/, /ʒ/), sussurros, cochichos, que, na retração a *jazem*, parecem performar a estase e a quietude sugeridas pela insistência na morte ("sepulcro, sarcófago"), deixando ressoarem, na aliteração

²⁵ No original da *Revista Senhor* em 1961, lê-se "Sano di Pietro, 'O Presépio', Roma, Pinacoteca Vaticana", mas desde essa primeira publicação dos poemas, a atribuição do quadro foi transferida a Niccolò di Tommaso, alteração já registrada na edição ilustrada de 1983.

regular e pausada de “canto, oculto, calmo”, as oclusivas como que a tiquetaquear o tempo.

Niccolò di Tommaso separa sua Natividade em dois blocos bem distintos, mas de importância e espaço equivalentes – a gruta, com seu senso de contenção e quietude, sua concessão ao vazio; e, em oposição, o aberto ao céu, com sua impressão de multidão e ação, densamente preenchido com bichos, humanos, estrelas, e sobretudo os seres celestiais, que revoam, falam, cantam, tocam instrumentos – a refulgente “multidão do exército celeste” em louvor a Deus, mencionada pelo evangelista Lucas na passagem do anúncio aos pastores (Lc, 2, 8-14). Em contraste, o poema de Rosa se mantém na atmosfera de adoração murmurada, na gruta onde o instalou a primeira estrofe, compactando o turbilhão dourado do céu no fluxo contínuo de um verso único, espiral de aliterações (sibilantes/chiantes, /k/, /t/) que dá quase a ouvir o esvoaçar dos anjos:

Sob os circunsequentes anjos e astros.
E o drama e o vácuo.
Como o Menino.

Findo o verso mais longo no lampejo da assonância em /a/, “anjos e astros”, o poema vai se retraindo, voltando em pêndulo (*E o **drama** e o **vácuo**: fechado-aberto, fechado-aberto*)²⁶ ao murmúrio, nos /m/ /n/ do último verso, aos sons suaves, nasais, úmidos, que o próprio Menininho poderia enunciar.

*

8 Havia nos arredores uns pastores, que vigiavam e guardavam seus rebanhos nos campos durante as vigílias da noite. 9 Um anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu ao redor deles, e tiveram grande temor. 10 O anjo disse-lhes: “Não temais, eis que vos anuncio uma boa nova que será alegria para todo o povo: 11 hoje vos nasceu na Cidade de Davi um Salvador, que é o Cristo Senhor 12 Isto vos servirá de sinal: achareis um recém-nascido envolto em faixas e posto numa manjedoura. 13 E subitamente ao anjo se juntou uma multidão do exército celeste, que louvava a Deus e dizia: 14

²⁶ Alfredo Bosi, em “O ser e o tempo na poesia”, fala de como na poesia, lugar por excelência do signo motivado, o valor das vogais tem um forte componente *cinestésico* – no *movimento* da articulação, a abertura ou o fechamento da boca remeteriam a uma experiência fundamental do aberto e iluminado ou do fechado e escuro. (BOSI, 2008, p.48-76).

“Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens, objetos da benevolência divina” (Lc 2, 13-14).

O fundo em estrelas sobre azul escuro, “a multidão do exército celeste”, a presença dos pastores à direita mostram que o quadro se ancora à narração de Lucas, com o anúncio aos pastores “durante as vigílias noturnas”, um motivo acessório encontradiço no segundo plano da Natividade, como vimos na Adoração de Bosch. Mas, logo ao primeiro olhar, dois elementos pelo menos destoam do evangelista: o Menino não está na manjedoura nem “envolto em faixas”, como o encontrariam os pastores, mas despidozinho, deitado no mero chão; e vê-se, no limiar da gruta, uma “quase esquiva testemunha” a mais: uma mulher, mãos postas, rosário entre os dedos, ajoelhada em adoração.

A mulher é Santa Brígida da Suécia (1303-1373), e a pintura é um decalque em pormenor da visão que, durante sua peregrinação à Terra Santa, ela tivera da Natividade. A composição de boa parte das imagens referidas em “O Burro e o Boi no presépio”²⁷ demonstra o quanto a visão brigidiana fertilizou a iconografia da Natividade de maneira tão duradoura quanto imediata: o quadro de Tommaso, uma de suas primeiras traduções plásticas, remonta já à década de 1370, justamente quando foram publicados os relatos da experiência mística de Brígida, as *Revelationes*²⁸.

Quando entraram na gruta, o homem amarrou o boi e o burro à manjedoura e saiu. Ele voltou trazendo uma vela acesa, que foi fixada à parede. Então ele saiu, para não estar presente durante o parto. A Virgem tirou os sapatos e o manto. Ela tirou o véu que tinha sobre a cabeça e o depôs ao lado, mantendo unicamente a túnica, seus lindos cabelos escorrendo como ouro em suas costas. Então ela tomou dois panos de linho, e dois de lã, muito limpos e finamente tecidos, que trouxera para envolver a criança, e dois outros panos de linho para lhe enrolar a cabeça. Tudo isto ela depôs ao lado para quando chegasse a hora. (BRIDGET, BOOK VII, Chapter 21; 2012, p.250)

²⁷ Especialmente nos quadros correspondentes aos poemas VIII, IX, XII, XIV, XVI, XXII, de Gentile da Fabriano, Meister Francke, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Niccolò di Tommaso e Sano di Pietro, respectivamente.

²⁸ Em 1377, quatro anos depois da morte de Brígida, uma primeira versão foi apresentada por seu confessor, Alfonso de Jaén, à comissão de canonização; uma outra versão foi publicada em 1379, dirigida a um público mais vasto. Provas do êxito de uma e outra são a pronta canonização de Brígida, em 1391, e a imensa popularidade de suas visões na iconografia religiosa (PUMA, 2010, p.341-342).

Desde os primeiros séculos da era cristã, o laconismo dos evangelhos canônicos vinha sendo compensado pelos relatos apócrifos, como o de Tiago (século II) e Pseudo Mateus (século VII), com uma enorme riqueza de detalhes no cenário tanto quanto na caracterização, reações e discursos dos personagens, detalhes largamente apropriados pela iconografia. De modo que são já assentes na época das *Revelationes* a gruta como lugar de acolhida do presépio, a representação de José como um velho, o nascimento associado a ofuscante resplendor, elementos registrados desde o Protoevangelho de Tiago, assim como a presença do Boi e do Burro, mencionados pelo evangelho do Pseudo-Mateus em confirmação à profecia de Isaías 1, 3: "O boi conhece o seu possuidor,/ e o asno, o estábulo do seu dono". Mas são os detalhes dos preparativos para o nascimento, e da ternura da mãe com o filho, o que infunde intimidade, verdade, ao presépio de Brígida, e à sua minuciosa reprodução visual por Tommaso: Maria vestindo não mais que uma leve túnica branca, soltos os cabelos, o véu e os sapatos depostos, e ao lado o modesto enxovalzinho.

A Virgem ajoelhou-se com grande reverência e começou a rezar. Ela manteve-se de costas para a manjedoura, mas elevou a face aos céus, voltando-se para o leste. Ela permaneceu ali com as mãos erguidas e os olhos fixos no céu, como em êxtase de contemplação, inebriada de luz divina. Enquanto ela assim rezava, vi a criança mover-se em seu ventre, e naquele instante, num abrir e fechar de olhos, ela deu à luz. Tão indescritíveis eram a luz e o esplendor que emanavam da criança que o próprio sol não se lhe comparava. A vela que o ancião [José] trouxera à gruta não tinha brilho algum, porque sua luz material fora inteiramente ofuscada por aquela luz divina. O parto foi tão rápido e tão repentino que eu não pude distinguir como ou mesmo com que parte do corpo ela deu à luz. E no entanto ali estava aquela criança gloriosa deitada ao chão, despida e luminosa. Seu corpo era completamente limpo de toda imundície e impureza. Vi também junto a ele a placenta, enovelada e brilhando. E ouvi os anjos cantando uma canção de maravilhosa doçura e imenso deleite. O ventre da Virgem, bastante intumescido antes do parto, contraiu-se, e seu corpo pareceu então maravilhosamente belo e delicado.

(BRIDGET, BOOK VII, Chapter 21; 2012, p.251)

A visão de Brígida integra uma importante mudança na percepção e na iconografia da Natividade. Em vez de deitada após o parto, ainda influência bizantina, a Virgem é agora representada de joelhos, em sintonia com um posicionamento teológico que acaba por prevalecer tanto no Oriente quanto no

Ocidente (RÉAU, 1956, p.224-226): se na doutrina do parto doloroso o sofrimento da Mãe ao dar à luz prefigura o de ver morrer o filho, a doutrina do parto sem dor reforça a pureza de Maria, alheia à carne manchada pelas “imundícies” e dores físicas. Assimilada à iconografia da Natividade a ponto de “fagocitá-la” em Adoração do Menino nos séculos seguintes (PUMA, 2013a, p.2), a genuflexão da Virgem, no contexto da visão brigidiana, é notável por outra razão ainda: ela é signo da relação estreita entre imagem de culto e experiência pessoal do sagrado.

À Natividade tal como herdada dos evangelhos, enriquecida e comentada pelos textos apócrifos, teológicos e litúrgicos familiares à religiosa que Brígida se tornou, as *Revelationes* acrescentam o calor e a experiência da mulher plena que Brígida fora sempre, esposa desde os 13 anos e mãe por oito vezes²⁹ – tão feminina, delicada e precisa a narração, da “toilette” da Virgem, de sua beleza, de seu ventre intumescido, do zelo no apresto dos paninhos, limpos, finos, de lã e linho, e ainda, mesmo com a decorosa negação do parto em si, a menção à placenta, e às “impurezas” de que o recém-nascido poderia estar coberto... Para essa “matrona mística, tão habilidosa em matéria de partos quanto uma parteira” (RÉAU, 1956, p.225), o ajoelhar-se da Virgem é mais um dos preparativos para dar à luz – Maria avia os panos para envolver o corpo e a cabeça do Menino e acomoda-se na posição mais favorável para esperá-Lo³⁰.

O eu é antes de tudo um eu corpóreo. Consequentemente, as experiências e as ações físicas engajam a consciência de maneira mais imediata e irresistível e geram um senso de realidade muito mais intenso do que qualquer filosofia mental ou afirmação de fé. Grande parte do simbolismo ritual se apoia nas experiências sensoriais mais simples e intensas, como a alimentação, a sexualidade e a dor. Essas experiências, à força de serem repetidas tão frequentemente, e tão intimamente ao corpo, tornam-se formas primárias de consciência corpórea. No rito, elas compõem transformadas em experiência simbólica do divino e também na forma do próprio drama cósmico. Podemos portanto falar de “prestígio do corpo” no rito. Nos gestos corpóreos, no canto, na

²⁹ A própria trajetória religiosa de Brígida está alicerçada em seu papel de esposa e mãe – sua primeira peregrinação, a Santiago de Compostela, fora feita junto com o marido, ele mesmo, em acordo com a esposa, acolhido como noviço num monastério, onde o filho do casal se iniciava também na vida monacal. Viúva, Brígida é reclamada pelo próprio Jesus como sua esposa, em uma visão, e a Ele passa a se dedicar inteiramente; morre idosa já, após sua peregrinação à Terra Santa, onde lhe foi revelada a cena da Natividade (PUMA, 2010, p.336-339).

³⁰ “Segundo uma ideia muito antiga, com registros já na mitologia grega, a posição facilitaria o parto. Augé, identificada a Ilítia, deusa do parto, ganha o epíteto de “en gonasi” (de joelhos), porque assim ela tinha dado à luz Télēfos.” (RÉAU, 1956, p.224-225)

dança e no passo dos participantes, presenças primordiais fazem-se novamente efetivas, o tempo se renova e o universo se regenera. (ZUESSE In ELIADE, 1994, p.484)

Em sua Revelação da Natividade, Brígida se faz, antes de tudo, testemunha privilegiada da Encarnação – ela não somente precede os Reis Magos, os Pastores e mesmo o próprio José em ver o Deus recém-nascido, mas presencia o Mistério de Seu nascimento. Mais ainda, esse testemunho é, tanto quanto o rito, um ato de apropriação do sagrado – nele Brígida reencena e ativa uma das experiências mais intensas e fundamentais de *ser* um corpo de mulher, e assim afirma e legitima sua intimidade com a Virgem e o Menino. As mandorlas, os nimbos dourados em forma de amêndoa que envolvem o par divino, remetem a um tesouro fechado, inacessível, de majestade e pureza – ecoando o *hortus conclusus* que é Maria, a mandorla se assimila ao espaço da gruta enquanto terra-útero, à Mulher enquanto potência criadora e mantenedora³¹. É enquanto mulher e mãe que Brígida ama e reverencia seu Salvador, e, reconhecendo, revivendo, reativando a experiência do parto, essa “forma primária de consciência corpórea”, sabendo-se íntima do que há de tão humano no Mistério da Encarnação, ela acede a esse tesouro fechado, ela penetra a mandorla...

A nova atitude da Virgem, ajoelhada e absorta na contemplação do filho, consolida-se como o gesto por excelência da adoração do Deus encarnado, gesto a ser imitado, em outras composições, de outros pintores, pelos demais personagens da Natividade, Boi e Burro inclusive, e ostentado como espelho à devoção do fiel, quer ele tenha ou não a honra de figurar como testemunha. Convidando o contemplador, o gesto de adoração faz lembrar que *a imagem performa*.

18 De que serve a imagem esculpida para que o escultor a talhe? E o ídolo fundido, que só ensina mentiras, para que o artífice nele ponha sua confiança, fabricando divindades mudas? 19 Ai daquele que diz à madeira: Desperta! E à pedra: Levanta-te! (Não se ouvirá mais que silêncio.). Ei-lo coberto de ouro e de prata, mas não há nele sopro algum de vida. (Habacuc, 2, 18-19)

³¹ “A amêndoa (*amygdala*, em grego) é um antigo símbolo da impossibilidade de aceder a um tesouro, contido num envoltório quase impenetrável [...] A mandorla, fechada e ao mesmo tempo luminosa, representa assim a concentração de uma luz que transparece do interior, isto é, da verdadeira natureza do Cristo oculta em sua corporalidade. Na Idade Média, a amêndoa significava também o embrião, encerrado no útero” (CAZENAVE, 1996, p.391-392).

É muda, morta, inerte a matéria de que se fazem as imagens, diz o sarcasmo do profeta. E no entanto, a que reage uma interdição tão veemente reiterada ao longo de séculos, do judaísmo à cristandade, se não a uma ação robustamente, irresistivelmente eficaz?

“Levanta-te”, “Desperta” são ordens e expectativas que Habacuc atribui em caricatura aos idólatras, mas é de fato uma relação eu-tu e uma arena de ações mútuas que a imagem de culto instaura com aqueles que nela creem, uma arena em que se performam atos, de fala inclusive, dirigidos à imagem – “Ajuda-me”, “Compadece-Te”, “Eu Te agradeço”, “Eu Te louvo”...–, e se interpretam gestos atribuídos à imagem – “Eu te vigio”, “Eu te abençoo”, “Eu te salvo”... É assim que, através do gesto de Maria e Brígida, o quadro de Tommaso ao mesmo tempo em que figura a adoração, exorta também a que se adore o Menino.

A pedra onde se esculpe, a madeira onde se talha, a tela onde se pinta a imagem podem ser inertes, tanto quanto o que é esculpido e pintado pode ou não ser “fiel” a um estado de coisas verificável, mas a imagem criada *age*, *performa*. Em termos saussurianos, não é o suporte material do significante, não é o valor de verdade do significado o que define e legitima o signo, mas a modificação que ele opera na realidade pelo próprio significar, pela transmutação do material audível, visível, sensível, em ação eficaz – material sonoro ou visual que escape à percepção ou interpretação é signo ineficaz, ou seja, não é signo...

Umberto Eco, em *A estrutura ausente*, june semiótica a pragmática com um exemplo esclarecedor: um sinal /ABC/, interpretável por uma máquina como nível X de água numa represa, somente se transforma em signo quando, dirigido a um ser humano, suscita comportamentos – produz o senso de alarme, e a consequente ação de abrir das comportas, digamos. Essa a diferença entre sinal e signo: “O problema semiótico é o de um intercâmbio de sinais que produz comportamentos [...], com independência da veracidade ou falsidade das afirmações” (ECO, 1986, p.59); é essa a especificidade semiótica em relação à lógica (e ontologia, e ciências da cognição...): “a semiótica se ocupa dos signos como forças sociais; o problema da falsidade (ou mentira), importante para os lógicos, é anterior ou posterior à semiótica” (ECO, 1986, p.59).

Vimos como “Quadrinho de estória” parece professar a potência organizadora da imagem enquadrada, circunscrita, domando o selvagem do mundo em recorte, em moldura. Duas estórias depois, *Tutaméia* insiste no tema:

Encismava-se: feito alguma coisa houvessem tomado ao animal, subtraindo-lhe uma virtude; o que trazia dano, pior que mau-olhado. O retrato. Êle não podia impedir que aquilo já tivesse acontecido. Saía agora à porteira, a vigiar o extraordinário formoso – alvo no meio dos verdes que pastando – mesmo quando assim, declinado entortado. Vistoso mais que no retrato, ou menos, ou tanto? Era muito um cavalo.

Dêle. O que lhe influía a única vaidade. Deu pontapé num esteio, depois meditou sobre seus sapatos velhos. Êle, o Bio. Ia outra vez ver lô Williãozinho – e o quadro. (ROSA, 1968, p.130)

Ao coro milenar de suspeita e temor à imagem, junta-se o Bio de “Retrato de cavalo”, em *Tutaméia*. No retrato onde cabiam sós, juntos, o cavalo de Bio e a namorada de lô Williãozinho, um achava que a mulher era mais sua, o outro que lhe afanavam o animal. É em sua eficácia que a imagem se impõe em “Retrato de cavalo”, tanto para Bio como para Williãozinho. Para os dois, a imagem tem uma “virtude”, uma força – a diferença é que Williãozinho se apegava à *virtude* conferida ao signo, e Bio amarga a *virtude* roubada ao referente...

A validade da relação signo-referente não deixa de ser uma preocupação de Bio – se no retrato seu cavalo é mais ou menos vistoso – , mas a ação, a eficácia do signo aqui diz respeito, primeiramente, à posse: tornar signo é apropriar-se ou desapropriar-se de algo:

De tirar a chapa, sem aviso nem permissão, o lô Wi abusara, por arrôgo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe lôgro. Igual a um furto! – ao dono da faca é que pertence a bainha...– cogitava, com a cabeça suando vinagres. Seu, *cujudo*, legítimo era o ginete, de tôda a estima; mas que, reproduzido destarte, fornecia visão vã, virava o trem alheio, *difugido*. (ROSA, 1968, p.130, grifo meu)

Como Bio reage a essa desapropriação performada pelo retrato? Sua reação sugere uma extrema consciência da eficácia do signo, um poder de que ele mesmo lança mão agora: pela palavra, com a *reiteração exaustiva* da posse, no discurso indireto livre (dono, seu, *cujudo*...); na *recusa veemente do signo*, provando sua, no corpo, a *virtude* do cavalo:

Indo que entendendo: e achava. *Tinha era de nêle montar*, pelo comum preceito, uso, sem escrúpulo nem o remorso. *Montava-o – e dêle só assim se posseava*. Ia então exercer o que até aqui delongara, por temor e afeição rodeadora – só a o tratar, raspar,

lavar, lhe adoçar ração, fazer-lhe a crina – xerimbabado. Tá, o dia chegou. Terno botou-lhe o selim, rogava indultos.

Tanto o cavalgou, rumo a enfim nenhum, nem era passeio, mas um ato, sem esporte nem espairecer. Senseava-o, corpo em corpo, macio e puro assim nem o aipim mais enxuto, trotandante ou à bralha. Seguia o sol, no chão as sobreluzidinhas flôres, do amarelo que cria caminhos novos. A estrada nua limpa com águas lisices – tudo o que nêle alegre, arrebatado de gôsto – e o azul que continua tudo. (ROSA, 1968, p. 132, grifo meu)

...e ainda na destruição do signo :

Deu galope. Um requerer o mandou para trás, de qualquer jeito, havido-que, se reenviava ao lô Wi. Desdenhava falsejos e retratos. Agouros! *Devia abolir aquê, destruído em os setecentos pedaços.* Só depois sossegasse. Era um demais de cavalo. (ROSA, 1968, p.132, grifo meu)

O discurso narrativo atribuíra a cisma de Bio a que o retrato tivesse subtraído uma *virtude* ao cavalo (ROSA, 1968, p.130). Sendo Rosa um confesso amigo de Platão, e tendo já brincado sério com a noção de *arete* em “Meu tio o lauaretê”³², a experiência em que Bio resgata ou se apossa da virtude do cavalo ecoa distintamente o Livro I da *República*, onde Sócrates pergunta se haveria uma função para o cavalo, e, fazendo equivaler *arete* (virtude) a função, explica que “a função do cavalo ou de qualquer outro animal é aquela que se pode exercer por meio daquele animal unicamente, ou, pelo menos, com mais perfeição” (*A República*, Livro I 352e; PLATÃO, 2000, p.34). A beleza que o retrato captara no animal de Bio, se muito devia ao amoroso zelo do dono (o tratar, raspar, lavar, alimentar, fazer a crina...), não era capaz de provar a virtude própria do cavalo. É cavalgando que Bio prova-se dono e parte da virtude do cavalo, porque nesse mero ato intransitivo, sem rumo, uso ou proveito outro que o de se performar (“rumo a enfim nenhum, nem era passeio, mas um ato, sem esporte nem espairecer”), ele cumpre a “função que se pode exercer por meio daquele animal unicamente” – com que maior perfeição se podem conjugar os verbos *trotar*, *galopar*, *bralhar*, *cavalgar*, do que por um homem sobre seu cavalo, em centauro?...

E ainda assim, a angústia de Bio persiste. Só aos setecentos pedaços, destruída toda semelhança entre o cavalo vivo e o cavalo emoldurado, o retrato

³² “Meu tio o lauaretê” foi publicado em 1961. Sobre a noção de *arete* no conto, ver SPERBER, 1992; VALOIS, 2009a, 2009b, 2013.

perderia seu poder desconcertante de evocar – sem poder exercê-la – a *arete* do cavalo. O corpo ausente do animal no retrato estático é uma *ausência operante*, uma *presença inerte*, que perturba pelo muito que evoca e antecipa desse amálgama de presença e ausência que é o corpo morto:

Essas horas. Ele pôs a cabeça em pé, parecia que ia mandar uma relinchada bonita. Depois foi arriando a esfolada cabeça, que ficou nos joelhos de Bio. Cavalo infrene, que corria como uma cachoeira. Não estava mais ali. (ROSA, 1968, p.133)

O cavalo infrene que corria como uma cachoeira não estava no retrato tanto quanto não estava mais no corpo morto... Quem segue a instrução do índice final de *Tutaméia*, que, ventriloquando Schopenhauer, recomenda uma releitura do livro como um organismo, “uma construção orgânica e não emendada” (ROSA, 1968, p.193) – cada elemento articulado entre si e com o todo –, evoca de pronto a anedota d’O VERDADEIRO GATO, citada do *Criança diz cada uma*, de Pedro Bloch, pelo primeiro prefácio de *Tutaméia*:

“O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: – “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.” (BLOCH, apud ROSA, 1968, p.9, *itálicos*, adentramento e capitais do autor)

A sequência de tiradas infantis reproduzidas em “Aletria e Hermenêutica” condensa o tema nuclear do prefácio – o abstrato, o invisível, o intangível, o inefável, ou o inexistente sendo circunscritos, captados ou definidos através do concreto, do visível, do tangível, do dizível, do existente: um túnel é um vazio emoldurado por morros (O TÚNEL); um terreno é o nada que uma demolição constrói (O TERRENO); o Viaduto do Chá não é mais que fundo de realce contra o qual desponta um “buraco lindo!” (O VIADUTO); numa dentadura solta, sem corpo que saiba ou queira rir, uma risada se fixa concreta (A RISADA); e, finalmente, um corpo morto de gato define o Verdadeiro Gato, ao desafiar as três leis básicas da lógica, a da identidade ($A = A$), a da não contradição ($A \neq \text{não-A}$), e do terceiro excluído (A e não- A não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo). Tal qual o dito de Riobaldo (tudo é e não é), tal qual o rio de Heráclito, que é e não é o mesmo rio: um gato

morto é e não é um gato, ou melhor, é contra o gato morto e através dele que se define O VERDADEIRO GATO.

Dos sarcófagos de gatos no Egito Antigo aos ícones de santos e efígies de reis, não resistindo na carne putrescível, a virtude, a *essência operante*, de cada ente se perpetua na matéria dura, na madeira, na pedra onde se talham as efígies, os ídolos, as imagens, os simulacros.

Figura? Primeiramente fantasma, só depois figura. [...] Ídolo vem de *eidôlon*, que significa fantasma dos mortos, espectro, e só posteriormente imagem, retrato. O *eidôlon* arcaico designa a alma do morto que se evolui do corpo sob a forma de uma sombra inapreensível, seu duplo, cuja natureza rarefeita mas ainda corpórea facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra, e sombra é o nome comum do duplo. (DÉBRAY, 1992, p.28)

eidôlon = retrato, imagem/alma, duplo;

simulacrum = retrato, imagem/ espectro, fantasma;

imago = retrato, imagem/máscara mortuária, sombra, visão noturna

Testemunho da intimidade fundamental entre imagem e morte é a etimologia.

A virtude, a *essência operante* do que seja alguém ou algo ultrapassa o corpo, a matéria, mas somente se expressa através de corpo e matéria. A morte, desativando o corpo, aniquilando a matéria, *impondo-se como a experiência mais radical da ausência*, exige, reclama, torna urgente, seja uma definição – como no caso do menininho da anedota – do que constitua o verdadeiro gato, o verdadeiro cavalo, o verdadeiro ancestral, rei ou santo, seja sua imortalização no signo, já que, desaparecidos em matéria, rei, santo, ancestral, cavalo e gato continuam operantes, atuantes, agentes e sujeitos de predicados. Daí a ambivalência desses termos fundadores da imagem no Ocidente, *eidôlon*, *simulacrum*, *imago* – a mesma palavra designa ora estátua, retrato, representação, ora visão, espectro, sombra. Ambas acepções contemplam uma *ausência operante*.

A matéria moldada em semelhança, fazendo-se suporte da virtude – da singularidade definidora do ancestral, do rei, do cavalo, do gato ausentes –, quer abrigar uma *essência operante* para tornar *operante* uma *ausência*,

como se a pedra esculpida aspirasse o sopro dos que morreram. Há de fato uma transferência de alma entre o representado e sua representação. Esta não é mera metáfora de pedra do morto, mas uma metonímia real, um prolongamento sublimado mas ainda físico de sua carne. A imagem é a matéria viva de boa qualidade, vitaminada, inoxidável. Fiável afinal. (DÉBRAY, 1996, p.32)

E é enquanto réplica “vitaminada”, durável e ideal do morto que a própria noção de semelhança se incorpora à imagem no ocidente. O *ícone* (do grego *eikon*, estátua, semelhança) – consolidado na alta idade média bizantina como representação que, infusa com a sacralidade da figura santa representada, torna-se objeto legítimo de culto e rito (MURRAY, 1996, p.237) – tem suas origens nos retratos mortuários de múmias egípcias do período romano pré-cristão, imagens que lisonjeavam o morto com uma vivacidade própria a evocar “a natureza ‘imortal’ do homem” (STEYN, 2008, p.11).

Seria o retrato uma outra sombra, em falsas claridades?
Bio olhava-o com instância, num sussurro soletrante, a Lô Wi quase suplicava-o. Seu cavalo avultava, espelhado, bem descrito, no destaque dessa regrada representação. Realçado de luz: grosso liso, alvinitoso, vagaroso belo explicando as formas, branco feito leite no copo, sem perder espaço. E que com coragem fitava alguma autoridade maior de respeito – era um cavalo do universo! – cavalo de terrível alma. (ROSA, 1968, p.131)

É desse elemento de ideal, de imortal, dessa dimensão maior e mais aguda que se investe o cavalo de Bio no retrato. Cristalizado na estase que favorece, prolonga e intensifica a contemplação, o animal se ostenta na exuberância “bem descrita”, “explicada”, de suas formas. Realçado, destacado, desprende-se do bicho próximo, cotidiano, torna-se “um cavalo do universo”; subtrai-se ao carinho e à posse de Bio para, mudado em esfinge, lançar-lhe um enigma semiótico em ato: sua transformação de “meu cavalo” em “O Cavalo”, de Lirialvo em “representação regrada”, de ocorrência concreta (*token*) em tipo (*type*) (ECO, 1999, p.179).

O cara a cara com a “autoridade de maior respeito” da inquietação filosófica precipita Bio em cheio no domínio da discussão medieval dos universais, que expandiu e matizou a conciliação platônico-aristotélica efetuada na antiguidade tardia para explicar como um objeto concreto e singular tem sua origem em arquétipos universais e origina, por sua vez, conceitos universais na mente humana (KLIMA, 2013). Esse cavalo alçado a “cavalo do universo”, cavalo universal,

agigantado em categoria, “vitaminado” com a “terrível alma” dos arquétipos, rarefaz-se, esvazia-se, como mera “sombra ou falsa claridade” do cavalo concreto e singular:

Pobres de nós! Temos prova indefectível da existência de indivíduos, mas não podemos falar deles senão nomeando-os através de sua essência, isto é, através de *genus* e *differentia* (portanto não “este homem” mas “homem”). No momento em que adentramos o universo das essências, penetramos o universo das definições, ou seja, do universo da linguagem que define.

Temos poucos nomes e poucas definições para uma infinidade de coisas singulares. Portanto, lançar mão do universal não é força de pensamento, mas fraqueza do discurso. O problema é que o homem sempre fala em geral, embora as coisas sejam singulares. A linguagem nomeia embaçando a prova indefectível do ser individual. (ECO, 1999, p.23)

A aflição semiótica de Bio se deve à ambivalente intimidade do signo com aquilo que refere: é separando-se radicalmente do “ser individual” que o signo atua; para comunicar o objeto, libertando-o da experiência singular de cada indivíduo, o signo funda um hiperobjeto, um arquibjeto, capaz de referir a experiência de todos e de ninguém ao mesmo tempo. Não importa a fidelidade fotográfica do retrato, a essência operante que ele capta e comunica é a ausência do Lirialvo de Bio. É dessa essência pública, geral, universal, que fala Umberto Eco, é contra esse hipercavalo, arquicavalo, que Bio se revolta. Bio quer não a essência-definição, mas a essência que é *essere*, que é o quente, o único, o “sendo”, o *ente* do ser – em ato.

“– Schopenhauer...”, sopra agora ao leitor rosiano a *intentio operis* de “Retrato de Cavalo”, a interpretação “ideal”, ou, pelo menos, autorizada ou legitimada por instruções precisas detectáveis no todo coerente de cada texto particular³³. A *Williãozinho* e *Bio*, em sua demasiada valorização, negativa ou positiva, do retrato, faltava ainda a revelação de que o mundo se conhece não somente como *representação*, mas como *vontade*.

³³ Ao mesmo tempo instaurada e validada no ato da leitura, a *intentio operis*, segundo Umberto Eco, atualiza-se como conjectura – a interpretação a que chegaria um leitor-modelo ao estabelecer todas as conexões pertinentes postuladas pelo texto, o que implicaria, como fonte ou instância produtora dessas conexões, um autor-modelo. “Como provar uma conjectura sobre a *intentio operis*? A única forma é checá-la com o texto enquanto um todo coerente. Essa idéia também é antiga e vem de Agostinho (*De doctrina christiana*): qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto.” (ECO, 1997, p.76).

“O mundo é minha representação” – Essa proposição é uma verdade para todo ser vivo e pensante, embora somente no homem ela chegue a se transformar em conhecimento abstrato e refletido. A partir do momento em que é capaz de aceder a tal estado de conhecimento, pode-se dizer que nasceu nele o espírito filosófico. *Ele possui então a plena certeza de não conhecer nem céu nem terra, mas somente o olho que vê esse céu, a mão que toca essa terra*; ele sabe, em suma, que o mundo em torno não existe senão como representação, em sua relação com um ser que o percebe, que é o homem ele mesmo. (SCHOPENHAUER, 1912, p.43, grifo meu)

“Representação” está por *Vor-stellung*, *ob-jeto*, aquilo que se põe *diante*. A etimologia, ao enfatizar o aspecto espacial, posicional do conceito, se presume o mundo como algo exterior, implica igualmente que ele se oferece à apreensão sensorial e intelectual por um sujeito vivo e pensante – não alguma coisa-em-si, alheia e estéril, na suprema indiferença do que é absoluto, mas a coisa para alguém, *diante de* alguém. É assim que Schopenhauer, de um golpe de poesia, ordena a Bio que nada tema da alma terrível do cavalo universal, nem de furto, nem de falsas claridades: a lucidez do espírito filosófico nasce justamente na negação da coisa-em si, no saber que nem céu nem terra nem retrato nem cavalo se dão a conhecer em si e em absoluto, eles existem somente como céu, terra, retrato e cavalo *para-alguém*, para *este* olho que vê, para *esta* mão que toca; logo, o que existe é somente *este cavalo, meu cavalo*.

Queremos saber a significação dessas representações; perguntamos se o mundo não as ultrapassa, e nesse caso ele se apresentaria a nós como um sonho vão, ou como uma forma vaporosa, semelhante à dos fantasmas [...]. Já vemos que não é de fora que devemos partir para chegar à essência das coisas; buscaremos em vão, não chegaremos senão a fantasmas ou a fórmulas. Seremos como alguém que contornasse um castelo procurando sua entrada, e que, não a encontrando, lhe desenhasse a fachada” (SCHOPENHAUER, 1912, p.250-251).

Ao duplo perigo de que, enquanto representação, o mundo ou se dissipe como “um sonho vão”, “meros “fantasmas” produzidos por cada sujeito vivo e pensante, ou que, como no suplício de Tântalo, seja tentadoramente próximo mas eternamente inatingível para o sujeito percipiente, Schopenhauer contrapõe o conceito de vontade (*Wille*).

Se o mundo como representação é mundo percebido e concebido, passível de questionamento ou confirmação por outros sujeitos percipientes, o mundo como

vontade é mundo sentido, o que equivale a dizer que, na ação, no movimento interior que disparam no sujeito, os quaisquer céus, terras, retratos ou cavalos apresentados ou representados são realidades incontestáveis, inquestionáveis... É a vontade esse movimento interno, ativo ou reativo, que vibra e fere uma realidade acima e além de qualquer questionamento, porque de conhecimento íntimo, imediato. É a vontade a chave do castelo, “aquilo que deve nos desvelar, como uma palavra mágica, a essência de cada coisa na natureza, e não a incógnita de uma equação nem a conclusão indeterminada de um silogismo” (SCHOPENHAUER, 1912, p.279).

O cavalo, prostrado, a cara arreganhada, ralada, às muitas môscas, os dentes de fora, estava morrendo. Bio também gemeu, lavando com morna água salgada aqueles beiços, desfez o arreganhamento, provou-lhe as juntas, pôs o cabresto, êle fazia um esforço para obedecer. Bebia, sem bastar, baldes de água com fubá e punhadinho de sal. Mas mirava-o, agradecido, nos olhos as amizades da noite. Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos? (ROSA, 1968, p.133)

A aflição semiótica de Bio é a aflição da ausência que o retrato instaura, uma ausência íntima da morte. “Não estava mais ali”. Tanto quanto no corpo morto de depois, o ser do cavalo também não está *ali* no retrato. E nem mesmo no trato diário, *ali* no viver miúdo dos dias, há cavalo suficiente para aquietar o desassossego de Bio.

“Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos?” O *quem*, o *ser*, o *sendo* do cavalo, o que não “se grava em retratos”, há de se gravar fundo e forte, em matéria menos durável, menos precisa que o retrato, na matéria do corpo vivo da gente; há que ser uma experiência, mas uma experiência que se alce da borra, do cinzento dos dias, que una intimamente, urgentemente, agudamente, aquele que percebe e aquilo que é percebido.

Tínhamos falado, junto com Zuesse, do corpo como sede, *locus*, desse saber maior, mais imediato e “irresistível” gravado pelas experiências corpóreas fundamentais – alimentação, sexualidade, dor, morte (ZUESSE In ELIADE, 1994, p.484). Tanto quanto Brígida acede ao milagre, ao inefável da Encarnação através de sua experiência agudizada³⁴ do parto, da maternidade, Bio acede à essência

³⁴ Na contramão da etiqueta verbal, mantenho “agudizar” em detrimento de “aguçar” - mais longa e menos contraditória, a palavra se demora, se estranha e se pergunta mais do próprio sentido.

singular de seu cavalo na intensidade desse sofrimento compartilhado em hora extrema.

– “*Bio, você quer o retrato?*”

Não, Bio queria não, feliz anteriormente, queria mesmo o silêncio. Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão, aquilo não podia satisfazer o espírito, como a riqueza esfria amôres, permanecido em estado de bicho. Nem era o que mudado, depois, com ronquidos de padecer, tremendo o inteiro pêlo, dêle junto, como o dia de ontem passou, sem socorro possível.

– “**Bio**, a gente nunca se esquece...” – bem dito, com uma dor muito cheia de franqueza. De jeito nenhum, consequência da **vida**.” (ROSA, 1968, 133, negrito meu, itálico do autor).

A coisa-em-si, para o Schopenhauer figurado em Rosa, é na verdade a *coisa-em-mim* – sofrido no corpo, o objeto não é mais o que está adiante, exterior ao sujeito, mas *incorpora-se* à vontade, ao mundo enquanto apreensão imediata, direta, interior, em comunhão com o corpo. Não se gravam em retrato a sede, o tremer, o padecer, do cavalo, mas tudo isso se grava, quente, franco, indelével, no corpo, não *compadecido* mas *compadecente*, de Bio – “consequência da **vida**”. Não é à toa que o parágrafo começa e termina em *Vida*: de dentro da estória, no vocativo magoado com que Lô Wi (ele também de coração “sangroso”, pela Moça, agora “íngnata, ausenciada”) chama Bio para dentro do seu sentir (“**Bio**, a gente nunca esquece”), tanto quanto no discurso narrativo, que concorda, intensifica e como conclui (“consequência da **vida**”) – o signo que não mente, o que não rarefaz, o que não furta a essência das coisas é o corpo vivo que as sofre e lhes reage.

É assim que o retrato acede, ele também, à essência do Cavalo e da Moça – não pela beleza, nem pela “perfeição em forma de semelhanças”, mas pela franqueza da dor com que ele agora une Bio e Lô Williãozinho, depois de tê-los dividido ao longo de todo o conto. Ausentes, Moça e cavalo são, através do retrato, essência operante, ser em ato; o que o retrato performa agora não é a criação de um objeto universal, hiperobjeto, arquiobjeto, mas de um hipersujeito, o sujeito expandido e aguçado que são Bio e Williãozinho, amalgamados em potência sofredora. E a própria microtextualidade do conto parece corroborar, o parágrafo final juntando os dois em sujeito plural pela primeira vez no texto:

Mais foram, conformes no ouvir e falar, mero conversando assim aos infinitos, seduzidos de piedade, pelas alturas da noite. Resolvidos,

acharam: que iam levar o quadro, efígies de imagens, ao seo Drões, para o salão de fidalga casa, onde reportar honra e glória. Separaram-se, após, olhos em lacrimejo, um do outro meio envergonhados. (ROSA, 1968, p.133).

Para Schopenhauer, se a vontade, *Wille*, é “a essência do mundo”, a vida, *Bio*, enquanto “mundo visível”, é o “espelho da vontade”, seguindo-se daí que vida e vontade sejam tão inseparáveis como um corpo e sua sombra – onde há vontade, há vida (SCHOPENHAUER, 1912, p.637-638). Todas as ações finais do conto são realizadas por esse sujeito expandido, composto, em que se conformam – no ouvir, no falar, no agir, no sentir – Williãozinho e Bio, Vida e Vontade. Dizer vontade, segundo Schopenhauer, é o mesmo que dizer vontade de vida.

A vontade de vida, a vida se querendo em moto perpétuo, num ciclo interminável de nascimento, dor e morte, atua pelo sofrimento e a ele conduz³⁵ – nesse fatalismo da dor vem se sustendo em vitrine o famoso pessimismo schopenhaueriano, que admitiria unicamente três paliativos: o ascetismo, a compaixão e a arte, os três implicando uma estase ou exorcismo da vontade (HAMMERMEISTER, 2002, p.117). Contradizendo a primazia do corpo (especialmente valorizado na filosofia de Schopenhauer enquanto sede e manifestação da vontade autoconsciente), o ascetismo pode aliviar um número irrisório de indivíduos excepcionais. Já compaixão e arte, efemeramente embora, se oferecem mais largamente, pois é através duma experiência agudizada do corpo que elas logram amansar a inquietude dolorosa, cega e egoísta da vontade individual, fundindo-a na estase da comunhão com o Outro – o Outro enquanto sujeito padecente na compaixão, o Outro enquanto objeto fascinante na arte.

Justamente, “seduzidos de piedade” é que Bio e Williãozinho se ajustam e conformam – e sossegam. Os dois abrem mão do quadro, mas sem destruí-lo. Porque já agora, tendo o corpo marcado, para nunca esquecer, da essência operante daquilo que amavam, eles próprios fazem-se signos. ...E no entanto, mesmo já prescindível, a imagem, “efígie de imagem”, deve permanecer, em lugar de destaque, “onde reportar honra e glória”. Despido do amor, gume singular com

³⁵ “Lembre-mos de que, segundo nossas pesquisas anteriores, à vida une-se essencialmente e inseparavelmente a dor; de que todo desejo nasce duma necessidade, duma falta, duma dor; de que a satisfação não é nunca mais que um sofrimento evitado, e não uma felicidade positiva adquirida; [e] de que a alegria, fazendo crer que é um bem positivo, mente ao desejo, já que na verdade ela é de natureza negativa, ela não é senão a cessação de um mal. (SCHOPENHAUER, 1912, p.862).

que feria Bio e Williãozinho, o retrato agora se exhibe em salão de fidalga casa, como em museu.

A fidalga casa é de seo Drães, que recorre ao longo de *Tutaméia* somente em segunda mão, no discurso dos personagens, como uma figura sempre ausente, mas atuante, e distante, mas poderosa. Como os quadros de “O burro e o boi no presépio”, na publicação original – nomeados, descritos, mas invisíveis.

Draein é grego para “fazer”, “agir”, “performar”. O retrato ferira Bio e Williãozinho por impor uma experiência condensada, exacerbada, do objeto amado, e perdido. Mas alguém que visite o salão de seo Drães terá amor ou fascínio prévio pelo “quem” singular daquele Cavalo, daquela Moça? Quem percorra o museu que é “O burro e o boi no presépio” dirá seu Credo com algum fervor?... Provável que não, nem precisaria, porque, atuante e poderoso como seo Drães, mas em contraste com ele, Rosa, insistente e ostensivamente próximo e ativo, esmera-se por ferir o qualquer leitor, o qualquer espectador, com a *coisa em-mim*, a *coisa em-ti*.

Era verdade de-noite,
era verdade de-dia.
Mentira, porque eu sofria.

RECAPÍTULO.

A verdade é reiterada na afirmação categórica dos dois primeiros versos, para logo desabar, sob o golpe do verso final – eis o fecho do conto. Segundo Heloísa Vilhena de Araújo, essa seria uma tradução da “visão schopenhaueriana de vida, o sofrimento” (ARAÚJO, 2001, p.247). Mas, de *Sagarana* a *Tutaméia* – e esse é um de nossos achados –, a verdade geral e impessoal destronada, o sofrimento singular de um eu singular erigindo-se em valor maior, são uma das bases do mundo que Rosa constrói. Pouco importa a coisa-em-si, o que vale é a coisa-em-mim, em oportuna convergência com a nossa própria premissa quanto ao signo: como disse Umberto Eco, o valor de verdade é irrelevante, diante do que o signo *faz*.

Que isso se encapsule, estabilize e destaque no conciso e cadenciado da redondilha em terceto, finalizando justamente o conto que soletra uma atitude quanto à mímese no livro que é a profissão de fé escancaradamente pessoal do autor, demonstra, em ato, nosso ponto: ao formular aí a ideia encenada nos eventos narrados, Rosa, além de apontar ao leitor um caminho interpretativo, reatualiza a mesma ideia – o ritmo, a rima, o paralelismo da poesia não têm valor algum de

verdade, valem pelo que ferem. Rosa diz, sublinha o “quê” do que diz e aponta o “como” do próprio dizer.

Considerado o percurso teórico desde os verbos performativos de Austin até à consolidação da pragmática como visada necessária, indissociável de semiótica e linguística, atribuir performatividade a qualquer construto, produto, signo humano se dilui em truísmo. Mas o que nos interessa aqui é como essa performatividade se atualiza na obra rosiana, e, especialmente, como e por que ela é ostentada pelo autor.

Esse sentido que se “mostra” nos conduz ao coração do dispositivo pragmático, à reflexividade da enunciação, isto é, ao fato de que o ato de enunciação se reflete no enunciado. Para uma concepção ingênua de linguagem, os enunciados são, de certa maneira, transparentes; é como se eles se apagassem diante do estado de coisas que representam. Na perspectiva pragmática, pelo contrário [...] dizer é inseparável do gesto de mostrar que se diz. Isso se manifesta não somente através dos atos de linguagem, mas também através dos embreadores [ou dêicticos]; todo enunciado tem marcas de pessoa e tempo que refletem sua enunciação, ele se apresenta, apresentando ao mesmo tempo o ato que o faz surgir. (MAINGUENEAU, 1990, p.13)

Em cada um dos macroatos de linguagem que são os livros rosianos, está a marca – sempre distinta, amiúde deliberada – de um agente e de uma agência que ancoram e orquestram a ação interna à obra, tanto quanto a própria coenunciação, a relação instaurada com o leitor. Mais discreta em “Retrato de Cavalo”, essa agência se percebe aqui remota e indireta, tal como seo Drães, atuando a distância, na mera isotopia schopenhaueriana, as duas epígrafes que abrem e fecham o livro constelando-se à ênfase do conto em conceitos fundamentais do *Mundo como Vontade e Representação*. Mas o alto grau de indexicalidade³⁶ próprio da performatividade mostrada se percebe em toda a obra rosiana, e chega a um paroxismo em *Tutaméia*, com a multiplicação quase obsessiva do dêictico de primeira pessoa EU.

³⁶ Entendemos aqui indexicalidade como os índices da subjetividade no discurso, tanto em dêixis como em modalização, compreendendo assim as marcas da ancoragem do discurso num “eu” enunciator, ele o centro de referência quanto a espaço, ltempo, adesão epistêmica, axiológica...

Se a obra rosiana é o salão de alta fidalguia que acolhe os quadros do presépio, há que se conhecer o poderoso anfitrião, o Rosa seo Drães, atuante, agente, performante. É ao que vamos proceder, na próxima seção.

3. Inesquiva testemunha – a inclusão do quarto Rei Mago (XXIII)



Albrecht Dürer, *Adoração dos Reis*, 1504
Técnica mista sobre painel, 100 x 114 cm
Florença, Galeria degli Uffizi

XXIII

**Albrecht Duerer:
“Adoração dos Reis”.
Florença, Uffizi.**

Os que por oculta ciência
de tudo souberam.
Seus mágicos presentes,
O Menino recebe-os.

O colo.
A mãe.
O Universo.

Atrás, porém, os dois
– um Burro, um Boi –
grimaçante e aturdido,
mugínquo e mudo.

Inevitáveis.
Íntimos das sombras.
Insubstituíveis.

Ao contrário da *Adoração dos Pastores* de Bosch, nenhum dos personagens aqui reconhece ou intima o espectador, nem, como Brígida no quadro de Tommaso, se lhe oferece imediatamente à identificação, como contraparte sua interior à imagem. Mas quem se poste diante do quadro de Dürer, em tamanho natural, terá o olhar sequestrado pela frontalidade, centralidade e dourada opulência do Rei-Mago louro, o verde luminoso de suas vestes estrategicamente realçado pela túnica

vermelha³⁷ do Rei ancião ajoelhado abaixo. Coberto de joias intrincadamente detalhadas, a face emoldurada pelos cabelos que são também fina ourivesaria (uma das muitas artes domadas por Dürer), o busto desenhado contra o painel de destaque³⁸ da parede central, eixo vertical dominante, ele pareceria disputar a majestade das figuras divinas, não fossem os olhos baixos, desviados como por humildade. Centro do quadro, ele resume os três visitantes estrangeiros que a iconografia medieval estabilizou como símbolo da totalidade do Cosmo em reverência ao Messias: as três idades do homem, as três raças, os três mundos então conhecidos (RÉAU, 1956, p.240).

O poema retém da imagem a frontalidade e o destaque do Rei central, incidindo em cheio e puramente no conjunto que ele epitomiza, dispensando mesmo qualquer predicação de oração principal: “Os que por oculta ciência/ de tudo souberam” – é a estase da contemplação pelo tempo de dois versos.

Desde as primeiras ocorrências, na arte funerária do século II (RAYMOND, PÉRATÉ, RASTOUL, 1911, p.30; MURRAY, 1996, p.294), a adoração dos magos é índice do triunfo do Menino-Deus sobre os gentios. A progressiva confiança e maestria das artes visuais Renascença adentro somente aguçou a premissa original: quanto maior o poder e o esplendor dos visitantes, maior é o triunfo Daquele a quem eles se curvam.

Os que por oculta ciência
de tudo souberam.
Seus mágicos presentes,
O Menino recebe-os.

O duplo anacoluto parece refletir essa tensão de protagonismo no motivo “Adoração dos Magos”. Embora seja o Menino o objeto da adoração e o sujeito da oração principal, o foco é na realeza dos Reis, na magnificência dos Magos; é isso o

³⁷ Tomadas duas cores entre as três primárias – amarelo, azul e vermelho –, a primária restante é chamada complementar da mistura obtida. Em contiguidade, os matizes complementares se iluminam, se exaltam reciprocamente, “levando-se ao seu mais alto grau de intensidade visual” (LANEYRIE-DAGEN, 2012, p.110). É assim que o vermelho da túnica do rei ajoelhado serve de pedestal onde sobressair o Rei-Mago central, vestido em verde (azul+amarelo).

³⁸ Novamente a superfície contra a qual se destacam as figuras divinas ou nobres, que vimos há pouco realçar Maria, na Adoração de Bosch. Em outras obras de Dürer, vemos a mesma centralidade vertical, a mesma riqueza do verde formar a cortina que os anjos seguram por trás da Virgem Maria, na *Festa da Grinalda de Rosas* (1506), e com que Deus Pai ostenta o Cristo Crucificado em *Adoração à Trindade* (1511), como se vê nas reproduções que trazemos mais abaixo.

que o quadro enfatiza e a primeira estrofe topicaliza: os magos, seus mágicos presentes.

Mas não é a realeza ou a magnificência o que sobressai no poema; a palavra de Rosa, manifesto ocultista e amante da sabedoria oriental³⁹, detém-se na “oculta ciência” dos “que tudo souberam” pelos meios mágicos dos astros e dos sonhos – foi a estrela que os chamou, foram sonhos que os guiaram embora (Mt 2, 2, 9-10, 12).

A primeira estrofe inicia contemplando os magos, e termina com a reiteração de seus mágicos presentes, no pronome oblíquo: “O Menino recebe-os”. Na contiguidade com a estrofe seguinte, um *terceto* (três versos, três magos, três presentes), Rosa parece transmutar as oferendas mencionadas por Mateus – o mistério da “realeza, divindade e morte” contidas no ouro, no incenso e na mirra (RÉAU, 1956, .p.241-242) cede lugar aqui a outra espécie magia:

O colo.
A mãe.
O Universo.

A primeira referência aos visitantes, em Mateus 2, 1-12, compacta a caracterização nestas breves pinceladas: eram mais de um, vinham do Oriente, eram reconhecidos como sábios. Se o número e os nomes dos magos foram fixados pela primeira vez em texto de Orígenes, no século III (MURRAY, 1996, p.294), é a partir do século VIII, com a descrição detalhada dos três por Beda, o Venerável, que a identidade visual dos visitantes vai assimilando, com algum intercâmbio e inconsistência, Gaspar, Melchior e Baltazar à velhice, meia-idade e juventude, à Ásia, Europa e África, às raças branca, amarela e negra (RÉAU, 1956, p.238; MURRAY, 1996, p.294; ROQUE, 2013, p.121) – a totalidade do tempo-espço subjugada a um recém-nascido. Essa dimensão cósmica não falta no poema. Do belo Rei central em proa do conjunto (os que de tudo souberam), o olhar é conduzido à taça que ele segura (seus mágicos presentes), e então ao Menino. E do Menino ao colo, largo plissado em azul índigo profundo, um Colo-Universo. A totalidade do Universo, dismenso sem contorno concebível, é domada aqui não em

³⁹ Já bastantes estudos (SPERBER, 1976; UTÉZA, 1994; ARAÚJO, 1996, 1998, 2001; NUNES, 2013) têm explorado o misticismo, a religiosidade de Rosa e o seu fascínio pela sabedoria oriental, que o próprio autor enfatizava em entrevistas (ASCENDINO LEITE [1946] In LIMA, 2000; LORENZ In COUTINHO, 1983), em cartas (BIZARRI, 1981), em conversas (DANTAS, 1975).

moldura como em “Quadrinho de estória”, mas nesse aconchego entre Mãe e Filho, imagem *matriz*, em incontáveis culturas, do elo poderoso, e amoroso, entre o Homem e o Universo que o engendra e plasma.

“O colo./ A mãe./ O universo.” Cada verso um instante de repouso, irradiação de círculos concêntricos, no desdobrar-se das sílabas e da tonicidade: o irromper quase punctiforme do acento na breve /có/; depois o ressoar do /ã/ longo, nasal, na palavra que é ela mesma um choramingo ou um acalanto, “mãe”...; e então o espriar-se polissilábico de U-ni-ver-so, o /rr/ rolando suave até sussurrar o silêncio em /s/, o /o/ já emudecido... E, tal como em “Quadrinho de estória”, as inclusões sucessivas, em abismo: o colo na mãe, a mãe no universo infinito, e a própria latência do infinito, do alfa e ômega, contida no regaço da Mãe.

[...]
O Universo

Atrás, porém, os dois
– um Burro, um Boi –
grimaçante e aturdido,
mugínquo e mudo.

A correspondência poema-quadro faz com que o dêictico espacial “Atrás” prossiga o fio condutor do poema: do Rei à oferenda, da oferenda ao Menino, do Menino à Mãe, da Mãe a “os dois”. Exatos opostos da altaneira frontalidade do Rei-Mago central, o boi e o burro na tela de Dürer se acanham no canto esquerdo, suas figuras obstadas pelo cenário, cortadas pelo enquadramento.

O poema também os situa *atrás*, também os refere *depois*. Mas se os apresenta na humildade do artigo indefinido, é em maiúsculas que o faz: “ – um Burro, um Boi –”. E esse mero detalhe encapsula a ambiguidade fundamental dos dois animais do presépio rosiano: eles são humildes bestas, exemplares quaisquer de suas espécies (*um* Burro, *um* Boi”), mas encerram algo que os engrandece, que os exalta a uma dignidade outra, diversa e maior do que a dos sábios ou Reis (*um* Burro, *um* Boi”).

“A-trás, po-rém, os dois/ – um Burr’|um-Boi –”. A sucessão de jambos – grupos de duas sílabas, a segunda tônica –, ao passar para o segundo verso, vai desacelerando, conforme pedem a pontuação e a diminuição do número de sílabas, até deter-se no ressoar da rima, no distinguir os elementos do par “ – um Burro, um

Boi –”. Apontados em díade, em díades segue sua caracterização, no paralelismo sintático de “grimaçante e aturdido | mugínquo e mudo”; e em díades toda a estrofe se estrutura: os versos unidos dois a dois, os primeiros pelos jambos (unidade rítmica de duas sílabas) e pela rima (dois/Boi), os dois últimos pela homologia sintática dos dois adjetivos coordenados (grimaçante e aturdido| mugínquo e mudo). Burro e Boi, inseparável par.

Inseparáveis os dois, mas não indistinguíveis. As atitudes díspares figuradas no quadro se descrevem e encenam em cinestesia e acústica no poema (BOSI, 2008, p.48-76)⁴⁰: ao alarme do Burro, articulado no brusco e gutural /gr/ e nos choques aliterativos das dentais (/aturdido/), segue-se a calma resignada do Boi, no surdo mugir das nasais e das vogais fechadas em “mugínquo e mudo”.

Na cena onde tudo rebrilha e sorri, que oculta ciência subjaz a esse enclave de pasmo e dorlência?

Inevitáveis.
Íntimos das sombras.
Insubstituíveis.

O terceto final remata em simetria o poema, a estrutura em dois blocos de quarteto-terceto: o primeiro bloco luminoso, o segundo um avesso em sombra. *Inevitáveis*, *in*-substituíveis.

É sobretudo no *Grande Sertão: Veredas* que a insistência no prefixo de negação lateja o poder do avesso, daquilo que opera por baixo, por trás, na sombra. Riobaldo “*desfala*” o nome do diabo, “*lembra e deslembra*”, “*diz e desdiz*,” (ROSA, 1994, p.4 e 30, respectivamente); seu amor por Diadorim é o “gostar do verdadeiro no falso”, “amizade com ilusão de *desilusão*”; viver lhe parece ter por fim a gente “se *desiludir*, se *desmisturar*”, e a religião ser meio de “*desdoidar*”, “*desendoidecer*” (Ibidem, p.77, 200 e 15)⁴¹ – o discurso, o amor, o sagrado se infiltram e plasmam por tudo aquilo que intentam domar, negar suprimir: um avesso de silêncio,

⁴⁰ E é poeticamente que Bosi detalha como a cinestesia faz atentar ao movimento do corpo, “à incancelável presença do corpo na produção do signo poético”: “O som do signo guarda, na sua ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual”. (BOSI, 2004, p.51,52)

⁴¹ E tanto mais, ao longo da novela: *desmergulhar*, *desrir*, *desatravessar*, *desouvir*, *desemendar*, *desquerer*, *destempo*, *deslua*, *desvéu*...

esquecimento, ilusão, mistura, sandice... No poema XXIII do presépio, o “In” de negação (“*In*-evitáveis”, “*In*-substituíveis”) é sugestivamente associado a seu avesso (“*Ín*-timos das sombras”) – não afastamento e negação, e mesmo o contrário disso, o “in” de intimidade, de pertença ao íntimo... E esse avesso que é, antes e mais que oposição, face oculta e íntima tem, repetidamente em “O burro e o boi no presépio”, a face dos bichos. Os dois animais, aparentemente periféricos, prescindíveis, substituíveis, estão próximos dum *interior*, dum escondido, dum centro inatingível ao humano, deles também uma “oculta ciência”, superior à de qualquer mago, porque capaz de fazê-los legítimos mediadores entre Deus e os homens – “intérpretes dos humanos em volta”, como dissera acima o poema XX, junto com o quadro de Bosch.

*

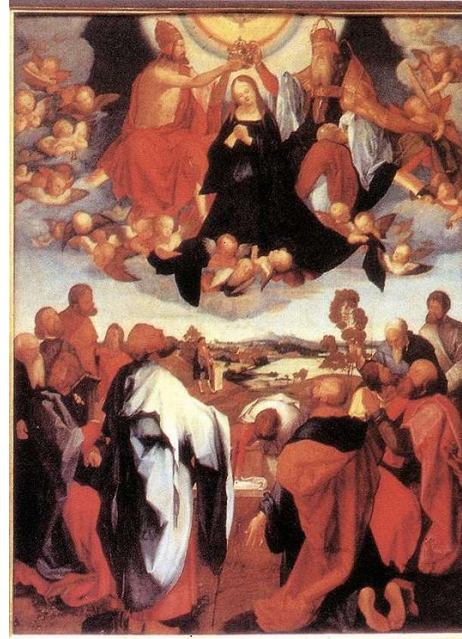
Albrecht Dürer, cuja aparência reconhecemos na soberba figura do rei central da Adoração, tem como recorrente em sua obra não só o autorretrato, mas o autorretrato em testemunha das cenas solenes representadas:



Festa da Grinalda de Rosas, 1506.
162 x 194,5 cm



**Festa da
Grinalda
de
Rosas
(detalhe)**



Altar de Heller, 1509.
(Reconstrução)
c. 190 x 260 cm



**Altar de Heller
(detalhe)**



Adoração à Trindade (Altar de Landauer), 1511.
135,4 x 123,5 cm



**Adoração à
Trindade (detalhe)**



Autorretrato com Casaco de Peles, 1500
67 x 49 cm

Mas seu "Autorretrato com casaco de peles" (quadro acima) se investe tão inequivocamente do senso de grandiosidade e sagrado reservado à divindade, que não pôde evitar ser chamado blasfemo. De fato, Dürer se retrata à *imagem e semelhança* do que a iconografia sua contemporânea tinha consolidado como a imagem do Cristo – reconhecível não somente nos caracteres físicos, mas na briosa frontalidade, no olhar franco e direto para o espectador, numa composição que evoca tipos cristológicos como o Cristo Pantocrator, o Salvator Mundi ou ainda o do sudário, o Vera Icon, que na época inspirava vivo interesse, tanto de peregrinos como de artistas (JURKOWLANIEC, 2009, p.210-212).

Se por um lado manifesta a prática devota da *imitatio Christi*, e assim a humildade daquele que se expõe vulnerável ao incerto julgamento público (como é mais óbvio em seu "Autorretrato como Homem das Dores"), a autoassimilação de Dürer à imagem do Cristo é um deliberado testemunho da nova dignidade do artista, que, à *imagem e semelhança* de Deus, é capaz de criar, a partir do barro da matéria⁴². De fato, Dürer, reconhecido, louvado como novo Apeles já desde antes de 1500, declara, em suas notas entre 1512 e 1513, que os poderosos reis de terras remotas "enriqueciam os artistas notáveis e os tratavam com distinção porque sentiam que os grandes mestres eram semelhantes a Deus, como está escrito" (DÜRER apud JURKOWLANIEC, 2009, p.212).

É como um rei e sábio de terras remotas reconhecendo a divindade do criador renascido que Dürer se retrata em sua *Adoração dos Magos* de 1504. Não sendo incomum o autorretrato de permeio entre as testemunhas da Encarnação em Adorações dos Reis ou dos Pastores, como Benozzo Gozzoli em meio ao "Cortejo do Rei mais jovem" (1459) e Sandro Botticelli entre o séquito dos Reis em sua "Adoração dos Magos" (1475), e ainda Domenico Guirlandaio, como figurante da "Adoração dos Reis" (ver infra, poema V, Parte 2, seção 3), é excepcional, no entanto, o protagonismo em que Dürer se representa. Por trás de sua figura, vestida muito mais ricamente do que seus companheiros, marca-se em eixo vertical a coluna do edifício em ruína, acentuando-lhe a centralidade à semelhança das tapeçarias

⁴² No "Autorretrato com casaco de peles", vários detalhes convergem para essa analogia. O destaque da mão, por exemplo, uma *manus docta* que ao mesmo tempo aponta para si e evoca a bênção do Cristo *pantocrator*; a dupla assinatura: uma na inscrição afirmando, em primeira pessoa, que Albrecht Dürer "expressou" o conteúdo do quadro – isto é, a si mesmo – "em suas próprias cores", e o AD, que é ao mesmo tempo o monograma do artista, a indicação da data 1500 AD, e, em conjunção com a ênfase nas cores, terrosas, alusão ao primeiro homem ADAM, criado à imagem e semelhança do Criador. (JURKOWLANIEC, 2009, p.214-218)

contra as quais costumam sobressair os personagens dignos da maior reverência. O ouro de seus cabelos (sempre pintados com especial capricho em seus autorretratos) acrescenta-lhe ainda uma joia, que, junto ao magnífico cibório que ele traz à mão, oferecido menos ao Menino do que à admiração do espectador, ofusca os presentes dos outros magos. Empanados por esse esplendor e destaque, o rei ancião e o jovem negro imberbe se obliteram nas periferias do quadro... E mesmo a face em perfil, traço de aparente modéstia, contrapeso à arrogante centralidade, parece ter o efeito contrário, dissociando o rei central dos companheiros, associando-o aos personagens divinos, voltados para a mesma direção...

Também em Rosa é recorrente, e com igual ênfase, a autoinclusão, cuja importância estrutural já se distingue a partir do nível *literal* de Mitchell (ver Parte 1, seção 1), já desde os índices.

Em sua última obra em vida, e como não poderia escapar à sua fortuna crítica (ver ANDRADE, 2004; CAVENDISH, 2011), Rosa acumulou as pistas dessa autoinclusão *ad absurdum*: seja como *nome* – o JGR imiscuído na ordem alfabética dos contos, o HANS formado pelas iniciais dos prefácios, os Joões e Laus entre os personagens⁴³ –, seja como *pronome*, a primeira pessoa que se anuncia desde Tutaméia/ *mea omnia* e segue insinuando-se nos títulos dos contos e no nome dos personagens – “Uai, eu?”, “Se eu seria personagem”, “Mechéu”, “Melim Meloso”, Jeremoavo (je, moi), Mearim, Maria Euzinha... Mas talvez o expediente mais constante, resoluto e literalmente sugestivo da centralidade desse “eu” seja justamente seu vezo de hastear-se no exato meio do livro.

Em *Tutaméia*, os dois contos que mais insistem no pronome de primeira pessoa instalam-se unidos no ponto médio do índice: “Mechéu” (Me, Ich, Eu) findando um primeiro bloco de 22 histórias, “Melim-Meloso” iniciando o bloco das 22 histórias seguintes e finais.

⁴³ O aniversário de Rosa é o dia de São Ladislau.

TUTAMÉIA
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)

"Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra."

SCHOPENHAUER.

<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3	Melim-Meloso	92
Antiperipléia	13	No prosseguir	97
Arroio-das-Antas	17	<i>Nós, os temulentos</i>	101
A vela ao diabo	21	O outro ou o outro	105
Azo de almirante	24	Orientação	108
Barra da Vaca	27	Os três homens e o boi ..	111
Como ataca a sucuri ..	31	Palhaço da boca verde ..	115
Curtamão	34	Presepe	119
Desenrêdo	38	Quadrinho de estória ..	122
Droenha	41	Rebimba, o bom	126
Êsses Lopes	45	Retrato de cavalo	130
Estória n.º 3	49	Ripuária	134
Estoriinha	53	Se eu seria personagem ..	138
Faraó e a água do rio ..	57	Sinhá Secada	142
Hiato	61	<i>Sobre a escôva e a dúvida</i>	146
<i>Hipotrérico</i>	64	Sota e barla	167
Intruge-se	70	Tapiiraiuara	171
João Porém, o criador de		Tresaventura	174
perus	74	— Uai, eu?	177
Grande Gedeão	77	Umas formas	180
Reminiscção	81	Vida ensinada	184
Lá, nas campinas	84	Zingarêscas	189
Mechéu	88		

Índice inicial de *Tutaméia* - José Olympio, 1968.

A posição defronta, em contiguidade e flagrante enantiomorfismo, os epônimos Mechéu e Melim-Meloso, o primeiro um homem aparvalhado e extremamente soberbo, que pinçava miudinho o fel das coisas ("sempre via o mal em carne e osso", ROSA, 1968, p.85), e o segundo um esperto bonachão, amigo do riso e da sorte, "porque é Melim-Meloso, bebe fel e sente o mel" (ROSA, 1968, p.94). A face com que os dois blocos gêmeos (22-22) se encaram um ao outro é a face do eu-Rosa – e o leitor assíduo há de notar aqui, aninhado no cerne de sua profissão de fé e com o insistente selo do “eu”, o problema da coexistência de Bem e Mal, tão

rosiano, e o coração pulsante mesmo do *Grande Sertão*, que ele chamou de sua “autobiografia irracional”...

A manifesta e sublinhada centralidade do eu nas *Terceiras estórias* reconduz o leitor à arquitetura das *Primeiras*, onde já o índice aponta a posição de “O espelho”.

SUMÁRIO	
ESTA É A ESTÓRIA. Um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se constrói a grande cidade. Era uma cidade inventada no feliz; para ele, produzia-se em esso do sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros des- conhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A Tia e o Tio tomavam conta dele; justinhamente. Soltava-se, quando todos se ouviam e falavam. O avião era o	
1. As margens da alegria.....	7
2. Famigerado.....	13
3. Sorôco, sua mãe, sua filha.....	18
4. A menina de lá.....	22
5. Os irmãos Dagobé.....	27
6. A terceira margem do rio.....	32
7. Pirlimpsiquice.....	38
8. Nenhum, nenhuma.....	47
9. Fatalidade.....	55
10. Seqüência.....	60
11. O espelho.....	65
12. Nada e a nossa condição.....	73
13. O cavalo que bebia cerveja.....	83
14. Um moço muito branco.....	90
15. Luas-de-mel.....	96
16. Partida do audaz navegante.....	104
17. A benfazeja.....	113
18. Darandina.....	123
19. Substância.....	137
20. Tarantão, meu patrão.....	143
21. Os cimos.....	152

Índice de *Primeiras estórias* - 30ª impressão Nova Fronteira, 1986.⁴⁴

Aqui o centro instala não o eu enquanto pronome pessoal dado, distinto e certo, mas o eu enquanto possibilidade de reflexo, reflexo não certo, não evidente,

⁴⁴ Enquanto para os outros livros trouxemos os índices anteriores às modificações editoriais da Nova Fronteira, tais como se apresentavam nas edições contemporâneas ao autor, aqui preferimos a nova configuração – concentrada em uma única página ela mostra de um relance a relação espacial entre os contos, sua posição quanto ao início, ponto médio e fim.

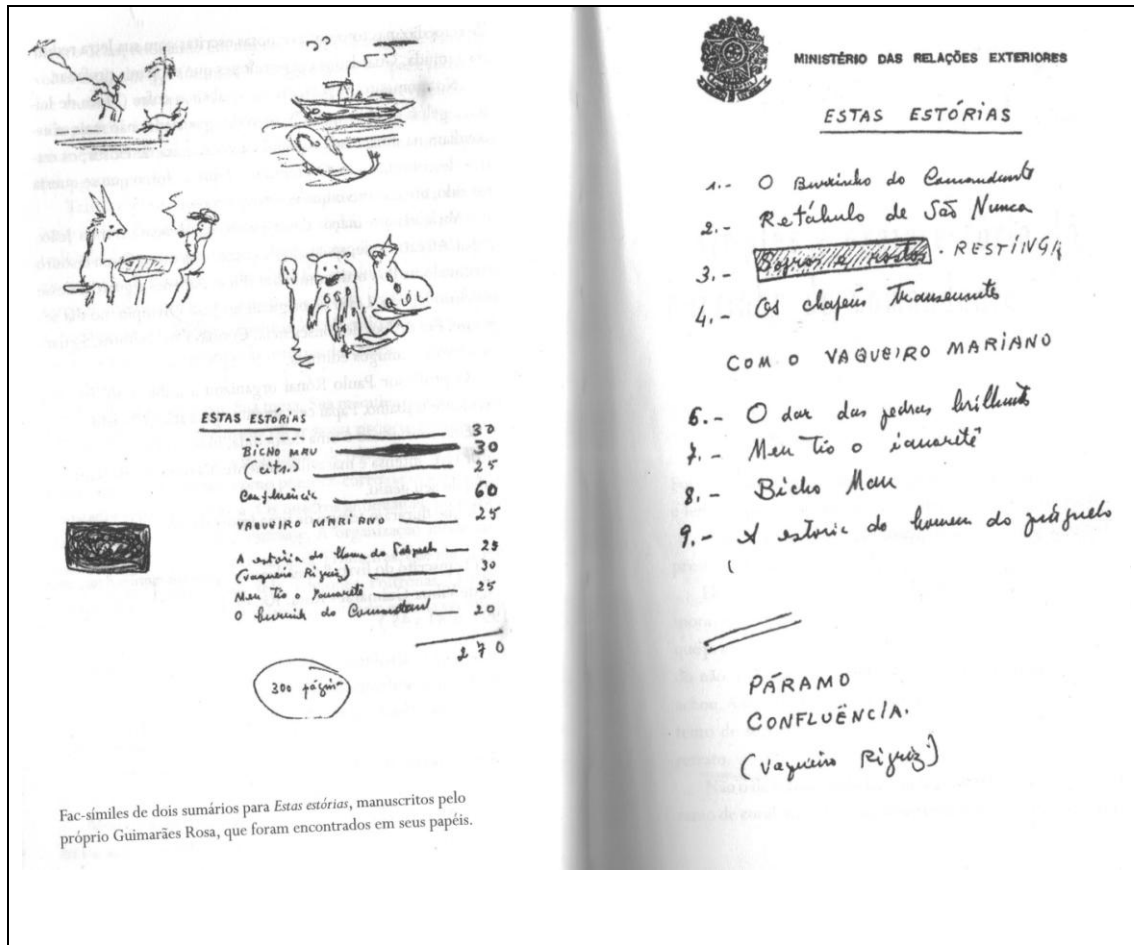
não garantido, porque o narrador rumina, destrincha e protagoniza uma dúvida, uma busca, uma surpresa de ver ou não ver o **eu**:

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. [...]

E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... Des-almado? Então, o que se me fingia de suposto **eu** não era mais, que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine?

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. (ROSA, 1976, p.63-67, grifo do autor)

“O espelho mostrou-me”. O oblíquo “me” é fértil de significado. O espelho mostrou *ao narrador*, mostrou *o narrador*, mas ainda – e é essa a premissa de que partimos e que o presépio rosiano parece validar, como veremos – mostra o próprio autor. O autor implícito, primeiramente, porque, constituído como fonte e centro das escolhas verbais, das operações textuais de uma obra⁴⁵, dele será a primeira imagem do espelho aí



Das *Primeiras estórias* às *Terceiras*, o ponto medial passa da interrogação do autorreflexo à afirmação reiterada do dêictico de primeira pessoa, ainda sem referente explícito, porém. Mas em *Estas estórias* o “eu” medial tem coordenadas certas e inconfundíveis: quem entrevista e conta o vaqueiro Mariano é o escritor João Guimarães Rosa, que, em 1947, colhendo já o sucesso recente de *Sagarana*, viajara à Nhecolândia, publicando o registro da jornada no *Correio da Manhã*, entre 1947 e 1948 (LIMA, 2000, p.82)⁴⁶.

A entrevista com o vaqueiro Mariano reflete a cenografia-base⁴⁷ de tantos dos contos e do único romance rosiano – o contar em dueto entre o sertanejo e o letrado, o relato íntima e manifestamente ligado ao homem da terra, jagunço ou vaqueiro, mas sofrendo a refração do discurso

– Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje:... “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*” Mas, e os bois? Os bois também?...

– Ora, Ora!... Êsses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.

– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...

– Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro [...] (ROSA, 1969, p.283)

...em discurso...:

Assim aqui, nas alienas e internacionais reuniões. Ao abrir, inesquecivelmente, a IX^a Interamericana, de Bogotá, por lembrar. Ou, na Conferência da Paz, em Paris, quando acorçoados o espiávamos assumir a tribuna, do mundo, convocado pelo “grandes”, Bevin, Bidault, Molotov, que alternados ali presidiam: – I call upon the Representative of Brazil, Mr da Fontoura...” – “Je donne la parole au Premier Délégué du Brésil, Monsieur da Fontoura...” – “Imiéiet slóvo Pêrvyi Brazílhskii Delegat Gospodin da Fontoura...” Ah, Ministro! Como cabe tanta coisa nos meus olhos? (a respeito de João Neves Fontoura, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras In ROSA, V.G. 1983, 426, p.432)

Via-me lento e desacostumado mineiro capiau, indeformado ou o-quê, segundo seu avaliar, xará e ca

popular, ao Manuel Fulô, ao Manuel Timborna, ao Riobaldo, ao Velho Camilo, à Joana Xaviel. Rosa se autoinclui como rei-mago, mas também como pastor...

É num narrador letrado e protagonista que se ancora o dêictico de "*Minha gente*", justamente o conto medial de *Sagarana*:

os contos de	
SAGARANA	
(Prefácio de Oscar Lopes	
<i>páginas ix a xviii</i>	
★	
Poema de Carlos Drummond de Andrade	
<i>páginas xx, xxii e xxiv)</i>	

e os múltiplos nomes das coisas⁵¹, somente para que seja tudo matéria-prima de poesia...

Deslumbramento enternecido, minucioso, espirituoso e igualmente bem vestido de Literatura e História Natural é o do narrador de “São Marcos”, conto seguinte a “Minha gente” ...

Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samabaiussús.

Aqui convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Távola Redonda e da mágica espada Excalibur. [...]

[...]

miúdo” (ROSA, 1969, p.243). A ternura de namorar a praiazinha, de sentir o morno cheiro do boi que é “um amor” (Ibidem, p.172), de topar com um “corguinho amável” que sorri (Ibidem, p.177) é a mesma ternura do Rosa das crônicas, dado aos mesmos devaneios e efusões de querer-bem por planta, bicho, praia, regato, como deixam tão claro os textos de *Ave, Palavra*, companheiros de “O burro e o boi no presépio”.

Nos “Jardins e Riachinhos”, por exemplo. Como não entrever aqui, através do narrador e do autor implícito, o homem Rosa? Muito *-zinho*, *-zito*, muito *dele*, é o riachinho *Sirimim*:

Sirimim veio até aqui quieto, que dele não se ouve; mas, a biquinha antiga, satur

Então – êle rezava pedindo: prazo que marcavam [...]. (ROSA, 1960, p.29-30)

Como veremos mais adiante, a angústia da morte, da dúvida e do erro perpassa todo o ciclo de novelas, inteirando como que o avesso noturno do Baile. Uma angústia que se apresenta ao leitor singelamente, não em filosofia, como para “pessoa grande”, mas em poesia⁵⁵ – um coraçãozinho que anoitece, o repensar de um pensamento enorme. É o narrador em franca adesão à voz do herói Miguilim o que mostram essa perspectiva infantil mimetizada, essas perguntas e exclamações em discurso indireto livre. Mas as marcas de subjetividade não são atribuíveis somente ao personagem. É a ternura, a doçura do próprio narrador que se ouve no referir as “mãozinhas”, o “coraçãozinho” de Miguilim.

Ternura e doçura de “Mestre Guima” por um si mesmo em diminutivo – Joãozito, como assinava as cartas à família, é MI(m)-GUI(marães)-LIM. Porque o mesmo autor que revela a brincadeira com o Moimeichego de “Cara-de-Bronze”⁵⁶ é quem confidencia: “Aquela miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração. (ROSA apud DANTAS, p.27)”. Decalcados da infância de Rosa não somente a miopia de Miguilim – e sua primeira alforria temporária, com os óculos emprestados de um doutor de fora – mas também o presépio, as arapucas para os passarinhos, o deslumbre dos vagalumes, o horror às caçadas, como atestam Vicente Guimarães e Vilma Guimarães Rosa (GUIMARÃES, 1972; ROSA, V.G., 1983), e sobretudo essa tristeza pousada, o sobressentir de que exista o errado, o feio, o mau, e que em Miguilim assombra como o calafrio da morte.

Que Rosa tinha pavor da morte é coisa sabida e recontada nas anedotas sobre o adiamento da posse e a esquiva ao Nobel (LARA RESENDE apud ROSA, V.G., 1983, p.329)⁵⁷. Mas há um Rosa dos bastidores, de medos menos públicos ou glamurosos. Paulo Dantas relembra o amigo abatido, acometido de uma “depressão

⁵⁵ “ A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica.” (ROSA, In LORENZ, In COUTINHO, 1983, p.68).

⁵⁶ Moi, me, ich, ego – “representa ‘eu’, o autor” (ROSA In BIZARRI, 1981, p.140).

⁵⁷ “...Tinha pavor de morrer. [...] Uma vez um jornal mencionou seu nome como possível candidato ao Prêmio Nobel. Procurou-me aflito e pediu-me que, por favor, evitasse associar o seu nome ao Nobel. Por quê? ‘O Nobel mata’ – disse ele, brincando a sério. [...] Esse mesmo temor da morte estava associado à sua posse na Academia, talvez porque tomasse a Academia como consagração, isto é, fim de uma obra e portanto fim de uma vida.” (LARA RESENDE In: ROSA, V.G., 1983, p.329).

confessa”⁵⁸, ou, no escritório mesmo do Itamarati, despido da dignidade diplomática, chorando, rezando, exclamando o nome de seu cachorrinho morto, “Sunguinho de Deus...”, ou estranho, desdormido, puxando terços, de crucifixo, “como um penitente” (DANTAS, 1975, p.26, 44-45).

A reza sôfrega é também a do Miguilim acochado da sua mortezinha imaginada, encalcando de rezar”, “suprido de sua fé”, “para auxiliar Nosso Senhor a poder obrar milagre” (ROSA, 1960, p.27). Do Miguilim de “Campo Geral” ao Miguel de Buriti, última novela do ciclo, essa fé identificadamente católica, explícita e fervorosa, vai se metamorfoseando, sorrateira, mas permanece, ativa e latejante, e ao final Miguel recebe o milagre por que Miguilim rezou. Mas Rosa foi que rezou junto, e o presépio de “Corpo de Baile” é o estribilho dessa oração.

“Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.” (ROSA, 2003, p, 238). Rodear e devassar o pouco que seja do Mistério, esse é o macroato de linguagem que Rosa declara performar com seus livros. O presépio, enquanto cena de epifania, divindade manifesta à humilde apreensão humana, parece encerrar as posições fundamentais de onde Rosa contempla e dá a contemplar o Mistério cósmico.

Primeiramente os testemunhos humanos, os reis-magos e os pastores – as duas vozes-eixo da obra rosiana, correspondentes à dupla persona literária que Rosa constrói no discurso sobre si: o sábio, homem de cidade e de ciência, decifrador do Cosmo pela Geografia, Zoologia, Botânica, Mineralogia...; o pastor, “técnico amoroso de sua oficina”, como diz Rosa de Mariano, sabedor do mundo pelo corpo-a-corpo com terra, bicho, planta, pedra.

Mas há aqueles que não testemunham e sim *vivem* o Mistério. São os “marginais da razão, os seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto”, os loucos, os tolos, as crianças, aqueles a quem Rosa concede captarem a revelação, como em “O Recado do Morro” (ROSA, 1981, p. 59).

“Deus é menino em mil sertões”, diz-se em “Cara-de-Bronze” (ROSA, 1960, p.350) – e esse é um dos muitos predicados Rosa atribui a um Deus esquivo,

⁵⁸ Não em singeleza, não na tépida candura de “Campo Geral,” mas com as credenciais eruditas e factuais do diplomata autor empírico, Rosa parece, no conto “Páramo”, de *Estas estórias*, escrever uma espécie de tratado íntimo da depressão. (ROSA, 2001, p. 261-290)

escorregadio, ardiloso, que parece faltar ao encontro, tanto quanto o diabo na encruzilhada, na noite do pacto com Riobaldo... Mas o Deus menino de “O burro e o boi no presépio” comparece, aparece, se dá a ver, e mesmo 26 vezes. O Deus de que Rosa quer falar, insiste em falar, só admite revestir uma imagem, uma identidade, enquanto criança...

Desde o Tiãozinho de *Sagarana* até a Maria-Euzinha de *Tutaméia*, cada criança rosiana é portadora ou receptora de uma revelação. É assim com a epifania de morte e vida⁵⁹ recebida pelo Menino que inicia e finda as *Primeiras estórias*, livro, que, junto com *Corpo de Baile*, mais investe na figura infantil – “As margens da Alegria”, “A menina de lá”, “Nenhum, nenhuma”, “Pirlimpsiquice”, “A partida do audaz navegante”, “Os cimos”. Mas é em *Corpo de Baile* que o Menino, Miguilim, avatar do autor, assume e dirige mais estridentemente a relação com o leitor, conduzindo-o na travessia da obra. Como as outras crianças rosianas, Miguilim é portador de uma revelação. O leitor de *Corpo de Baile* deve estar atento aos medos, desejos e deslumbramentos de Miguilim, porque esses são temas e motivos que todo o ciclo de novelas vai expandir, desenvolver e rematar em *Buriti*, quando Miguilim virar Miguel. O presépio é um desses deslumbramentos, e um desses motivos, e mesmo o nuclear.

Rei-Mago, Pastor, Menino, as três figuras principais de cujas vozes e perspectivas Rosa se investe mais abertamente – no texto, como autor implícito, e em paratexto, enquanto persona literária – para conduzir o leitor através do espaço de cada livro, através de todo o sertão da obra. Guiar, conduzir, manejar – como um rei sábio a seus súditos, o pastor a suas ovelhas e um menino a seus brinquedos. A seguir veremos como esse conduzir é um gesto de religião.

⁵⁹ A essa revelação da morte e seus avessos, encontrada em Rosa e estreitamente ligada aos animais, chamei *zoomemento mori*, *vivere* ou *occidere* (VALOIS, 2010; 2013)

4. Poesia e sagrado – o evangelho de Joãozito (XXIV)



Bernardino Luini, *Natividade e anúncio aos pastores*, por volta de 1520-1525
Afresco, 222 x 165 cm
Museu do Louvre

XXIV

Bernardino Luíni:
“Natal”. Paris,
Museu do Louvre.

Atentos, por sobre o Anjo,
 que ampara a Criança;
 como sorriem.

O Boi se embevece
 com o tique-taque da Infância.

No terceto inicial, ao senso de abertura e clareza cinestésicas da recorrência do “a”⁶⁰ associa-se uma nasalidade de acalanto para introduzir os dois animais na mesma terna delicadeza do quadro, com as cores brandas e as sutis feições leonardescas típicas de Luini,⁶¹ que parecem se estender aqui às carinhas dos bichos. “Como que sorriem” – tanto quanto Maria, tanto quanto o anjo de mãos postas no quadrante esquerdo acima, de quem ela repete a atitude, tanto quanto outras figuras femininas ou feminis de Luini e de seu mestre da Vinci, também no Boi e no Burro um olhar doce paira sobre um esboço de sorriso.

Sutilizados assim, e não bruscos nem toscos, não antíteses da divindade, eles se integram ao conjunto de gestos e olhares-vetores que o quadro orchestra, evocando a essência do próprio milagre da Encarnação: a atenção sobressaltada dos pastores no enquadre da janela, as mãos postas de Maria, José e dos anjos adultos em adoração apontam para os Céus, enquanto os focinhos dos bichos, os bracinhos de João Batista e do anjo criança, os olhares de *quase* todos os

⁶⁰ Ver nota 26.

⁶¹ Os finos rostos ogivais, os meios-sorrisos, e o olhar cálido sob pálpebras descidas são alguns dos traços que denunciam a temporada de Luini na oficina de da Vinci, que chegou mesmo a assinar algumas obras executadas pelo discípulo lombardo, como atesta a curadoria da Uffizi (<http://www.virtualuffizi.com/fr/bernardino-luini.html>).

participantes apontam para a Terra, e, nela o Menino, suma transcendência que se concede aos homens na bruta simplicidade da carne.

14 E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, e vimos sua glória, a glória que o Filho único recebe do seu Pai, cheio de graça e verdade. 15 João dá testemunho dele, e exclama: “Eis aquele de quem eu disse: O que vem depois de mim é maior do que eu, porque existia antes de mim.” 16 Todos nós recebemos da sua plenitude graça sobre graça. (João, 1, 14-16).

À imediata ancoragem do quadro na narrativa de Lucas, com o presépio e o anúncio aos pastores, a estase da contemplação “embevecida” que o poema sugere no dístico final vai juntar uma menção evangélica menos evidente. Enquanto Lucas e Mateus relatam o início da vida de Jesus no tempo histórico, o prólogo de João evoca o Tempo anterior ao Tempo, o Tempo primordial em que o Deus e o Verbo são Um, e o Um é o Tudo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus” (João 1,1). Esse Tempo primordial de unidade em Deus é inacessível ao homem, João o diz – “Ninguém jamais viu Deus. O Filho único, que está no seio do Pai, foi quem o revelou” (João, 1, 18), e o seu *dizer* confirma o *dito*: a esquivia em nomear Jesus, a referência sendo sempre ao “Verbo”, “à luz do mundo”, ao “Filho”, parece advertir que, antes de ser o homem manifesto na História, Jesus é Aquele que existia antes, no seio do Pai (ou de uma Enormidade que só metaforicamente se refere como Pai), inefável, inominável, irreferível. Em conjunto, quadro e poema atentam para isso.

O Boi se embevece
com o tique-taque da Infância

Se os sorrisos dos bichos, onde pausara o terceto inicial (“como sorriem”), eram como a seta de um vetor, o dístico final se detém naquilo que os dois vetores apontam. Boi e Burro eles mesmos, aliás, se mostram na carnação tenra e rósea do enclave de Infância que é o quadrante inferior esquerdo. Se João Evangelista, em seu prólogo – *logos antes do logos*, discurso antes da história – apresenta João Batista como o nexa entre Tempo Primordial e tempo histórico, o quadro o faz também: o Precursor aparece como o menininho mais velho debruçado sobre o recém-nascido, maior e mais velho que ele no entanto, porque anterior ao Tempo. É esse *logos*, essa Verdade tremenda, o que a mão do bebezinho parece dizer.

Levada à boca, no que poderia ser tomado como um singelo detalhe realista, ela é parte de um gesto dirigido ao espectador – e o próprio verso aliterativo em “b” (o boi se embevece) que conduz a esse gesto (do boi ao que boi aponta) mima um balbucio de bebê, se os bebês dissessem “Eu sou o Verbo”...

...Um gesto compósito, performado pela sintaxe mesma da imagem, e por imagem e poema juntos. Juntos, quadro e poema contemplam o Menino de uma maneira muito particular – em uma reverência temperada, resolutamente, de ternura – e exortam a que o espectador também o faça. Como reagir ao olhar dengoso, mas direto, desse neném gorducho, nuzinho, que com o dedinho na boca diz “Eu sou o Verbo”? A imagem parece responder oferecendo como modelos imediatos Maria e José, eles próprios um espelho terreno dos Anjos em adoração enternecida na diagonal oposta – adoração ao Deus e afago ao nenenzinho, “assim na terra como no céu”. O poema dirige nosso olhar para um recorte do quadro que é a própria metonímia desse macrogesto⁶²: Burro e boi sorriem, meigos, ternos e atentos, o olhar “embevecido” do Boi ao Menino conjugando-se ao olhar do Burro que nos interpela. Mas se o Boi se embevece, o que diz o olhar do Burro, que o poema omite?...

Tão juntinhos e aconchegados que estão bichos e crianças, é bem nítida a disposição em espelho entre uns e outros: o inclinar-se absorvido do Boi reflete a atitude de João Batista, enquanto o Burro e o “Anjo que ampara a Criança” dirigem ao espectador um olhar sem verbete claro no dicionário da iconografia. Proposital ou não, uma oposição se faz clara aqui – enquanto os gestos e rostos estilizados dos figurantes adultos parecem facilmente interpretáveis, cifrados até, as crianças, em posturas e traços bem mais realistas, mais vivos, nos inquiram de maneira tão complexa de intenção e sentido quanto o qualquer quente indivíduo ao nosso lado, à nossa frente...

Apenas a imagem de um burro. Um burrinho *mignon*, a quem o pêlo crespo, as breves patas delgadas e as orêlhas de enfeite, faziam pessoa de terreiro e brinquedo, indígena na poesia [...]. Aparentava ironia ou amuo, no meio revirar dos beijos, e transcendia, fresco,

⁶² Contemplação e, nos olhares incisivos do Burro, do Anjinho e do Menino, reiterada exortação à contemplação – encerrando esse macrogesto da imagem, postados no exato centro vertical e avançando para o ponto central do quadro, boi e burro atuam como o que Rudolf Arnheim chama de microtema: “versão pequena, muito sintética, do tema da pintura”, “geralmente localizado perto do centro” (ARNHEIM, 2001, p.287).

ousado, quase uma criança, não obstante o imperfeito da fotografia.
(ROSA, 2001, p.25-26)

O Burrinho não se letreia no poema XXIV, mas na imagem que o poema tinge é ele que sobressai, que se destaca e transcende, como o Burrinho do Comandante de *Estas estórias*, também ele em patente parentesco com “o tique-taque da Infância”, desde a estatura “-inho” e *mignon*, passando pela evocação do brinquedo e do amuo, até a explícita assimilação à criança. Os olhares à queima-roupa de Burro, Menino e Anjinho no quadro *transcendem*, ironizam, questionam, subvertem, desarmam, como é o natural das crianças e do brincar fazerem com o mundo das coisas meramente úteis e miudamente normatizadas dos adultos.

“Deixai vir a mim os pequeninos e não os impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se lhes assemelham. Em verdade vos digo: todo o que não receber o Reino de Deus com a mentalidade de uma criança, nele não entrará” (Mc 10-14-15). A intimidade com esse Tempo Sagrado, tempo original e final onde Deus habita e reina, e que lateja no Verbo encarnado, o afresco de Luini concede às crianças e aos bichos. Estreitamente unidos pelo espaço e pela coloração terro-rosada (do que é cru, singelo, fresco e sem atavios...), bem segregados pelo madeirame do estábulo (mesmo dos humanos mais santos, mesmo dos anjos se esses são adultos...), bichos e crianças constituem um distinto nódulo da composição, um centro composicional formado pelo agrupamento de volumes e vetores e que atrai e detém o olhar (ARNHEIM, 2001, p.195-213). De *Sagarana* a *Tutaméia*, os meninos, os bichos, os senis, os dementes, os pequeninos, que Rosa gaba e honra como “marginais da razão”, “seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto” (ROSA, 1981, p.59) são igualmente nódulos, “pontos de paragem na composição” (ARNHEIM, 2001, p.199), enclaves desse tique-taque da Infância que é o Tempo do Reino de Deus.

Em “Presepe”, um dos ‘P’s de *Tutaméia*⁶³, esses pequeninos todos comparecem, reunidos, em redor de um estábulo, na Noite de Natal:

Nhota dormia, agora, decerto; até o Anjão. Os outros, no Natal, na vila, semelhavam sempre fugidos... Quem vinha rebater-lhe o ato, fazer-lhe irrisão? De anos, só isto, hoje sòmente, tinha êle resolvido e

⁶³ Sobre o outro “P”, falamos mais adiante, junto com ainda outros segredos do alfabeto de Tutaméia...

em seu poder: a Noite, o curraleite, cheiro de esterco, céu aberto, os dois, dredemente – gado e cavalgada. Boi grosso, baixo, tostado, quase rapé. Burro côr de rato. Tão com êle, no meio espaço, de-junto. Caduco de maluco não estava. Não embargando que em espírito de gente ninguém intruge. Apoiou-se no tópo do côcho. Bicho não é limpo nem sujo. Ia demorar lá um tanto. Só o viço da noite – o som confuso? (ROSA, 1968, p.120)

Quem fala através do discurso indireto livre de “Presepe” é o protagonista Tio Bola, deixado na fazenda, “por achaques de velhice, com o terreireiro Anjão, imbecil, e a cardíaca cozinheira Nhota”, todos os parentes tendo ido “à vila, para missa-dogalo e Natal” (ROSA, 1968, p.119). É em reação a esses *outros* “hostis e próximos”, que o atormentavam, tratando-o de menos” e dos quais “convém é a gente se livrar” (ROSA, 1968, p.119), que Tio Bola se acautela, sorrateiro, certifica-se de estar bem sozinho, bem a salvo da irrisão alheia, da pecha de caduco, de maluco. Sozinho não – “tão com ele”, “de-junto”, um burrinho e um boi dividem o “meio espaço” do curralzinho a céu aberto. “Os dois, dredemente”, tinham sido convocados por Tio Bola para dar corpo a uma ideia, “fantasia, passo de extravagância” (Ibidem, p.119)...

Porque, órfão das festividades de praxe, apartado de “vila, Natal e missa”, Tio Bola planeja um ato de ainda-que-tardia independência. Em vez de passar a noite em quieto cumpridor de suas mazelas, como um velhinho bem-comportado que se recolhe logo após o “leite com farinha”, atento em não desobedecer à babá (“*Mecê não mije na cama!*”, intimara a cozinheira Nhota”, ROSA, 1968, p.119, grifo do autor), ele acha algo que finalmente, e “hoje somente”, tem em seu poder e vontade. Tio Bola “quis ver visões” (Ibidem, p.119).

Estava de alpercatas, de camisolão e sem carapuça, esticando à janela pescoço e nariz, muito compridos. Os currais todos ermos, menos aquele... Tremia de verdade.

Veio, enfim, à sorrelfa; a horas. Pelas dez horas. Queria ver. Devagar descera, com Deus, a escada. Burro e boi diferenciavam-se, puxados da sombra, quase claros. Paz. Sem brusquidão nem bulir : de longe o reconheciam. Os olhos oferecidos lustravam. *Guarani*, boi de carro, severo brando. *Jacatirão*, prezado burrinho de sela. Tio Bola tateou o côcho : limpo, úmido de línguas. Empinou olhar : a umas estrêlas miudinhas. Espiou o redor – caruca – que nem o esquecido, em vivido. Tio Bola devia de distrair saudades, a velhice entristecia-o só um pouco. Riu do que não sentiu; riu e não cuspiu. Estava ali a não imaginar o mundo.

[...]

O Anjão, rondava. Nhota, também, com luz em castiçal, corria a casa; não chamava alto, porque lá a doença não lhe dava fôlego. Turro, o boi ainda não se deitara, como eles fazem – havia de sentir falta do *Guaraná*, par seu de junta. Burro não deita : come sempre, ou pára em pé, as horas tôdas. A gente podia esperar, assim como eles, ocultado num ponto do curral. Tudo era prazo.

Deitava-se no côcho? Não como o Menino, na pura nueza... O vôo dos serafins, a sumidez daquilo. Mas, pecador, numa solidão sem sala. E um tiquinho de claro-escuro. Teve para si que podia – não era indino – até o vir da aurora. Que o achassem sem tino perfeito, com algum desarranjo do juízo! (Ibidem, p.120-121)

E o que ele vê: “caruca”, escuro de se tatear, escuro como o que não se sente mais, não se lembra mais, saudade que se distrai porque nem se tem, o escuro de fora um reflexo do escuro de dentro⁶⁴, do muito esquecido que cabe no vivido de oitenta anos. Mas também o polvilho de alguma luz – acima as estrelas miudinhas; abaixo uma quase claridade, os bichos, o lustre dos olhos dos bichos.

Que visões teriam o boi e o burro, tão contíguos, tão “de-junto”?... Voos de serafim, talvez, já que, permanecidos em espécie, eles poderiam ser as solenes, hieráticas, testemunhas da Encarnação?... Mas o boi e o burro nem estão em maiúsculas, nem são representantes da espécie vindo prestar homenagem à Noite festiva; são somente *Guarani*, “boi de carro, severo brando”, e *Jacatirão*, “prezado burrinho de sela”. E se os dois esperam, esperam coisas de bicho – deitar-se, reunir-se ao par da junta, comer, parar as horas todas em pé... E quem eles reconhecem de longe, e velam de perto é, não o Menino, na pura nueza, presentificado por um instante milagroso, mas o Tio Bola, o velhote magriço, enfermiço, cambaleando pela noite, de camisolão e alpercatas. Um velho em flagrante delito de senilidade, não o Menino Deus; matéria de ridículo, não de “visões” extáticas.

Mas aqui se está em “solidão sem sala”, aqui não valem o normal, a sensatez e o decoro de salão, vila ou missa, e os dois bichos não necessitam visão nenhuma, não são limpos nem sujos, não fantasiam, nem imaginam, nem extravagam – só são. Deitando-se no cocho, Tio Bola faz “assim como eles”.

Tão gordo fôra; e assim, como era, tinha só de deixar de fora seus rústicos cotovelos. Agora, o comichar, uma coceira sêca. Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão,

⁶⁴ “*Inneres und Äusseres sind nicht mehr zu trennen...*” (ROSA, In COUTINHO, 1983, p.86, supra, parte 1, seção 3) – Tio Bola está como num enclave de sertão, terreno de solidão e eternidade, onde não mais se separam o dentro e o fora...

e ajoelhando-se – como êles procedem. O mundo perdeu seu tique-taque. Tombou no quiquiri de um cochilo. Relentava. Ouviu. O Anjão estava ali, no segundo curral, havia coisa de um instante.

Que se aquietasse, pelo prazo de três credos.

Manteve-se. A hora dobrou de escura. Meia-noite já bateu? Abriu os olhos de caçador. Dessurdo, escutou, já atilando. Um abecê, o relatório. Essas estrêlas prosseguiram o caminhar, levantadas de um pêso. Fazia futuro. *O contrário do aqui não é ali...* – achou. O boi – têsto lento, olhos redondos. O burrinho, orêlhas, fôfas ventas. Da noite era um brotar, de plantação, do fundo. A noite era o dia ainda não gastado. Vez de espertar-se, viver esta vida aos âtimos... Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos. (Ibidem, p.121, grifo do autor)

Nada de *extraordinário* é invocado pela extravagância de Tio Bola, nenhum milagre se opera que valesse contar aos “outros” quando voltassem “da vila, de Natal e missa-do-galo”. Antes o oposto, é o ordinário que se aguça. De verbos que se conjuguem, os mais rasteiros – deitar-se, comichar, coçar-se, cochilar... Vê-se a noite ser escura, as estrelas fazerem o que fazem (nenhuma se reacende em estrela de Belém, e sim pairam miudinhas, prosseguem o caminhar noturno, “pingam-se para dentro” ao amanhecer...). É-se o magro rústico velho que se é, sentindo (tão de-junto...) o boi e o burro serem o que são, procederem como procedem, terem os olhos, os testos, orelhas e ventas que têm. É-se aquilo que se é... – *ser*, tão intensamente ao ponto da tautologia⁶⁵.

não se justifica encarar o retorno periódico ao Tempo sagrado da origem como uma recusa ao mundo real e uma evasão no sonho ou no imaginário. Pelo contrário, aqui novamente punge a *obsessão ontológica*, essa característica essencial do homem das sociedades primitivas e arcaicas. Porque, em suma, desejar reintegrar o *Tempo da origem* é tanto desejar reencontrar a presença dos deuses quanto recuperar o *Mundo forte, fresco e puro*, tal como ele era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo uma sede do *sagrado* e uma nostalgia do *Ser*. No plano existencial, essa experiência se traduz pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de “chances”. É, com efeito, não somente uma visão otimista da existência, mas uma adesão total ao *Ser*. Através de todos os seus comportamentos, o homem religioso proclama não crer senão no *Ser*, que sua participação no *Ser* lhe é garantida pela revelação primordial da qual é guardião. A soma das revelações primordiais é constituída pelos seus mitos. (ELIADE, 1965, p.81-82, grifos do autor)

⁶⁵ ... Todo o simples em Rosa tem a força de uma verdade inteiriça e acerada. A tautologia rosiana é sempre esse excesso de *Ser*, que é como um alcançar o *Ser* que se apresentou a Moisés: EU SOU AQUELE QUE SOU (Êx 3, 14).

A manjedoura que boi e burro ladeiam não é símbolo em visão, não é *prop* de encenação, e sim real, cotidiana, úmida de línguas ainda, marca de sua aretê, daquilo que a define como manjedoura. Não é berço de um Salvador em milagrosa visita, nem milagrosamente salva Tio Bola dos achaques, lentos arautos da morte (“Tio Bola levantou-se – o corpo todo tinha dor-de-cabeça”, ROSA, 1968, p.121); mas embala esse sossego, esse cochilo que é o “espertar-se” para um cosmo “forte, fresco e puro”, porque “ainda não gastado”, em pleno brotar. A manjedoura instala Tio Bola num Centro em torno do qual o Universo radia e palpita de tanto Ser. “Tremia de verdade. [...] Estava ali a não imaginar o mundo” – não há o que imaginar de um mundo no qual se participa em adesão total, há é que se tremer de tanta verdade. Essa a definição justamente do *homo religiosus* de Eliade – um “sedento de Ser”, acometido de “uma inextinguível sede ontológica”, tanto valendo dizer “sede de sagrado”: “o homem religioso só pode viver num mundo sagrado, porque só um tal mundo participa no ser, *existe realmente*” (ELIADE, 1965, p.58, grifo do autor).

“Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, como eles procedem. O mundo perdeu seu tique-taque” (ROSA, 1968, p.121). É assimilando-se a esse Centro, a esse “aqui”, a manjedoura do Cristo sem o Cristo, que Tio Bola acha, trova: *O contrário do aqui não é ali*.

“A manifestação do sagrado funda ontologicamente o Mundo. Na extensão homogênea e infinita, onde nenhum ponto de referência é possível, onde nenhuma *orientação* pode se efetuar, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um Centro” (ELIADE, 1965, p.26). Segundo Eliade, o homem religioso vive num espaço e num tempo descontínuos, está sempre prestes a deparar, ou fundar – pela experiência da hierofania, manifestação do sagrado – um espaço transcendente ao espaço geométrico, um tempo transcendente ao tempo cronológico, “ponto paradoxal de passagem de um modo de ser [profano] a outro [sagrado]”, “lugar de passagem entre o Céu e a Terra” (ELIADE, 1965, p.30). O contrário e a meta desse aqui-agora, ponto geométrico-cronológico, então, seria o não-geométrico, o não-cronológico, o Céu, o Tempo Sagrado, em que o mundo perde seu tique-taque. Graças a esse ponto fixo é que o homem religioso pode se *orientar* no mundo. Encontrá-lo é o “X da questão”.

Pratica-se, por exemplo, uma espécie de *evocatio*, com a ajuda dos animais: são eles que mostram que lugar é suscetível de acolher o

santuário ou a aldeia. [...] um exemplo: persegue-se um animal selvagem e, no lugar onde é abatido, eleva-se um santuário; ou então larga-se em liberdade um animal doméstico – um touro, por exemplo –, que, procurado e encontrado após alguns dias, é sacrificado ali mesmo. Em seguida um altar será ali elevado, e em volta desse altar a aldeia será construída. Em todos esses casos são os animais que revelam a sacralidade do lugar: os homens não são livres para *escolher* o lugar sagrado: eles não fazem senão procurá-lo e descobri-lo através de signos misteriosos. (ELIADE, 1965, p.31, grifo do autor).

“Quis ver visões. |⁶⁶ Seu espírito pulou tãoqu岸to à vila, a Natal e missa, aquela merafusa. Topava era tristeza – isto é, falta de continuação. ” (ROSA, 1968, p.119). O desejo de “ver visões” chegara a Tio Bola antes da ideia, no pensar o Natal dos “outros”, “aquela merafusa”, Natal mero, difuso, sem centro, triste porque falta de eternidade.

Não cabia no quarto. Natal era noite nova de antiguidade. Tomou aviso e voltou-se: estafermado, no corredor, o Anjão fazia-lhe pelas costas gesto obsceno. Ordenou-lhe então – trouxesse ao curral um boi, qualquer!

Saiu o Anjão a obedecer, gostava do que parecesse feitiço ou maldade. E no pequeno cercado estava já o burro chumbo, de que os outros não tinham carecido. Sem excogitamento, o burrinho dera a Tio Bola o remate da idéia. (ROSA, 1968, p.119)

Sem cálculo, sem excogitamento, é-se tomado pelo “aviso”, vê-se⁶⁷ – *satori*!⁶⁸ Humildes contrapartes das feras e touros usados na *evocatio*, são os dois pacatos animaizinhos que *orientam* aqui, que trazem o aviso e o remate da ideia, posta em ação por ordem de Tio Bola, pela mão de Anjão.

O texto apócrifo do Livro de Adão Oriental tenta afirmar a origem cristã da cruz: Noé tinha dado a ordem de que, sob a condução de um anjo, seu filho Sem e seu neto Melquisedeque transportassem os ossos de Adão a um novo lugar, no “centro da terra”. Pois, quando Deus criou a Terra, ela era composta de quatro lados que se fecharam por sobre a força divina, presente agora no centro da terra. Como eles chegassem ao Gólgota, que é o centro da terra, o anjo

⁶⁶ Signifique a barra vertical, aqui, a fronteira do parágrafo, relevante pela pausa que faz reverberar em ênfase o “ver visões”.

⁶⁷ “Aviso” remete ao latim *visum*, visão, fantasma, qualquer coisa que se veja... (SOUSA, 1984, p. 1102)

⁶⁸ Longe de fortuito que Rosa insinue essa palavra em rodapé do primeiro prefácio de *Tutaméia*, definindo-a como “iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções” (ROSA, 1968, p.8).

mostrou esse lugar a Sem... Os quatro lados da terra então se reabriram formando uma cruz onde Sem e Melquisedeque depositaram o corpo de Adão... Depois os quatro lados da terra se fecharam novamente sobre o corpo de nosso pai Adão, e não se viu mais a porta do mundo. (CAZENAVE, 1989, p. 177)

À semelhança dos demais apócrifos e dos evangelhos, o Livro de Adão (séc. V) legitima elementos da narrativa cristã fazendo-os prefigurados ou originados no Antigo Testamento. Mas essa não é a única forma de “nova antiguidade” conferida aqui ao símbolo mais poderoso da cristandade. Instalando a cruz num centro de onde radiam os quatro pontos cardeais, os quatro cantos da terra, o texto mostra uma cruz que, mais do que a epítome sofrimento-redenção do Cristo histórico, revela-se, antes de qualquer coisa, como uma “orientação no espaço”, a estrutura mais básica que reúne numa totalidade o alto e o baixo, a direita e a esquerda, os pares de opostos que situam a forma humana no espaço – o próprio homem é cruciforme .

Dois eixos, quatro pontos cardeais, quatro quadrantes, um centro. Muito antes de prometer ressuscitar os bons cristãos, a cruz aplacou a angústia tão riobaldiana do *homo religiosus* diante da imensidão, do espaço dismenso, do sertão de se perder. Das mandalas tibetanas às visões de Ezequiel e Zacarias ⁶⁹, da representação cósmica de povos originais americanos ao plano das cidades romanas, os quatro pontos cardeais em torno de um centro transformam o *orbis*, o círculo sem começo nem fim, num espaço balizado em abscissa e ordenada⁷⁰. Esse poder de organização espacial quaternária da cruz é o que rege também o microcosmo dos tetrágonos tão familiares ao ocidente, os bem nomeados *quadros*. ...Como no afresco de Luini, onde todo um jogo de oposições e espelhos se marca na enorme cruz formada pelas vigas de madeira do estábulo, oferecendo ao espectador um espaço quase didaticamente geometrizado em quadrantes.

⁶⁹ Na visão de Ezequiel, a glória do Senhor se manifesta na aparição dos quatro seres, com quatro faces, associados a quatro rodas que “podiam deslocar-se em quatro direções (Ez 1,4-28). Em Zacarias os quatro carros com quatro cavalos estão explicitamente associados ao percorrer a Terra através dos quatro pontos cardeais: “Eles vão para os quatro ventos do céu e deixam o lugar onde se apresentaram diante do Senhor de toda a terra” (Zac 6,5).

⁷⁰ “Todas as civilizações parecem, aliás, ter sempre concebido seus sistemas de orientação no espaço como totalidades de quatro elementos. A fim de representar posições no espaço e tempo ou o desenvolvimento das funções (abscissas e ordenadas, coordenadas cartesianas), a própria matemática recorre a essa estrutura, fundamentalmente idêntica ao cruzamento dos eixos norte-sul e leste-oeste”. (CAZENAVE, 1991, p.564)

Uma oposição fundamental é a entre exterior-interior, que articula os dois planos do anúncio aos pastores no evangelho de Lucas – o próprio *dizer* do anjo em Glória encaixado como paisagem em janela no quadrante superior direito; e o *dito*, a boa nova do Salvador recém-nascido envolto em faixas no estábulo, que toma os outros três quartos do enquadre. Outra divisão nítida opõe a horizontal superior, onde dominam o Céu, os seres celestiais, a glória do Deus-Criador em pleno refulgir, à horizontal inferior, a Terra onde se finca a cruz, onde pesam as criaturas, coadjuvantes primeiras do Milagre. Mas aqui também outra oposição se distingue. Se, no quadrante direito, o olhar do espectador é seduzido pelos muitos drapeados e coloridos das vestes de Maria e José, o quadrante esquerdo é tomado pelos tons da terra e da carne – a cor nua dos corpos à mostra, dos bichos e das crianças, as vestes rosadas do Anjinho e de João Batista, o castanho claro dos cabelos e dos pelos.

Atuando como elemento tanto segregador quanto agregador, unificador (ver supra, seção 1), a cruz articula os quatro enquadres, tornando patentes e significativas as relações especulares intra e interquadrantes. As atitudes de Maria e José refletem as dos anjos no quadrante diagonal, mostrando Céu e Terra em reverência, e lembrando que mãe e pai são santos também. Mas é em união num mesmo quadrante, e em segregação aos demais personagens, que se espelham os bichos e as crianças – o boi se debruça *como* e *com* Joãozinho Batista, o burro nos encara *como* e *com* o Anjinho. Os bichos não somente contíguos, mas coextensivos ao sagrado – essa é uma constante nos poemas do presépio.

No Livro apócrifo de Adão, a sacralidade da cruz é marcada no nexos com o tempo das origens (Adão, patriarcas) e com o espaço cósmico do centro e quadrantes de toda a Terra, mas sobretudo na condução do anjo, representante do próprio Deus. Em “Presepe”, o boi risca uma cruz no chão e, ato contínuo, o mundo perde o tique-taque: aqui é o bicho que assinala, e literalmente, o lugar onde irromperá o sagrado, o presépio como enclave de eternidade.

Se Tio Bola fora gordo no passado, agora o que faz jus ao nome é a eternidade que vai descobrir em si, ao deitar-se no presépio, ao deflagrar um mundo sem tique-taque, ou com o tique-taque da Infância, o Tempo primordial da Criação, do “dia ainda não gastado”, da noite sendo um brotar (ROSA, 1968, p.121).

[...] a partir da globalidade dos todos, [o deus-poietes] produziu um só todo perfeito, imune ao envelhecimento e à doença.

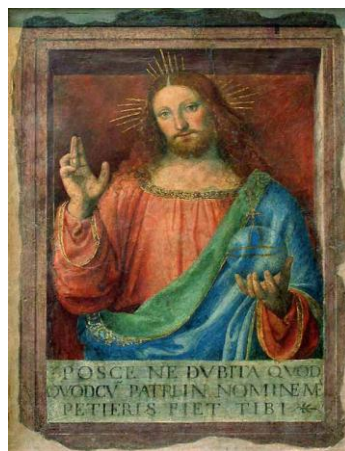
Além disso, deu-lhe a figura adequada e congénere. De facto, a forma adequada ao ser-vivo que deve compreender em si mesmo todos os seres vivos será aquela que compreenda em si mesma todas as formas. Por isso, para o arredondar, como que por meio de um torno, deu-lhe uma forma esférica, cujo centro está à mesma distância de todos os pontos do extremo envolvente – e de todas as figuras é essa a mais perfeita e semelhante a si própria –, considerando que o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante. (*Timeu*, 33a-b; PLATÃO, 2011, p.102)



Adoração dos magos, 1520-1525
Afresco, 222 x 165 cm
Museu do Louvre



Natividade, 1520-1525
Afresco, 222 x 165 cm
Museu do Louvre



Cristo abençoando, 1520-1525
140 x 110 cm
Museu do Louvre

Se Rosa, diante da Natividade de Luini, “parou as horas todas” bastantes para engendrar o poema XXIV, ele viu também, na mesma sala, os outros dois afrescos de Luini que o Louvre adquiriu ainda no século XIX. Independentemente da sintaxe arquitetônica que as imagens integravam no seu ambiente original⁷¹, entre si e no museu imaginário que é o presépio rosiano a coerência se impõe.

Ao espectador mais distraído não escapa a homologia entre a Adoração dos Magos e a Natividade com anúncio aos pastores – no motivo, nas dimensões, nas cores, na composição, no enquadre de cenas encaixadas (o anúncio aos pastores num, o cortejo dos reis no outro) e mesmo em alguns detalhes: o quadrante inferior esquerdo como o *locus* do duplo gesto de apontar o Menino e encarar o espectador, pelo Rei Negro na Adoração, pelas duplas de animais e crianças na Natividade; as cores das vestes de Maria e José, este sempre mutilado na periferia⁷²; o gesto em índice do bebezinho, que, na Natividade, aponta para a boca (lugar do *logos* e do *pneuma*), e, na Adoração, para o incensório, vetor ascensional, em nítido destaque e sintonia com o elevar-se central da cruz, acentuando, junto com o apontar do Rei negro, a divindade do recém-nascido⁷³. Mas o traço mais patente dessa homologia é de longe a cruz – dominando a composição, ela literalmente salta aos olhos em tridimensionalidade, e, no caso da Natividade, chega a duplicar-se, com o cajado cruciforme do João Batista menino. Além da importância composicional, e da função de estandarte da Cristandade, fé autoproclamada, a cruz se ostenta em elemento simbólico-narrativo prefigurando o sofrimento futuro, ponte necessária entre a Alegria da Encarnação e a Glória da Ressurreição. Ela é nexos também com o quadro menor, do Cristo abençoando⁷⁴.

Jesus abençoa com a mão direita, em gesto semelhante ao do bebê da Adoração dos Magos, enquanto na esquerda segura o *globus cruciger*. Atributo dos imperadores romanos desde o século primeiro, a esfera é apropriada pela iconografia cristã na Idade Média, e, encimada pela cruz, estende, na imagem do

⁷¹ Um pequeno oratório de Greco Milanese, de onde foram extraídos outros três afrescos, que estão fora de exposição por muito danificados. Os dados aqui se apoiam no texto de Chiara de Capoa, disponível na sala 2, ala Denon do primeiro andar do Louvre, onde estão expostos os afrescos.

⁷² Sobre a posição periférica e pouco lisonjeira de José na iconografia da Natividade, diremos mais adiante.

⁷³ Lembrando o simbolismo de ouro incenso e mirra como “realeza, divindade e morte”. (supra, seção 3)

⁷⁴ 222 x 165 cm são as dimensões dos dois afrescos homólogos, enquanto o do Cristo abençoando tem 140 x 110 cm.

Salvator Mundi, não somente o domínio, mas a redenção e a bênção de Jesus a todo o *Orbis. Orbis*, totalidade no espaço⁷⁵.

Arnheim fala da tendência cêntrica como uma premissa antropológica, cada indivíduo um centro (supra, seção 1). Cada indivíduo um corpo também – a totalidade figurando-se como tudo o que os olhos podem varrer nos 360 graus de um corpo em rotação em seu próprio eixo. Imaginar o sem-limite em volta, é imaginar o olhar em rotação, percorrendo os 360 graus em todos os eixos – é imaginar a esfera em torno de si.

“Não cabia no quarto. Natal era noite de nova antiguidade” (ROSA, 1968, p.119). Na poética de quem “escreve para o Juízo final”, que oferece cada frase filtrada, decantada, “rezada” ao leitor como um pequeno compêndio de poesia metafísica⁷⁶, Tio Bola é o esférico sem-fim enquadrado num *quarto*, num corpo. A noite nova de antiguidade, a conjunção dos tempos, o deitar-se no presépio, é instalar-se no onde do alfa-ômega – Tio Bola é velho, doente, periférico e irrelevante na vida de todo dia, na vida profana enquadrada na carne, mas, uma vez instalado no Tempo Primordial, no tempo sagrado, ele torna-se um Centro, o Centro, e, sobreouvindo o brotar do Todo perfeito (“não gastado”) em torno de si, agudamente, ao Todo se assimila, se esfericiza. Se Jesus na manjedoura performa a quadratura do círculo, a contenção do Infinito e Eterno nos quatro elementos, nas quatro direções, nos limites da manifestação física, Tio Bola na manjedoura faz o contrário, esfericiza-se no Todo Cósmico eterno que é a perfeição platônica esfera-mundo-deus, por um momento “imune ao envelhecimento e à doença”⁷⁷.

Na perspectiva da existência profana, o homem não se atribui responsabilidade senão perante si mesmo e perante a sociedade. Para ele, o Universo não constitui propriamente um Cosmos, uma unidade viva e articulada, mas pura e simplesmente a soma das reservas materiais e das energias físicas do planeta, e a grande

⁷⁵ Na imagem do Cristo *pantocrator* (omnirregente), frontal e interpeladora como o *Salvator Mundi*, Jesus segura o livro, o Verbo, e arvora a inscrição: “Eu sou o Alfa e o Ômega”, princípio e fim, totalidade no tempo.

⁷⁶ “Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. (...). Acho que a gente tem de fazer sempre assim. [...] Vale a pena, dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido” (ROSA, 2003, p. 234-235).

⁷⁷ A esfera, “ideia do intelecto divino”, indica a totalidade não-encarnada do ser ou das coisas, forma inteligível de sua materialidade manifesta (CAZENAVE, 1991, p.653).

preocupação do homem moderno é não esgotar desastradamente os recursos econômicos do globo⁷⁸.

Mas, existencialmente, o “primitivo” se situa sempre num contexto cósmico. Sua experiência pessoal não carece nem de autenticidade nem de profundidade, mas, exprimindo-se numa linguagem que não nos é familiar, ela parece, aos olhos dos modernos, inautêntica ou infantil. (ELIADE, 1965, p.83-84)

“No quiquiri de um cochilo” na manjedoura, entre o burro e o boi, Tio Bola tinha rezado “de pés postos”. “Presepe” finda com o fim dessa reza: “Os outros vinham voltar, da vila, de Natal e missa-do-galo. Tio Bola subiu a escada, de camisolão e alpercatas, sarabambo, repetia: ‘Amém, Jesus’” (ROSA, 1968, p.121). O desatino, o passo de fantasia, a extravagância, o ato pouco familiar e infantil de Tio Bola se constrói no texto como o preenchimento de uma condição para uma comunicação genuína com o sagrado (“Amém, Jesus”), e o marcado e reiterado contraste com “os outros”, os de juízo, os de tino perfeito, parece opor tino e desatino como Mircea Eliade opõe a conduta profana da conduta sagrada. Que os “outros”, os que desdenham e desentendem, estejam justamente em Natal e missa-do-galo é uma ironia secular, milenar, e mesmo fundadora. Não foi tachado de louco pelos concidadãos o rapazinho de Assis, despindo-se muito literalmente diante deles – cordatos cristãos – das ricas vestes de linho e escarlata, para beijar leprosos e pregar aos pássaros (FÜLÖP-MILLER, 1968, p.130-243)? E o cristianismo ele mesmo não se fundou na dissensão entre os sensatos príncipes dos sacerdotes judeus e o louco que dizia reconstruir o templo em três dias, que exortava a amar inimigos, oferecer a outra face, nascer de novo?...

Sou profundamente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (ROSA, 1981, p.57)

De nossa parte, não há o que especular: Rosa é um incontestável *homo religiosus* eliadiano, e ele mesmo se atribui essa responsabilidade cósmica nos

⁷⁸ Talvez hoje, diante justamente dos desastres, iminentes e em curso, causados pela espoliação desastrosa dos recursos econômicos do globo, Eliade aqui fizesse alguma retificação...

mesmos termos de Eliade: “Ele [o escritor] está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. (ROSA In COUTINHO, 1983, p. 74). E os livros sendo como ele é, não há que dissecar, etiquetar, aplicar carimbos ou *ex-plicar*, como “os outros”, os por demais sensatos, que querem transformar tudo no “peguento trivial”, como o seo Gualberto Gaspar de *Buriti*⁷⁹, tornar plano, chão, o tecido que Rosa plissou tão engenhoso, tão caprichado. Antes o contrário: há que mostrar a dobra que não se via, encontrar, no poema imenso que é a obra rosiana, as rimas que não se ouviam porque tão distantes.

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização às vezes do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo [Curt Meyer-Clason, o tradutor alemão] já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, *nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica*” (ROSA, 2003, p.239, grifo meu)

A dobra é uma curva como o verso é uma curva – *verso*, volta. Volta de som, rima; volta de cadência, ritmo; volta de encadeamento sintático, paralelismo; volta periódica de verso ou estrofe, refrão... e tantos mais termos para a volta de palavras segundo a posição no verso⁸⁰. Mas é a volta, precipitada por assim dizer, ao início da próxima linha a identidade gráfica do verso tradicional. *Versura*, “termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo” (AGAMBEN, 1999, p.31), é também a dobra do movimento de leitura do texto ocidental para a próxima linha, movimento para baixo, em avanço, e para a esquerda, retrocedendo:

A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direcções, para trás (verso), e para frente (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 1999, p.33).

⁷⁹ “Mas Nhô Gualberto carecia de tudo reduzir a um consabido peguento e trivial, feito barro de pátio. Nhô Gualberto explicava”. (ROSA, 2013, p.113)

⁸⁰ Anáfora, epífora, anadiplose, epanadiplose, epanalepse... (MOISÉS, 1978)

A *prosa* não faz caso do suceder das linhas, do passar para a próxima linha, mas em poesia, a *versura* é justamente o que cria a importância posicional típica do *verso*, o que pode tornar cada linha um bloco distinto e autônomo de sintaxe, sentido e ritmo, ou, justamente, instalar tensão ao quebrar essa autonomia, como faz o *enjambement*.⁸¹ Em poesia, a *versura* dá-se a ver, e, mostrando-se, cria “pontos de paragem”, torna cada verso não só caminho, mas baliza do caminho. Em termos jakobsonianos, a *versura* em poesia assimila-se à própria “função poética”, porque opera e torna discernível a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático⁸² (JAKOBSON In LODGE, 1988, p.39) – perfiladas as linhas, patenteiam-se as recorrências.

Passamos agora à leitura de *Corpo de Baile* como um poema (Rosa, aliás, faz preceder de “*Os poemas*” a lista das novelas), cada livro um ponto de paragem, a passagem de um a outro uma *versura*, e sempre a atenção ao *verso*, à curva do voltar, que é rima, ritmo, isotopia, mas é mais, e Rosa sabe: “O grande movimento é a volta” (ROSA, 1976, p.76). É o movimento de volta da linha o que fecha os contornos, no tetrágono, no círculo, domando o Espaço. É o movimento da volta dos corpos celestes o que cria dia, noite, estações, o que doma e domestica o Tempo.

Nosso percorrer das sete novelas vai levar em conta o verso enquanto princípio da poesia, mas também como princípio cósmico. Até porque, não bastassem as pistas que o texto prodiga, o próprio Rosa, em correspondência com o

⁸¹ Bom exemplo é o “Boi morto” de Manuel Bandeira:

[...]

Boi morto, boi descomedido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

O poema progride, desce a página, e a díade boi-morto, assombrando, no “o” fechado e lúgubre, na imagem grotesca e surreal, retorna e retorna, justamente como uma carcaça na correnteza, como o alarme de espanto dos pesadelos recorrentes, até que a volta obsessiva dissolva o sentido em puro alarme... O *enjambement* (boi / Morto, sem forma ou sentido), separando os elementos da díade, traz de volta a forma e o sentido de cada um...

⁸² “A seleção se produz com base em equivalência, similaridade e dissimilaridade, sinonímia e antonímia, enquanto a combinação, constituição da sequência, baseia-se na contiguidade. A *função poética projeta o princípio da equivalência sobre o princípio da combinação*. (JAKOBSON In LODGE, 1988, p.39, grifo do autor)

tradutor, entrega que *Corpo de Baile* coreografa a viagem circular⁸³ dos astros, confirmando, como dissemos antes, que para Rosa “a legibilidade da obra assimila-se à legibilidade do Cosmo” (supra, Apresentação). Verso e viagem, cernes da poesia e da metafísica rosianas.

Bem à vista, no centro da cruz, na Natividade de Luini, o alforje e o cantil mostram que a Sagrada Família está de viagem, que logo partem para o Egito⁸⁴. Começemos a nossa, então, com o presépio de estrela-guia.

⁸³ Com o perdão da imprecisão científica – já que, sabe-se, as órbitas são elipses -, mantemos o círculo, que é metonímico da trajetória de ida e volta, e, de qualquer maneira, a poesia de Rosa acenando sempre à astronomia anterior a Kepler...

⁸⁴ Assim como a cena simultânea do anúncio aos pastores, os índices da iminente fuga para o Egito são motivos acessórios recorrentes nas Natividades.

**PARTE 2 - *Corpo de Baile* - ver, não ver e
dançar a Lapinha**

Partida

- 1. Campo Geral – O Menino e o Escuro (I, VI, XI)**
- 2. Uma estória de amor – Acalentando Manuelzão (VIII, XXII, XXI)**
- 3. A estória de Lélío e Lina – O Menino e a Lua (XIX,V, XIII)**

1. “Campo Geral” – O Menino e o Escuro (I, VI, XI)



Correggio, *Natividade (A Noite)*, 1528-30
Óleo sobre tela, 256,5 x 188 cm
Dresden, Gemäldegalerie

Correggio: "Nascimento de Cristo". Dresde, Gemaeldegalerie

O milagre é um ponto
que combure
num centro na Noite,
uma luzinha, um riso.

De perfil, gris,
adiante (para que o Menino o veja),
o Burrinho

O Boi ainda não se destacou
da mansa treva.

Se a iconografia da Natividade noturna encontra primeiro lastro em Lucas (Lc 2, 8-14), reforço no evangelho apócrifo do Pseudo Mateus (século VI) e popularidade nas *Revelações* de Santa Brígida da Suécia (final do século XIV), que enfatizam a claridade emanada pelo Deus nascido, é nas primeiras palavras do Evangelho de João que se distingue a oposição luz-treva enquanto eco da Gênese.

1 No princípio, Deus criou os céus e a terra. 2 A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. (Gênese, 1, 1-3)

1 No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus. E o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus.
3 Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito. 4 Nele havia vida, e a vida era a luz dos homens. 5 A luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. (Jo, 1, 1-5)

Essa é uma oposição fundadora em "O Burro e o Boi no presépio" como em *Corpo de Baile*. Mas o milagre que o primeiro poema enuncia em par com "A Noite"

de Correggio é um "*fiat lux*" singelo. Na primeira estrofe, o esplendor ofuscante do quadro doma-se em mero ponto candente, luz em diminutivo; o sobressalto intensificado pelo *scorzo* dos anjos e pastores filtra-se em riso; a segunda estrofe instala diante do espectador, mas sobretudo sob a luz e os olhos do Menino-Deus, em cor modesta de penumbra, o Burrinho, o destaque reforçado pela posição – palavra única em fim de estrofe. Companheiro na díade com o Burrinho, o Boi inicia a terceira estrofe, trazendo docemente o leitor desde o milagre, a luz, à mansa treva e então ao silêncio, no último verso.

O "*fiat lux*" que abre *Corpo de Baile* também é luzinha radiando num centro envolto em treva:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos. Longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. [...] alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: " – É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte ; e lá chove sempre..."

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sòzinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro ; ou mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. – "Oê, ah, o triste recanto..." – ela exclamava. (ROSA, 1960, p.7, grifo do autor)

Miguilim se acende de súbito, do escuro da indeterminação ("um certo Miguilim"), de um longe, muito longe, sem nome. E o escuro se confirma, se reitera, se agrava, de indeterminação a tristeza: terra preta, tudo sozinho e escuro, mais escuro, anoitecendo, até se mudar em lamento, o lamento da mãe de Miguilim, que Rosa aponta com o primeiro de todos os muitos grifos que balizam *Corpo de Baile*: "Oê, ah, o triste recanto..." Já de saída, o discurso narrativo ativa a clave do conto popular, na sintaxe lhana, na apresentação, à queima-roupa e em bloco, do personagem e do problema-núcleo que desencadeia e motiva a ação. Não mentiria quem entendesse – "Era uma vez, no meio duma terra tão longínqua, um Menino que sofria o Escuro"...

Esse lugar, de terra preta, mata escura, céu escuro, ar escuro, se enegrece desde o nome. Porque chamar essa terra, o Mutúm, é chamar também a ave negra

que lhe entristece as noites. É o que faz Miguilim já adulto, já Miguel, no último livro de *Corpo de Baile*:

“– De minha terra?” “– Lá tinha pássaros cantando de noite?” “– Sério. O mutúm. De dia, ele fica atoleimado, escondido em ôco de pau, é fácil de pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. [...]” “– E como canta?” “– No meio do mato, de madrugada, ele geme: – Hu-hum... Uhu-hum... Não se parece com nenhum” “– Aqui não tem”. “– É um pássaro tristonho...” (ROSA, 1960, p.392)

Se o signo arbitrário saussuriano permanece refém da “incancelável presença do corpo”, quão mais visceral é a “intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite” (BOSI, 2008, p.49) na onomatopeia, na interjeição?... “– Hu-hum...Uhu-hum...” – nesse simples imitar o gemer do mutum, Miguel vibra no próprio corpo, em cinestesia, no surdir lamentoso do “u”⁸⁵, o negrume da ave e o parentesco com a noite e o triste. E, ato contínuo, lembra a si mesmo e mostra ao leitor que é aquele Miguilim de “Campo Geral”, aquelezinho que palmilha em angústia uma treva de muitos nomes.

Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol. O oão das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... O enfile delas tôdas, tantas vacas, vindo lentamente do pasto, sôbre pé de pó. Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, um casal de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia êsses tôdos vivendo de ir s’embora, despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de prêto. Daí davam as cigarras, e outras. A rã rapacúia. O sorumbo dos sapos. Aquêlo lugar do Mutúm era triste, era feio. O morro, o mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá dessas urubùguáias. A ver e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta desconforme se estendendo, batia os braços : ia ecar, para êle, Miguilim, algum recado desigual? “São os morcêgos? Se fôssem só os morcêgos?!...” (ROSA, 1960, p.35)

Despedir-se embora, descambar, cair, morrer – o sentir de Miguilim no dizer de Rosa enche de peso, mancha do preto que é delas, mesmo as metáforas já baças para o anoitecer, para o quando a “tarde morre” e a “noite cai”... As vacas, as

⁸⁵ É justamente a flagrante associação cinestésica do /u/ a “escuridão, fechamento, angústia, doença e morte” que Alfredo Bosi evoca ao comentar o pendor, sobretudo poético, para a motivação do signo, para criar ou sugerir “a sensação de um acordo profundo, um autêntico *acorde vivido* que fundiria o som do signo e a impressão do objeto.” (BOSI, 2008, p.61).

avezinhas do dia, tão próximas, tão domésticas, vão se deixando tingir da melancolia vaga da noite, seus sons, seu despedir-se, seu silêncio. E dão lugar aos bichos do úmido, do escuro, e então ao que-não-se-sabe, ao preto desconforme, ao incerto sem figura, sem rosto, ameaçador, ao “recado desigual”. Sendo “Campo Geral” o pórtico e o panorama do livro inteiro, a angústia noturna de Miguilim avisa já que em todo o ciclo de novelas o trocar-se do claro em treva, a face mais imediata e previsível do Tempo, não é coisa trivial⁸⁶.

Entre as minuciosas instruções ao tradutor italiano, Rosa enfatiza a dimensão escópica da novela que abre *Corpo de Baile*, sugerindo traduzir o título em MIGUILIM, GLI OCCHI, e revelando inclusive ter desviado o sentido, geográfico da expressão “campos gerais” “para o simbólico : o de *plano geral* (do livro)” (ROSA, 1981, p.24, 58). O que os olhos de Miguilim vejam, e o que o Escuro não os deixe ver, ou faça adivinhar em terror, o leitor vai ele mesmo deparar, ou procurar, ao longo de todo o ciclo de novelas.

O primeiro nome da treva é Noite, mãe de todo escuro, experiência primordial do desamparo, da vulnerabilidade, para o animal diurno que é o homem. A mitologia grega faz a deusa Nyx filha do Caos com o infernal Érebo, e progenitora de um cortejo de terrores diante dos quais o homem se apequena inerme: “o hediondo” Infortúnio, o “negro” Destino, a Morte, o “Sono e a grei dos Sonhos”, que se abatem de fora, à revelia da vontade individual, e ainda Discórdia e sua prole, labores, esquecimento, fome, dores, mentiras..., que acossam de dentro, esporeando, espicaçando, dominando a vontade mesma em impulso destrutivo, autodestrutivo⁸⁷...

“De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus sabêres e podêres de agouro” (ROSA, 1960, p.33) – as noites de Miguilim coagulam todas as dores e dúvidas do dia. E o medo, o muito medo.

Conseguia era outro medo, diferente. O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutúm. Mas não era tôda vez: tinha de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair

⁸⁶ “No folclore o cair do dia, assim como a sinistra meia-noite, deixa numerosos vestígios de pavor: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas. Essa imaginação das trevas nefastas parece ser um dado primeiro, contraparte de uma imaginação da luz e do dia” (DURAND, 1969, p.98)

⁸⁷ A nomenclatura usada aqui para os nunes noturnos provém do cotejo entre as traduções de Jaa Torrano (HESÍODO, 1995, p.94-95) e de Evelyn White, esta última disponível em <http://www.theoi.com/Text/HesiodTheogony.html>.

tudo errado mesmo, – que êsses e aquêles a gente tinha de atravessar, varar da outra banda. Cuidava de outros mêdos. (ROSA, 1960, p.46)

Em seu calafrio noturno, Miguilim evoca um pavor herdado e aprendido, de espécie e de cultura, que o folclore declina em monstros, ogros, espectros, agouros... Dentre a multidão de assombros e papões brasileiros⁸⁸ Miguilim vai elencando, em *crescendo*, seus “outros medos”: as almas, o lobisomem (“revirando a nôite, correndo sete-portêlos, as sete-partidas”), o Lobo-Afonso (‘pior de tudo”), “Seo Dos-Matos Chimbamba”, e finalmente a estória que põe diante do Tropeiro protagonista um “homenzinho velho, barbim em queixo, peludo, barrigudo”, o Pitôrro, que se agiganta, transforma em “monstro Homem, despropósito” e acaba, ferido pelo signo-salomão, por “desrebentar”, “com enxofres e breus”, no Diabo ele mesmo, “o Menino, o Pé-de-Pato”. E é num jorro de reza febril que Miguilim adormece: “– Com Deus me deito, com Deus me levanto!” – jaculava Miguilim ; e não pegava de ver a ponta do sono em que se adormecia”. (ROSA, 1960, p.46-47).

Nem lobisomem nem Pitorro virão afrontar Miguilim, mas outros espantos, menos coletivos, só dele, sem nome para mais ninguém, atravessam suas noites e dias, porque Miguilim sabe, sente, sofre, que a carne do Mundo tenha um defeito: “No comêço de tudo, tinha um êrro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe mêdo.” (ROSA, 1960, p.8)

*

⁸⁸ Do Anhangá indígena ao Quibungo africano, passando pelo lobisomem ibérico, uma boa *ménagerie* de demônios mestiços frequenta familiarmente a obra de Rosa. O narrador de “Meu tio o lauaretê”, por exemplo, pinça vários deles para povoar os casos que protagoniza ou testemunha (VALOIS, 2009; 2013). O próprio Pitorro volta, seu poder de terror sabotado pela explicação do conarrador erudito, em “O homem do Pinguelo”, de *Estas estórias*: “O Pitôrro é uma aparição grotesco-fantástica, do repertório dos tropeiros” (ROSA, 2001a, p.171).



Francisco de Zurbarán, *Adoração dos pastores*, por volta de 1638
Óleo sobre tela, 267 x 185 cm
Grenoble, Museu de Belas Artes

VI

**Zurbarán: “Adoração
dos Pastores”. Museu
de Grenoble**

O Boi é um
rosto a menos
entre os humanos.

Aqui nada rutila nem incandesce nem ofusca. Nenhum lampejo de metal precioso, nenhum resplender da Glória Celeste, que flutua acima em modestos ocre... Nem o Menininho radia, como na Noite de Correggio. Mas como que uma luz exterior ao quadro, na posição do espectador, reflete-se suave no castanho, no pardo dos tecidos crus, revela-se no quase inconspícuo lustro da leiteira, e da calva do pastor à direita; e parece, não acender, antes aprofundar, adensar, saturar, o branco dos paninhos onde se reclina o Menino. Contra o fosco em volta, esse branco espesso magnetiza o olhar, *candidus*, não *albus*.

Michel Pastoureau, que se adverte avesso a generalizações fáceis, pronto a reconhecer em tudo o que é humano as devidas inflexões histórico-culturais, abdica de reservas para discernir uma constante praticamente universal de referentes cromáticos:

fogo e sangue para o vermelho; vegetação para o verde; luz para o branco; noite para o preto – uma noite ambivalente, sim, mas sempre, em todo lugar, antes perturbadora e destruidora do que reconfortante. (PASTOUREAU, 2008, p.24)

Até ainda a Idade Média, o Latim distinguia dois brancos e dois negros: *albus* e *candidus*, *ater* e *niger*. Um fosco (*albus* e *ater*), outro luminoso (*candidus* e *niger*). O branco que envolve o Jesusinho parece não luminoso, mas iluminado, não emitir luz, mas tragar a luz em torno. E fazer realçar o corpo rosado do Menino, puro, cândido, ele também, mas não saturado da Luz fulminante do Pai:

18 Moisés disse: “Mostrai-me vossa glória”. 19 E Deus respondeu: “Vou fazer passar diante de ti todo o meu esplendor, e pronunciarei diante de ti o nome de Javé. Dou a minha graça a quem quero, e uso de misericórdia com quem me apraz. 20 Mas, juntou o Senhor, não poderás ver a minha face, pois o homem não me poderia ver e continuar a viver. (Êxodo, 33, 18-20)

...porque o seu é um branco tecido da carne e do sangue dos homens, para que os meros homens, exilados da Luz Eterna, possam vê-lo, sem morrer.

Os homens da Adoração de Zurbarán, é em pobreza que adoram. Os dois personagens em primeiro plano interpelam o espectador – com o olhar e o gesto a moça ajoelhada, o velho à direita com a tridimensionalidade que avança para fora do quadro –, convidam a reparar no tosco das roupas (a do velho rasgada em dois pontos), no grosseiro da pele, no rude dos traços, e no singelo das oferendas, ovos, leite, um carneirinho peado. Mas tudo isso figurado com capricho de precisão, em texturas, matizes, e numa luz comedida, bem temperada de opaco e de sombra. Zurbarán, como faz seu contemporâneo Velázquez, como fizera Pieter Aertsen no século anterior, associa aos momentos sagrados a pintura humilde, ropografia, *minoris pictura*. Ou antes pintura *do humilde*, porque aquilo que na Espanha veio a se chamar de *bodegones* – ao mesmo tempo elogio do objeto simples e *vanitas*, lembrança de que, humilde ou ostentoso, tudo é precário (os ovos se espatifam, a leiteira quebra, o leite talha, o cordeiro está pronto para morrer...) – encerra a contradição fundamental de, pela própria perfeição formal, sabotar a “mensagem de humildade” (LANEYRIE-DAGEN, 2012, p.55): “porque, tratando embora sempre de matéria humilde, consegue todavia a glória no campo da ‘humildade’” (PLÍNIO O VELHO, apud STOICHITA, 2004, p.30)⁸⁹.

“O Boi é um/ rosto a menos/ entre os humanos”. Nem o núcleo de claridade divina abaixo, nem a nuvem celestial acima se distinguem no corpo do poema VI, e os rústicos circunstantes humanos aparecem somente como apoio de uma definição em negativo, como a do VERDADEIRO GATO de *Tutaméia*, como um fundo de contraste contra o qual captar o não-humano, “o rosto a menos”, o não-rosto, a cabeçorra de traços desconformes, que mal se distingue do informe da treva, no exato meio da face direita do quadro, sem olhos que se vejam, só um tosco

⁸⁹ O comentário de Plínio é testemunho do quão perene e fundamental é esse paradoxo de consonância-dissonância entre o dizer e o dito na natureza morta, da ropografia aos bodegones seiscentistas.

focinho... Porque, antes de dramatizar em contraste a cena sagrada do primeiro plano, que o poema silencia até o último verso, o tenebrismo caravaggista de Zurbarán, a convite de Rosa, engolfa o espectador na treva – e o Boi em unidade com a treva, como sugere a ruptura sintática do verso inicial: “O Boi é um”. Foi esse boi envolto em escuro, misturado ao escuro, que Rosa decidiu ver, nos chamou a ver.

As vacas estavam sobrechegando, com o touro. O touro era um zebú completo preto – Rio-Negro. A bezerrada se concluía num canto do curral, os rabinhos de todos pendurados, eles formavam roda fechada, com as cabeças tôdas juntas. O cachorro Gigão vigiava, sempre sério, sentado ; êle desgostava do Rio-Negro. O Rio-Negro era ruim, batedor. Um dia êle tinha investido nos meninos. Quando que avançou, de supetão, todos gritaram, as pessoas grandes gritaram: os meninos estavam mortos! (ROSA , 1960, p.30)

O fascínio de pavor pela massa bruta de fúria cega que é o touro, flagrante desde as cavernas de Lascaux às remanescentes *corridas* e *touradas*, também fecunda a obra de Rosa, e já desde a primeira estória de *Sagarana*⁹⁰, onde o burrinho pedrês se esgueira safo, guiando os homens, através do turbilhão de violências que um só dia pode trazer. Enquanto Silvino preparava à traição⁹¹ a morte de Badú, arrojando-lhe um marruá enraivado, enquanto amadurecia para cair o temporal que mataria oito vaqueiros na enchente do Córrego da Fome, Raymundão pontuava a jornada dos vaqueiros e a narrativa principal do conto com o *epos* feroz do touro, sobretudo o Calundu, zebu assassino de criança...

– [...] Seu Vadico gostava demais do Calundú, e o zebú também gostava dêle, deixava o menino coçar o pêlo e bater palmada no focinho... Doideira, eu sempre achei. Zebú é bicho mau, que a gente nunca sabe o que eles vão cismar de fazer...

– É mau, por causa que eles são tristes... Repara, só, no berro que eles têm...

[...]

– Seu Vadico foi fazer festa nêle, dando sal para êle lambar na mão [...] O boi alisava o menino com o focinho, e até parecia gente, carinhoso...[...] (ROSA, 1969, p.42-43)

⁹⁰ ...desde *Sagarana* até *Tutaméia*, com o “touro de imaginação medonha” de “Hiato”, até a “tauromaquia involuntária” do vaqueiro Mariano, em *Estas estórias* (VALOIS, 2013, p.151-152).

⁹¹ Com Rosa, sempre o signo motivado – Silvino, silvo, serpente...

... “De supetão”, Calundu abaixa a cabeça – num triz sem tempo para se intervir, o menino cai de bruços derrubado entre as patas do touro, e de uma chifrada só e um jorro de sangue, perde-se a vida de seu Vadico, que mesmo em agonia suplica “pelo amor de Deus” “que ninguém judie do Calundú!...” (ROSA, 1969, p.43)...

O Rio-Negro de “Campo Geral” não chegou a matar os meninos, salvos da investida pelo cachorro Gigão, mas reincidiu em atentar contra um inocente, e em ingratidão, como o Calundu:

Pior foi que o Rio-Negro estava do outro lado da cêrca, lambendo sal no côcho, e Miguilim quis passar a mão, na testa dêle, alisar, fazer festas. O touro tinha só todo desentendimento naquela cabeçona preta – deu uma levantada, espancando, Miguilim gritou de dôr, parecia que tinham quebrado os ossos da mão dêle. (ROSA, 1960, p.56)

Miguilim gemendo, “com raiva até dele mesmo”, o irmãozinho Dito se chega, confirma o costume de vir consolar, ajudar a passar a dor. Mas Miguilim desentende, como o touro: “achava que tinha entendido que o Dito queria era mexer – minha-nossenhora! – nem sabia por que era que estava com raiva do Dito: pulou nele, cuspiu, bateu”. O despejo de raiva cega de Miguilim logo dissolve em “vergonha, até susto, medo”, agravados pela resposta mansa do Dito, que “não batia, ia saindo embora, nem insultava, só fungava”... (ROSA, 1960, p.56). Susto, medo e vergonha de ver mesclar-se à própria vontade o escuro medonho da mata “quase preta”, o escuro da “cabeçona preta” do Rio-Negro:

Miguilim não queria dizer que agora estava pensando no Rio-Negro: que por que era que um bicho ou uma pessoa não pagavam sempre amor-com-amor, de amizade de outro? Êle tinha botado a mão no touro para agradar e êle tinha repontado com aquela brutalidade. (ROSA, 1960, p.57)

“No comêço de tudo, tinha um êrro.” O que Miguilim sofre, desde o começo da estória – com o ressentir angustiado de que o Mutum fosse feio, de que o céu trovejasse bruto sobre os frágeis passarinhos do campo, “desassisados” (“O gaturaminho do campo, êle merece castigo, Dito?”, Ibidem, p.17), de que “os bichinhos desvalidos”, “o coelhinho, sessépe, serelé, coelhinho da silva”, e os “tatus, gordotes, tão espertos”, existissem “assim só para morrer” caçados (Ibidem, p.15,34)

–, o que dói em Miguilim é que o mundo exista em Erro, no Mal que acossa cada vivente, de fora e de dentro, na feiura, na dor, no medo... E na gana de causar dor e medo:

Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatú e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? (ROSA, 1960, p.34)

“Tudo, que todo mundo fazia, era errado” (Ibidem, p.28). E essa vontade feroz e cega, essa injustiça dos homens, dos bichos, dos elementos, em judiar do fraco, do manso, do inocente, Miguilim surpreende em si, à própria revelia. “O govêrno da cabeça era erroso” (ROSA, 1960, p.29)... – no desentender da cabeçona preta do zebu, ele se vê como que em espelho: manso e bom, ele fora judiado por Rio-Negro, e, tanto quanto Rio-Negro, não pagara amor-com-amor ao irmãozinho Dito, manso e bom...

Se os “bichinhos desvalidos”, “pobrezinhos de Deus” não merecem o castigo dos temporais e trovoadas, nem do terror das caçadas sangrentas, por que crime estão pagando? De onde vem esse “governo erroso” que conduz mansos e bons a doer e fazer doer? Na primeira novela de *Corpo de Baile*, o escuro do mato, da noite, do touro brabo Rio-Negro, reverberam não somente a angústia de que o Mal e o Erro existam, mas latejam uma culpa original, um erro primeiro que adocece a carne do mundo:

Ah, Tio Terêz devia de ir embora, ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, Vovó Izidra xingava Tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes [...] tudo era aquele perigo enorme. (Ibidem, p.15-16)

“O mito de um paraíso primordial perdido por causa de um erro qualquer é extremamente difundido.” (ELIADE, 1996, p.37). Tenha ocorrido entre deuses ou entre os primeiros homens, seja um deslize no ritual, um ato de soberba desobediência ou um assassinato fundador, esse erro originário é a fonte de uma existência em sofrimento (ELIADE, 1996, p.37; BIANCHI, 1966). No pensamento grego, importante afluente da cosmovisão cristã, a ideia da vida humana como purgação a uma falta comparece desde os pré-socráticos até o gnosticismo cristão,

passando por Platão e pelos neoplatônicos; a mitologia mesma é rica de exemplos – o rapto de Perséfone por Hades, o desmembramento de Dioniso pelos Titãs, a devoração dos filhos por Cronos (BIANCHI, 1966). Na Gênese que é “Campo Geral” em *Corpo de Baile*, a angústia obsedante do Mal em Miguilim evoca e reencena o fratricídio original entre Caim e Abel, e a rebeldia de Adão contra o Pai.

O Pai de Miguilim não se alça do concreto, do imediato, existe no obter sustento, e aí se esgota. A Mãe Nhanina descontenta-se, justamente, do mesquinho viver diário, anseia por ver e ter alguma vaga beleza que o morro do Mutum lhe esconde (ROSA, 1960, p.9), que a vida chã lhe recusa.

Quando Tio Terêz, passadas poucas páginas da estória, deixa a casa fugido, Miguilim adivinha “coisas brutas, coisas assustadas”, e “um perigo enorme”. Um perigo em que ele não pode se esquivar de tomar parte, porque um dia, quando bem Miguilim se queria valente atravessando o mato para levar o tabuleirinho de almoço do Pai na roça, o escuro ameaça um vulto. É Tio Terêz, pedindo a Miguilim um favor de “amigos de todo guerrear”, “como numa estória” – levar um bilhete para a Mãe Nhanina, e trazer de volta a resposta no dia seguinte.

Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. Não falava. Rasgava o bilhete [...]. E Tio Terêz? [...] Tio Terêz tinha falado feito numa estória: – “...amigos de todo guerrear, Miguilim, e de não sujeitar as armas?!” (ROSA, 1960, p.41)

Qual dos dois é Caim? O pai foi o agravado, Tio Terêz o que atraíçou... Mas o Pai se faz temer e respeitar sisudo, severo, irascível, violento, enquanto Tio Terêz se faz amar tão fácil, em companhia, em riso, em mansidão: “Tio Terêz não parecia com Caim, de jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (Ibidem, p.21).

O mal já consumado, o mal possível, o mal que ele Miguilim está por causar, não importa o que faça – o Mal. E Ele se espessa, toma figura, toma rosto, o não-rosto das almas, do lobisomem, do Pitorro explodindo em breu e enxofre, na noite da véspera de reencontrar Tio Terêz, tendo entregado ou não o bilhete (Ibidem, p.46)....

Tanto Miguilim interroga, tateia, figura, adivinha o Mal... e mesmo assim o Mal embosca, golpeia dum jeito novo, com uma dor que não se antecipa.

O Dito não devia de ter ido de manhãzinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Era uma coruja pequena, coruja batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata ; “Cuíc-cc’-kikikik!...” e entrava no buraco; por perto só se viam as cascas dos besouros comidos, ossos de cobra, porcaria. E ninguém gostava de passar ali.

O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p’ra espiar pra êle. Diziam: “Dito! Dito!” (ROSA, 1960, p. 58)

Na Adoração de Zurbarán, em vez de ouro, incenso e mirra, os pastores oferecem ovos, leite – quentes ainda da vida que os produziu –, e um cordeirinho vivo, pronto também a nutrir o corpo vivo do Messias. Mas a Boa Nova celebra o nascimento de um Redentor que redimirá pela morte, e o cordeirinho peado, singela oferta de pastores, é também a iconografia lembrando – ancorada na rede de legitimações proféticas de João Evangelista, citando João Batista (João, 1, 29) que cita Isaías (53,7) – a morte em sacrifício destinada ao Menino.

Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, seguíamos cada qual nosso caminho; o senhor fazia recair sobre ele o castigo das faltas de todos nós. Foi maltratado e resignou-se; não abriu a boca, como um cordeiro que se conduz ao matadouro, como uma ovelha muda nas mãos do tosquiador. (Ele não abriu a boca). (Is, 53, 6-7)

Em “Campo Geral”, onde um Menino deve morrer também, a coruja é quem traz esse *augúrio*⁹²: “Dito! Dito!”

*

⁹² Do latim *augurium*, “agouro, presságio; adivinhação pelo canto, voo, e pasto das aves” (SOUSA, 1984, p.98)



Martin Schongauer, *Natividade*, 1470-1475
 Gravura, 25,8 x 17 cm / 25,6 x 16,8 cm
 Colmar, Musée d'Unterlinden/
 Washington, National Gallery of Art

XI

**Schongauer: “A
Natividade”
Munique, Pinacoteca**

Porque também meninos
eles lá estiveram
em vigília
no telheiro
da claridade de Deus.

O Burro, o Boizinho,
insemoventes.
Olham: quase choram.

O mundo é mendigo.

Das sete únicas pinturas que restam do alsaciano Schongauer, três quadram perfeitamente com localização e coordenadas indicadas nos poemas do presépio (os poemas II, VII, XXVI). Mas nenhuma das outras quatro parece corresponder ao poema XI, que vem desacompanhado de sua imagem na edição ilustrada. Se é verdade que a maior parte dos presépios rosianos é de pinturas a óleo, comparecem também, entre as díades poema-imagem que pudemos estabelecer, o afresco, a iluminura e a gravura – ora, Schongauer é conhecido hoje sobretudo como gravador, e equiparável a Dürer.

A cenografia desta Natividade responde, em vários aspectos, ao décimo primeiro poema de “O burro e o boi no presépio”. Antes de tudo, o burrinho – junto a José ele parece tão pequeno, que, se o homem o montasse, os pés continuariam tocando o chão; sua cabeça mais curta e arredondada, parece a de um filhote, um “menino”, como talvez confirme outra gravura de Schongauer, “O moleiro”, onde é

possível ver bem distintos os traços de um jumentinho filhote junto à sua mãe⁹³. Quanto ao aspecto composicional – a construção que abriga a sagrada família tem aqui a importância singular de conter e organizar por inteiro o enquadramento, onde se percebe, inclusive, acima à esquerda, o suporte do telheiro, que justamente fronteira com os seres celestiais, habitantes da “claridade de Deus”; o semiconfinamento da composição destaca as aberturas no teto, relacionando-as ao senso de claridade, concentrada na figura de Maria, claridade apontada como divina pelas fontes textuais da iconografia, os Protoevangelhos de Tiago e Pseudo-Mateus e em especial Santa Brígida da Suécia, que introduz a pobre lanterna trazida à cena por José como elemento de contraste⁹⁴. Quanto aos personagens, boi e o burro urgem a atenção sobretudo pelos olhares, que parecem fixar o espectador com um saber magoado, o contorno inferior das pálpebras dando impressão, pelo destaque da gravura, de um tremular de lágrima (“Olham:quase choram”); por fim, os pastores, primeiras testemunhas humanas do Milagre, aproximam-se com o figurino mesmo do mendigo: cajados, vestes rasgadas, um pé descalço...

“Campo Geral” é o lugar de *Corpo de Baile* onde se estabelece essa vigília, esse olhar atento em testemunha das penas do mundo mendigo. Um olhar “também menino”, de espanto e desamparo. Mas a angústia escura que oprime Miguilim se deixa perpassar de alguma luz. A companhia de Dito, por exemplo:

“– Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” “– Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe.” “– Dito, você ainda é companheiro meu?” “– Que eu gosto, Miguilim. Demais. Mas eu quero não conversar essas coisas assim.” “– Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver tôda vida, ficar grande?” “– Demais. A gente brincar muito, tempo e tempos, de em diante crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados e cavalos, pra nós dois!” A alegria do Dito em outras ocasiões valia, valia, feito rebrilho de ouro. (ROSA, 1960, p.35)

⁹³ Rosa não parece se preocupar com distinções entre jumento e burro. Foi montado num jumentinho que Jesus entrou em Jerusalém; é um burro que Rosa instala em sua Natividade, e no entanto, em *Sagarana*, vemos o seguinte argumento convencer Augusto Matraga a montar um jumento, quando ele entende de ir buscar o lugar da sua hora e vez: “aceitou, porque mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 1969, p.354).

⁹⁴ “A vela que o ancião [José] trouxera à gruta não tinha brilho algum, porque sua luz material fora inteiramente ofuscada por aquela luz divina”. (BRIDGET, BOOK VII, Chapter 21; 2012, p.251; ver supra, parte 1, seção 2)

“Dito era menor, mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas” (ROSA, 1960, p.12), captava o mover e as razões do mundo, das gentes. É na voz dele que o texto introduz o medo da morte, é ele quem sente por primeiro o espinho de morte cravado no Cosmo pela falta original, quando Tio Terêz foge de casa em meio ao estrondar dos trovões, sinal milenar da fúria dos deuses (ELIADE, 1965; ELIADE, 2002):

O Dito não tremia, malmente estava mais sério: – “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa... – êle foi falou.
– Miguilim, você tem medo de morrer?
– Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fôsse sòzinho. Queria a gente tôdos morrêsse juntos... (ROSA, 1960, p.17)

A partir daí, para Miguilim, é na evocação apavorada da morte, da “mortezinha dele” (ROSA, 1960, p. 26), que o Mal, o Erro, passam a assombrar. Como na lembrança do dia em que ele “puxou o paletó de Deus”, engasgado com um ossinho de galinha: “foi tudo tão: ...*malamém...morte...* – nem deu tempo para idéia nenhuma, era só um errado total, morrer e tudo, aí!” (Ibidem, p.18, grifo do autor). E de lembrança a antecipação: “Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer [...], sempre cismava medo assim de adoecer, mesmo era verdade.” (Ibidem, p.26).

Miguilim não morre, e é num corpo em plenas faculdades de sentir, com plena saúde para o aprendizado do sofrer, que ele experimenta a Morte de fato, vinda em toda sua pompa de dores, esgares, choros, desesperos, esperanças... Porque, bem durante o Advento, ao tempo em que, armado o presépio, cada dia aproxima os Reis da manjedoura, uma doença se semeia e amadurece em Dito.

Na volta de ir ver uma coruja em seu esconderijo num buraco de cupim, Dito corta o pé. O que se segue é um sofrer esmiuçado, esmerado, como os motivos humildes das naturezas mortas nos *bodegones*: “o corte apostema, criando matéria”, vem dor, dor nas costas, dor como um ferro cravado na nuca, febre, vômito, soluço, tetanismo...

E no entanto, arma-se o presépio:

Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão – toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais, e Nossa Senhora, São José, os Três Reis e os Pastores, os soldados, o trem-de-ferro, a Estrela, o Menino Jesus. Vovó Izidra vez em quando trazia uma coisa ou outra para mostrar ao Dito [...]. Mas Dito queria tanto poder ver quando ela estava armando o presépio, forrando os tócos e caixotes com aqueles panos – fazia as serras, formava a Gruta. E tinha umas bolas grandes, brilhantes de muitas côres [...] Tinha a lagôa, de água num prato-fundo, com os patinhos e peixes, o urso-branco, uma rã de todo tamanho, o cágado, a foquinha bicuda. [...] Depois de pronto, era só pôr o Menino Jesus na Lapinha, na manjedoura, com a mãe e o pai dêle e o boizinho e o burro. E punha um abacaxi-maçã, que fazia o presépio todo cheirar bonito. Todos os anos, o presépio era a coisa mais enriquecida, vinha gente estranha dos Gerais, para ver, de muitos redores. (ROSA, 1960, p.60)

Um Cosmo em miniatura, com sua geografia, sua fauna, seus astros, seu Deus⁹⁵ – e tudo apreensível, abarcável, brincável, por qualquer menino. Natural – se o próprio Deus desse Cosmo é Menino...

Mas o presépio armado em “Campo Geral” não tem meninos em torno:

– “Vocês não podem ir ver presepe, vocês então vão para o inferno! – isso a Chica tinha ensinado o Tomêzinho a dizer. E tinha ensinado o Bustica a fazer caretas. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomêzinho, a Chica e aquele menino Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: – “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para êle era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, nôvo, de consôlo. Mesmo êle sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de Tôdas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (Ibidem, p.60)

A vigília dos meninos aqui é a das estórias. Nem o presépio lá fora, nem a doença dentro do quarto – tudo o que preme, excita e dói em volta está em suspenso, porque a palavra de Miguilim delimita um “círculo mágico”, espaço dentro do espaço, efetua a supressão temporária do tempo, cativa os outros num jugo que

⁹⁵ A semelhança é patente com o presépio autobiográfico contado em “De stella adventum magorum”, em *Ave Palavra* (ROSA, 1978, p.55; supra, Apresentação).

se escolhe e aceita, numa ordem outra, tal como diz Huizinga do jogo, tal como diz Eliade do sagrado (HUIZINGA, 1980, p. 3-31; ELIADE, 1965; 1996; 2002). A ordem outra de Miguilim é “um viver limpo, novo, de consolo”, como o microcosmo do seu presépio, onde uma fauna impossível convive em harmonia, espécie de paráfrase feérica ao reino descrito pelo profeta, onde fraternizassem o leão, o tatu, a foca, o urso, o touro, o pavão, conduzidos por “um menino pequeno”..:

6 Então o lobo será hóspede do cordeiro,
a pantera se deitará ao pé do cabrito,
o touro e o leão comerão juntos,
e um menino pequeno os conduzirá;
7 a vaca e o urso se fraternizarão,
suas crias repousarão juntas,
e o leão comerá palha com o boi. (Isaías, 11, 6-7)

Seu Aristeu, que parecia ele mesmo “desinventado de uma estória”, era cantor, apicultor, contador de estórias, violeiro, adivinho e curandeiro – à força de Alegria, um dia curara Miguilim da morte certa que ele tinha cismado que seria a sua: “ ‘Amigo meu Miguilim de repente estranhou a melhor saúde que êle tem’ [...]. Miguilim carecia de remédio nenhum, estava limpo de tudo” (ROSA, 1960, p.37). Contando estórias, à cabeceira do seu irmãozinho doente, Miguilim se sente guardião de algum poder maior, como seu Aristeu: “Deus mesmo era quem estava mandando!”... E de fato: dentro do “círculo mágico”, Dito tinha adormecido, e “rindo simples”...

Mas a estória melhor, a mais dele, a da cachorrinha Pingo-de-Ouro, que ele um dia teve e perdeu, Miguilim não pôde contar, porque a doença de Dito tomou pressa. “Amanhã é o dia de Natal”, “amanhã Vovó Izidra ia pôr o Menino Jesus na manjedoura” (Ibidem, p.61, 62).

Veio seo Deográcias, avelhado e magro [...], veio seu Aristeu, dessa vez não brincava nem ria [...]. Veio seo Brízido Boi [...]. Veio a mãe do Grivo, com o Grivo, ela era quase velhinha, beijou a mão do Dito. E de repente veio o vaqueiro Jé, com a Maria Pretinha [...]. E então o povo todo acompanhou Vovó Izidra em frente do oratório, todos ajoelharam e rezavam chorando, pedindo a Deus a saúde que era do Dito. Só Mãe ficou ajoelhada na beirada da cama, tomando conta do menino dela, dizia. (Ibidem, p.62)

...“Foram com grande pressa e acharam Maria e José, e o menino deitado numa manjedoura” (Lucas, 2, 16). Em “Campo Geral” temos uma adoração dos pastores às avessas... Como os pastores de Lucas, os humildes visitantes do Mutum apressam-se, mas não por uma Boa Nova que recebessem dos anjos, não para louvar o Menino que nasceu, mas para pedir ao Céu que um menino não morra... É o que de joelhos pede a Mãe de Dito, contraparte triste do gesto de adoração de Maria na gravura de Schongauer⁹⁶.

Mas o Céu não atende...

“E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dêle teimavam em ficar encostados, a boca mal abria”, “tudo endurecia, no corpo dêle” (ROSA, 1960, p. 63, 61). Os sintomas fartamente detalhados da agonia (Rosa é médico, afinal...) sugerem tétano, mas o texto não soletra a doença de que Dito morre e isso, essa contingência, a doença como causa eficiente dessa morte, não importa. O que importa é a morte em sua causa final, é isso o que Miguilim quer saber – *Para que se morre?*...

... e para que se sofre, para que se tem ódio?...

Depois de Dito morto, Miguilim acha coragem de ir ver a coruja no buraco do cupim, mas ela, “mãe de seus sabêres e podêres de agouro”, tinha se mudado, para um buraco de tatu, numa grota” (ROSA, 1960, p.67). Os desassossegos de Miguilim mudam também – suas noites não amargam mais agouros nem pavores, é um saber e um poder que elas fazem germinar no escuro. Um saber que põe Miguilim mais sozinho, mais à parte:

o pai desabusava mais – o que êle quer é sempre ser mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar êsse corpo!” Devagarzinho assim, só suspiro, Mãe calava a bôca. E Vovó Izidra secundava, porque achava que êle Miguilim, sôlto em si, ainda podia ficar prejudicado da mente do juízo. (Ibidem, p.67)

Doido, bobo, são os insultos frequentes que o costume de muito devanear e sentir rendem a Miguilim: “Já se viu?! Tu há de ficar tôda-a-vida bôbo, ó panasco?”, diz o Pai, quando o menino ocupa as mãos com a ninharia sem préstimo de um

⁹⁶ Maria ajoelhada de mãos postas, o menino deitado, José trazendo uma vela: percebe-se a nítida influência das revelações brigidianas (supra, parte 1, seção 2).

besouro, só pela beleza do “pingadinho de vermelho” (Ibidem, p.66). Sem Dito perto conciliando todos com todos, Miguilim vai cabendo menos e menos entre os seus:

ele mesmo não gostava mais de ninguém, estirava uma raiva quieta de todos. Do Pai, principal. Mas não era o Pai que mais primeiro tinha ódio d’ele Miguilim? Era só avistar Miguilim, e êle já bramava: – “Mão te tenha, cachorrinho! Enxerido... Carapuçado...” (Ibidem, p.67)

O estranhamento do Pai sendo o mais duro, porque ele associa ao filho os açúcares poéticos da mulher que o despreza...

A doença, desta vez do corpo, que acomete Miguilim já ao fim da estória, traz justamente o escuro fértil, necessário, de isolamento, estase, e introspecção (“eu posso ficar doente, quieto, ninguém bole?” Ibidem, p.79) que não lhe permitiam as obrigações todas, o diário trivial de atividade constante e útil imposto pelo Pai com uma raiva que sabia a zelo ciumento de autoridade destronável. E é esse zelo que consuma enfim o perigo enorme, a violência original que paira sobre a Gênese de *Corpo de Baile*: o Pai mata o vaqueiro Luisaltino, que mediava os amores restados entre Nhanina e Tio Terêz – e enforca-se depois...

Mesmo o fratricídio original dobrado a uma espécie de justiça, com o manso sobrevivendo e substituindo-se ao agressor (Tio Terêz volta para casar com Nhanina), uma vez sarado da doença Miguilim está pronto para o exílio... Porque o “pensamento forte” que ele formara era “o de uma vez poder ir também embora de casa. Não sabia quando nem como. Mas a idéia o suspendia, como um trom de consôlo” (Ibidem, p.77).

O quando e o como chegam, na pessoa de um desconhecido. Miguilim escolhe ir com ele para longe, estudar em cidade. Mas o Mutum que ele deixa ao ir embora é outro, de feio torna-se bonito, de escuro torna-se claridade, de travo de erro passa a amuleto, consolo, como a lembrança de Dito, de Aristeu, das estórias, da cachorrinha Cuca Pingo-de-Ouro...

“Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas” (Ibidem, p.82):

Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos com tanta fôrça. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cêrca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e

os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora êle sabia. (Ibidem, p.83)

“Olham / quase choram”. Na despedida, “um soluçozinho veio” em Miguilim, mas, para ele que ansiava pela alegria, queria a alegria com força, como quem reza, agora o choro não tem nome, é de quem “nem sabia o que era alegria e tristeza” (Ibidem, p.83), apenas sofria o gozo simples das coisas, das árvores, “das caras das pessoas”. No poema XI, quem olha são os bichos, que sabem a verdade livre das coisas porque não as aprisionam em nomes... Em Rosa, meninos e bichos sabem um segredo, um segredo aquém e além da razão, aquém e além da palavra, mas que precisa dela. Como Deus está aquém e além da razão, do Verbo e da Carne, e no entanto veio em Carne, deu-se a compreender em Verbo...

No fim de “Campo Geral”, curtido de tanta dor, sôfrego de tanta alegria, Miguilim faz a pergunta de que todo *Corpo de Baile* é a resposta:

- “Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”
- Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...”

(Ibidem, p.82)

Porque o que a travessia da obra de Rosa, com Rosa, nos mostra – e que nosso presépio vai nos ajudar a mostrar – é que essa resposta somente pode vir em corpo, em gesto, em poesia (o abraço de Nhanina vem em sete jambos, quase que em duas redondilhas...). Em amor sobretudo. O amor como “uma arte, uma bela-arte”, como diz Lalinha na novela final: “Mas também outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte?” (Ibidem, p.441). Como obra que se diz e mostra parabática⁹⁷, *Corpo de Baile* é essa bela-arte postulada por Lalinha: visto em anamorfose, o livro é gesto amoroso, um abraço de Rosa no mundo, tão precisado, tão mendigo do enlevo que uns chamam Deus – e Rosa, *sub rosa*, chama amor...

⁹⁷ “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’ 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão da arte” (ROSA, 1981, p.58).

- Você foi crismado, então como é que você se chama?
- Miguilim...
- Bôbo! Eu chamo Maria Andrelina Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bôbo... (ROSA, 1960, p.10)

“Campo Geral” começa com Miguilim voltando ao Mutum, de ter ido se batizar “no Sucurijú, por onde o bispo passava” (Ibidem, p.7). De manso, em sutil, mostra-se o primeiro indício da ancoragem religiosa de *Corpo de Baile*. Momentos depois de nascer, em Mateus e Lucas, e momentos antes de se batizar, em Marcos e João – é assim que por primeiro Jesus se faz ver nos evangelhos, é assim que, enquanto homem encarnado, ele se inaugura no texto. Miguilim se inaugura no texto recém-batizado, tocado pelo primeiro sacramento do rito cristão. Sacramento instituído pelo próprio Jesus, e triplamente: ao fazer-se batizar por João Batista, ao batizar o mundo em seu sangue, e, já ressurrecto, transmitindo aos discípulos a ordem e a autoridade para dar batismo às nações “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (Mateus 28, 18-20).

Muito se reza, muito se fala em Deus, no Deus cristão, em *Corpo de Baile*. Mas já de início fica claro que os símbolos, os nomes, os ritos conhecidos se investem numa outra *graça*, revelada aos poucos nos valores instaurados pelo texto. No texto, não é o batismo de Miguilim pelo bispo o que lhe confere seu nome. Em nenhum momento de “Campo Geral” se diz “Miguel”...

No trecho citado acima, a quatro páginas do início da novela, Drelina recita os nomes de batismo do Pai e dos irmãos todos, mas não o de Miguilim, e ainda decide: “você é Miguilim bobo...”

“– Miguilim bôbo!... Miguilim dôido!..., debicam os irmãozinhos” (ROSA, 1960, p.18), e os dois apodos recorrem, conformam a imagem que os outros personagens fazem de Miguilim: bobo é um dos insultos ditos pelo Pai, que, em outra ocasião, no meio de lhe dar uma surra, pensa “que Miguilim podia estar ficando dôido” (Ibidem, p.72); a avó teme que, “solto em si”, o neto fique “prejudicado da mente do juízo” (Ibidem, p.67); o irmão Liovaldo, depois de ser alvo dum acesso de fúria justiceira de Miguilim, diz “Quero mexida com dôido, não”. Bobo, doido tingem também a imagem que Miguilim tateia de si mesmo: “– Dito, mesmo você acha, eu sou bôbo de

verdade?”(Ibidem, p.43); “Dito ia saindo embora; decerto pensava que êle Miguilim estivesse ficando doido. Quem sabe estava?” (Ibidem, 56).

A recorrência não parece fortuita. Ao final do ciclo de novelas, em “Buriti”, o discurso indireto livre que torvelinha as noites de Miguel vai tragando para si, fundindo-os numa mesma angústia, os sobressaltos lembrados de Miguilim e a hiperestesia febril do insone Chefe Zequiel, “um bôbo, que deu em doido, para divulgar os fantasmas” (Ibidem, p.406). Iniciando e findando a travessia de *Corpo de Baile* – Miguilim bobo, Miguilim doido, diante do abismo do escuro.



Toda vida humana é destino em estado impuro. A mulher de novo baralhou e foi compondo na toalha, lâmina a lâmina, os 22 arcanos do Taro – dito o livro revelador, de páginas soltas, que os ciganos trouxeram do Egito. A estrela, o imperador, a roda-da-fortuna, por exemplo. (ROSA, 1978, p.197)

E segue o narrador de “Cartas na mesa”, em *Ave palavra*, entremeando um por um os 22 arcanos no tenso diálogo entre uma cartomante e seu cliente, vítima próxima, tudo indica, de um marido traído. O Tarô aparece também no “Páramo” de *Esta estórias*, conto inequivocamente autobiográfico, excepcionalmente falto de riso ou *amor fati* (indefectíveis em quase todo Rosa), e cujo caráter soturno se mostra em ter a carta “O enforcado” como aquilo que vibra a única nota de esperança: “[...]”

⁹⁸ Créditos das imagens: para as duas primeiras, GONÇALVES 2007, p.287, 288; para a última, WAITE (ilustração de Pamela Smith) 1911, disponível em: <http://www.sacred-texts.com/tarot/pktar00.htm>.

o farricôco⁹⁹ de capuz. Pinto aquele da 12ª lâmina do Taro: o homem enforcado – o sacrifício, voluntário, gerador de forças. Esse, é o que me representa” (ROSA, 2001, p.275).

“Sou profundamente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita [...]. Os livros são como eu sou” (supra, parte 1, seção 4): sendo o Rosa *faber*, o Rosa arquiteto de seus livros, o mesmo autoproclamado *homo religiosus* Rosa, não é de surpreender que se encontrem em sua obra vestígios do misterioso “livro sem páginas” que figura a jornada humana no cosmo, oferecendo em vislumbre fugidio o *Destino em estado puro*, avesso inteligível da vida.

21+1 costuma-se dizer que são as lâminas do Tarô, porque uma das cartas ou se numera em 0 ou recebe a nenhuma numeração – adivinha-se qual seja... O Bobo, O Louco, *The Fool*, *Le Fou*, *Le Mat*, *Il Matto*... Paul Huson, percebendo a correspondência entre as cartas e os personagens recorrentes no drama religioso popular – moralidades, autos, mistérios, procissões –, associa o caráter errático e imprevisível do Louco, entre os palcos e a plateia, à sua mobilidade no jogo (HUSON, 2004, p.88); mas a ubiquidade desse que é sem posto certo e fixo, que a tudo assiste e a nada adere, faz dele o perfeito viajante, vagabundo, o errante, e é assim que ele aparece no jogo do Tarô, onde assume ora a primeira posição, ora a última, e pode ser encarado como aquele que passa por todas as outras cartas como estâncias de uma jornada (SHARMAN-BURKE & GREENE, 2003; NICHOLS, 2007).

Tanto quanto a posição medial é a sede do “eu” na macroestrutura do livro “de estórias” (contos/novelas) rosiano, como comentamos acima (supra, parte 1, seção 3), as margens, as posições liminares, se apresentam como início e fim de uma viagem, sempre com uma figura que as articula, que ata as duas pontas do círculo. Seria coincidência que essa figura em todos os livros estivesse associada ao Louco/Bobo?...

A natureza da criança, como a do Bobo, é ao mesmo tempo anterior e posterior à Queda, amoral e além da moralidade – e, o que parece ainda mais confuso, alterna-se entre um e outro. [...] A criança é uma pergunta colocada ao mundo adulto, um pretexto para uma

⁹⁹ Figura encapuzada, herança portuguesa, que seguia procissões espavorindo as crianças, de maneira mais ou menos brincalhona. (CASCUDO, 1976, p.172-173)

reavaliação radical da questão do que significa ser humano. Como a parolagem do bobo, o próprio ser da criança nos é apresentado como uma charada, um enigma. (KENNEDY, 1990)

Primeiramente a figura do Menino, a criança, aquele que é, segundo Jung, “não apenas um ser do começo, mas um ser do fim, porque expressa a totalidade do ser humano” (JUNG, 2000, p.178). Reflete bem isso a arquitetura de *Corpo de Baile*, a estória de Miguilim contendo “em germes, os motivos e temas de todas as outras” novelas (ROSA, 1981, p.58) e o protagonista voltando no fecho do livro, adulto já, mas habitado, assombrado, pungido, pela criança que foi. Mais: constituindo-se em Gênese, onde o Tempo se engatilha na culpa original, “Campo Geral” associa ontogênese a filogênese, a infância de Miguilim como a infância do homem cósmico:

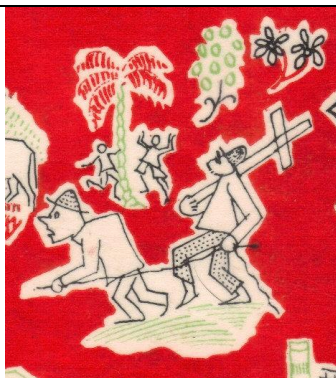
A criança é um símbolo universal de potencialidade do futuro e ao mesmo tempo uma manifestação concreta da herança do passado. Representa o passado porque é gerada pelas forças que a precederam; o futuro, por sua vez, é para ela tão somente uma possibilidade aberta [...] Em torno da criança paira um mistério, a ponto de fazer dela um ser desconhecido, diverso: ela é como um adulto não pode ser. [...] Instalada ainda numa posição de absoluta pureza de vida, a criança representa o início, a origem de tudo: ela reenvia à unidade primordial que precede o advento de toda diferenciação. (CLIFT In ELIADE, 1993, p.289)

Condição patentemente transitória, anterior à vida ativa, a infância implica e evoca o crescimento, o desenvolvimento, o devir, o não-estacionário, o impulso em direção à maturidade (CLIFT In ELIADE, 1993, p.291), o Tempo marcando-se drástico a cada ano na criança – um adulto em dez anos continua adulto, um menino em dez anos torna-se um homem... Ao mesmo tempo, como o Bobo em seu limbo social, não tendo ainda tido prazo de compreender nem se deixar compreender nos rótulos e mecanismos do mundo, a Criança se assimila à essência, ao absoluto, a um núcleo puro de potência, ela é o possível mais próximo à ficção de um si-mesmo incontaminado.

Esse Menino contemporâneo das origens é também aquele que inaugura e fecha as *Primeiras estórias*. O salto ontogênese-filogênese sugerido no título mesmo do volume – estórias primeiras, fundadoras – confirma-se no correr do texto. O protagonista é referido como “o Menino”, em maiúsculas, intocado pelo contingente dos nomes próprios; o seu é um olhar original, “Seu pensamentozinho estava ainda

na fase hieroglífica” (ROSA, 1976, p.7), e por isso mesmo ativo e ávido – tendo o mundo desconhecido adiante, o crescer se afigura em “um fugir para o espaço em branco” (Ibidem, p.3), tudo ainda por ganhar vulto, forma, cor e nome: “O Menino via, vislumbra. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava” (Ibidem, p.4).

E é essa intimidade com as origens, essa marca de um contato privilegiado com a matéria primeira do cosmo, que associa a criança às duas outras figuras liminares das estórias rosianas – o burrinho, que une as duas margens de *Sagarana* e *Esta estórias*, e o anão corcunda Prudencinhano, narrador do segundo *A* e figurante do *Z* de *Tutaméia*.



Detalhe da capa de *Tutaméia*, ilustrações de Luís Jardim.
(2ª edição, José Olympio, 1968)

O Bobo, como o Menino, é um ser de exceção, e ao mesmo tempo um homem em seu mais condensado, compactado, essencial, porque desgarrado de títulos, ofícios, cargos definidores ou compromissos e lealdades constritores. E fresco ainda das mãos do Criador, próximo do Tempo das Origens (ELIADE, 1965; 1996; 2002)¹⁰⁰... A um como ao outro associa-se a imagem do anão. Uma das manifestações do arquétipo da criança (JUNG, 2000, p.159), o anão é também um importante avatar do Bobo:

Deus tocou o louco de muitas maneiras. Em tempos idos, as deformidades físicas eram consideradas marca especial do Senhor; assim, anões, corcundas e coxos eram frequentemente escolhidos

¹⁰⁰ Ver supra, parte 1, seção 4.

para bobos da corte ou de casas reais. Às vezes, pais ambiciosos criavam tais deformidades por meio de amarrações ou outros expedientes, de modo que os filhos pudessem aspirar ao cobiçado cargo de bufão. Independentemente de terem sido esses estropiados tocados pela mão de Deus ou pelos truques desleais do homem, revelavam-se seres humanos de profundidade e sabedoria incomuns. (NICHOLS, 2007, p.52)

Deformado, malformado, “calungado, corcundado, cabeçudão”, “franzino, ananho” (ROSA, 1968, p.14,15), assim é também o Prudencinhano, narrador-protagonista de “Antiperipléia”, que, ele, tem sim o seu ofício – guia de cegos. Intra e extranarrativa para bom entendedor, porque ele termina o conto aceitando o convite do narratário: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavagaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (Ibidem, p.16). Assimilável ao narratário, cada leitor é apostrofado nesse vocativo “Seô Desconhecido” – e o périplo que Prudencinhano vai guiar é *Tutaméia* inteira, até “Zingarêscas”, onde ele reaparece como “Dinhinhão, o anão”, “corcunda, feio como um caju e sua castanha” (Ibidem, 191, 190). Ainda com a marca visível da Criação, mal-acabado, interrompido antes de se *perfazer*, ele se apresenta nas margens de partida e de chegada das narrativas de *Tutaméia*. Como O Louco do Tarô, “vagavagaz, habitual no diferente”, é ele quem inicia, guia e finda um périplo.

Nas três versões d’O Louco/Bobo reproduzidas algumas páginas acima, percebe-se o elemento animal. Se as orelhas de burro, bem distintas na versão de 1392, foram ao longo do tempo estilizadas nas pontas em guizo do barrete de bobo, permanece uma constante o cachorro, que ora se ergue em alegria ou alarme, ora mordisca a roupa do personagem humano. Ele é normalmente interpretado como o aspecto instintual do Louco, dirigindo-o ou advertindo-o dos perigos de um caminho que se abre em precipício à frente.

Em várias imagens do presépio, vemos o longo focinho do Burro atuar como vetor, como seta conduzindo o olhar do espectador. Montarias resistentes, capazes de suportar estradas difíceis e cargas pesadas, jumentos, burros e mulas têm sido há milênios o animal de escolha para as jornadas – a iconografia da Sagrada Família em fuga para o Egito nos vem como o exemplo mais oportuno.



Um dos painéis da *predella*, na *Adoração dos Magos* de Gentile da Fabriano, imagem do poema VIII, que inicia a próxima seção.



Vinheta inicial d'“O Burrinho Pedrês”, em *Sagarana*. (1969, José Olympio, p.3)



Vinheta de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. (1969, José Olympio, p.319)

As vinhetas visuais dos contos primeiro e último de *Sagarana* mostram a importância do burrinho nesse papel crítico de condutor numa jornada – a dos personagens dentro da estória, a nossa do abrir ao fechar do livro. Em “O burrinho pedrês”, é ele quem conduz Badu e Francolim salvos através da enchente devastadora; em “A hora e a vez de Augusto Matraga” é ao sabor da vontade errante dele que Matraga chega ao lugar de sua apoteose cruenta – sem ele, os personagens do primeiro conto teriam perdido a vida; com ele, o protagonista do último se assegura de não perder a alma...

Quem tenha reparado nos dois sumários de próprio punho esboçados por Rosa para *Estas estórias* (supra, parte 1, seção 3) vai ver que “A simples e exata estória do burrinho do comandante” se mantém em posição liminar – estória de abertura no primeiro, estória final no segundo – e é assim que ela se apresenta na edição póstuma. Num desses sumários a margem oposta ao burrinho ainda não foi decidida ou nomeada, mas, no outro, não é surpresa ver, em antípoda ao burrinho liminar, a estória que mais enfática e abertamente gaba as astúcias dramáticas do Destino – personificado no chamado Homem do Pinguelo do próprio título – e que o *coup de théâtre* seja justamente a chegada espetacular de um homem montado num

burro, como Jesus a Jerusalém, como Matraga à sua hora e vez. O Burrinho de Rosa tem com o Bobo uma interseção que vai muito além das orelhas, por assim dizer... Não é somente a ingenuidade, nem a secular vocação cômica¹⁰¹, nem o ofício de humilde viajante o que o Burrinho rosiano partilha com a carta primeira e última do Tarô. Ele parece figurar, como O Bobo, a força propulsora que conduz o homem a seu Destino: “Um mensageiro, personificação do deus do minuto oportuno, que os gregos prezavam – ; li os meus clássicos... O burrinho, que, como dito é, para mim veio do mar, segundo o sutil sentido da vida, a coisa caligráfica” (ROSA, 2001, p.27).

Quando Miguilim pergunta se é mesmo bobo a Dito, o dito oracular do irmão é este: “É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados...” (ROSA, 1960, p.43). É esse juízo por outros lados que a *intentio operis* pede do leitor, o juízo por outros lados da jumenta de Balaão, que vê mais do que o vidente às suas costas:

“Por que, disse-lhe o anjo do Senhor, feriste três vezes a tua jumenta? Eu vim opor-me a ti porque segues um caminho que te leva ao precipício. Vendo-me, a tua jumenta desviou-se por três vezes diante de mim. Se ela não o tivesse feito, ter-te-ia já matado, e ela ficaria viva”. (Núm 22, 32-33)

...ou do burrinho pedrês de *Sagarana*, que também soube desviar do perigo. Na travessia que é *Corpo de Baile*, Miguilim empresta, do burrinho e do bobo, não somente esse juízo por outros lados, mas o papel de condutor, nosso condutor, como Hermes, deus criança e psicopompo...

Miguilim bobo, Miguilim doido, diante do mato e do escuro... Se o precipício que se escancara diante do Bobo/Louco do Tarô inicia a viagem que destina à carta 21 – O Mundo –, talvez o escuro guarde “uma luzinha, um riso”, como avisa o presépio I da Noite de Correggio, e como se anuncia ao Menino na abertura de *Primeiras estórias*, ele que acabara de aprender a morte e a treva¹⁰² :

¹⁰¹ Vejam-se os registros de sátiras visuais figurando asnos datando já no Oriente Antigo, os *graffitis* que zombavam dos primeiros cristãos com um asno crucificado ou as carnavalescas Festas dos Asnos também medievais, onde a liturgia era pontuada de ornejos... (SAX, 2001, p. 14-20)

¹⁰² À borda da mata negra, o Menino depara os despojos da ave que, viva, lhe fora uma revelação de eternidade, um transbordamento, de “calor, poder e flor” (ROSA, 1976, p.4). Aqui “as margens da alegria” do título - essa “moldura em morte e treva para a epifania luminosa” do que tinha sido “o peru para sempre. Belo, belo!” (FERREIRA & VALOIS In LUNA & MOURA, 2012, p.265).

O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais ; o mundo.

Trevava.

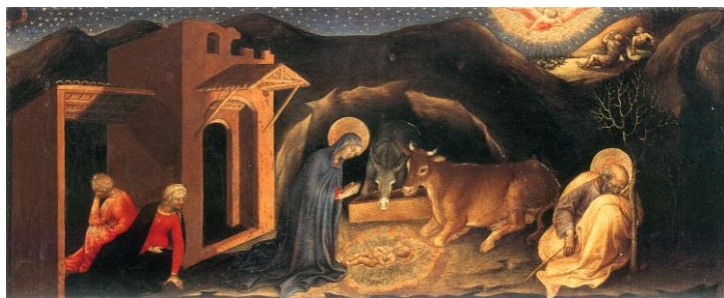
Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 1976, p.7)

De súbito, e distante, e de leve, dê o vagalume a “compreender, no meio do sentir” (ROSA,1960, p.66), ao Menino e ao leitor: o mato, a noite, o escuro abissal de Miguilim seriam a *selva oscura* de Dante na *Divina Comédia*, que, *selvaggia e aspra e forte*, é somente o ponto zero do caminho que vai dar em Deus?... Agarrai-vos à esperança, vós que entraís?...

2. “Uma história de amor” – Acalentando Manuelzão (VIII, XXII, XXI)



Gentile da Fabriano, *Adoração dos Magos*
Têmpera sobre madeira, 300 x 282 cm
Florença, Galeria Uffizi



Adoração dos Magos, detalhe da *predella*

VIII

**Gentile da Fabriano:
 “Adoração dos Magos”.
 Florença, Uffizi**

A fábula de ouro, o viso, o
 Céu que se abre,
 chamaram-nos
 de seu sono ou senso sem maldade.
 Tão ricos de nada ser,
 tão seus, somente.

Capazes de guardar
 no exigido espaço
 a para sempre grandeza
 de um momento.

Com sua quieta ternura,
 ambos, que contemplam?

Sabem.
 Nada aprendem.

A profusão e extravagância de gentes, objetos, faunas, floras e brilhos que deslumbram o menino míope (que é Miguilim, que é Rosa...) em "De stella et adventum magorum" e em "Campo Geral" poderia descrever também a atmosfera de belo excesso da viagem dos Magos no painel principal deste retábulo de grandes dimensões. Na graça esguia das delicadas figuras, no colorido e no ouro, caros ao Gótico Internacional, a viagem e chegada dos Reis-Magos tornam-se "a fábula de ouro", onde o poema, em terna ironia, faz figurar os humildes animaizinhos, "tão ricos de nada ser". Em meio à agitação, ao fausto, à tão grande densidade de cor e personagens que quase se ouve um burburinho, eles são um núcleo de simplicidade (tão ricos de nada ser), de quietude (sono sem maldade), de pertença a si, de

alheamento aos valores humanos (tão seus somente). Inocentes, anteriores à Queda, boi e burrinho assimilam-se à Eternidade onde nada se possui, nada se oferece, nada se ostenta, nada se move, nada se aprende, porque somente se é.

Com a ancoragem no Evangelho de Mateus (2, 1-12) e a influência dos topos visuais romanos e bizantinos do triunfo imperial, os bárbaros acorrendo em procissão de homenagem e tributos ao imperador, a Adoração dos Magos firma-se inicialmente não como cena narrativa, mas como símbolo da submissão dos grandes e sábios da Terra ao Rei dos Reis (RÉAU, 1956, p.246). Numa complexa interação entre imagens (baixos-relevos, esculturas, quadros, afrescos, iluminuras...), textos (evangelhos canônicos, apócrifos, sermões, escritos teológicos e místicos...), performances cívicas e rituais, como liturgia, procissões, peças e canções religiosas, a premissa de opulência e exotismo das majestades estrangeiras em submissão vai constituindo uma iconografia do espetáculo, e avolumam-se de minúcias a aparência, as oferendas, o cortejo dos magos. O florescimento artístico renascentista em estreita ligação à afluência das cidades e ao prestígio dos mecenas, o motivo da Adoração dos Magos acaba por tornar-se “simples pretexto para afagar a vaidade dos doadores [das imagens às igrejas] que, fingindo prestar homenagem a um menino nascido num estábulo, paradeiam sua riqueza e o luxo de suas vestimentas” (RÉAU, 1956, p.246). Diante da Adoração que encomendou a Gentile da Fabriano, talvez o douto banqueiro Palla Strozzi, um dos homens mais ricos da Florença do século XV, adorasse um pouco a si mesmo, retratado logo atrás do rei mais jovem ao centro, em trajes ligeiramente menos suntuosos do que ele, e, para evitar qualquer engano, acompanhado de uma referência verbovisual transparente, um falcão – falcoeiro, em italiano, é *strozziere*...

Ativo e quieto, Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação.

Embora ainda dois dias para a véspera ainda faltassem, as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria. Alguns tão estranhos, que antes de apeiar do cavalo invocavam em alta voz o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral. Outros, contando alguém doente em sua comitiva, imploravam licença para armar as tipóias ou latadas lá mesmo, na rechã descampada e ventosa, não distante da capelinha. Outros tangiam adiante cabeças de gado, sobradas para vender, pois também uma boiada estava-se ajuntando, devendo sair logo depois dos dias santos, conforme o grande aviso que Manuel

difundira. – “... *Siô, siô, mesmo aqui mesmo que a Simarra é?*” (ROSA, 1960, p.86, grifo do autor)

“Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia.” (ROSA, 1960, p.88). A festa de sagração da capelinha da Samarra, “terra asselvajada” onde ele “fundara lugar”, a véspera de sair a boiada que se anunciava enorme como seu prestígio – era a hora de Manuelzão ver-se grande, “ão”: “Ah, todo o mundo, no longe redor, iam ficar sabendo quem era êle, Manuelzão, falariam depois com respeito” (ROSA, 1960, p.96). Hora de sua “voz de comandar mil bois” servir menos ao “govêrno do mundo dali”, a “determinar aos campeiros e agregados “a fazeção de cada dia” (Ibidem, p.85,86) do que a reverberar a autoridade desse comando – menos de se obedecer que de se honrar. Público e anfitrião “como uma árvore”, Manuelzão pode proferir o quanto lhe peça a consciência “que não era bem êle, mas sim a Nossa Senhora do Socôrro, quem os agasalhava, aos que vinham para a respeitar e venerar” (Ibidem, p.87), e esse mesmo proferir não deixará de entredizer, em generosa soberba, que: “ali na Samarra êle era o chefe” (Ibidem, p.85) – a ele, pois, toda honra e toda glória...

A multidão colorida que preenche todo o painel principal da *pala*¹⁰³ Strozzi com os diferentes momentos da viagem dos Reis e se apinha compacta no primeiro plano tem tanto da exuberância fantasiosa do Gótico Internacional próprio a Gentile da Fabriano quanto de sua experiência em primeira mão das ostentosas Festas dos Reis-Magos, “celebradas então por toda a Europa, mas principalmente na Itália”, e que levavam às ruas imensas cavalgadas, figurando os reis acompanhados de um sem-número de servidores, bagagens e mesmo uma *ménagerie*, confirmando o topos do exotismo estrangeiro¹⁰⁴ (LOUIS; PÉRATÉ; RASTOUL, 1911, p.48-49).

É também uma impressão de multidude, exotismo e estranha exuberância que Manuelzão tem da gente que se aglomera para a festa no Baixio da Samarra, as “figuras de romaria”, “gente de surrão e bordão” acompanhada de seus trens e trastes, compondo uma contraparte sertaneja dos Reis, com sua rica comitiva:

¹⁰³ *Pala* sendo a forma, mais compacta e simplificada, à qual chega o retábulo no século XV. (LANEYRIE-DAGEN, 2012, p.10-11).

¹⁰⁴ Entre os figurantes da Adoração de Fabriano, contam-se, além dos cavalos, dos cães, do falcão de Strozzi, várias aves, dois leopardos e dois macaquinhos...

Assim a idéia da capela e da festa longo longe andava, de fé em fé, pelas corovocas da região. Manuelzão mesmo se admirava. Que povo, o dêsse baixío, dum sertão, das brenhas! De onde tiravam as estúrdias alfaias, e que juízo formavam da festa que ia ser, da missa na Samarra, na capelinha feita? Êsse cafarnaúm! As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte bôca-de-sino todo ferrugem [...] punhados de pena de arara, um dente de gente com ponto de ouro, um frasco azulado, as velhas cartas dum baralho [...] E mais até uma mortalha de homem, de ganga roxa [...]. Criancice duma bôa gente, que remexiam em seus trastes, alguma coisa tinham que trazer, menos as mãos vazias. (ROSA, 1960, p.86)¹⁰⁵

Sejam as oferendas absurdas, “fora de serventia trivial”, trazidas porque preciosas de algum modo (“bizarria de luxo de memória”), ou “por não terem saída em comércio, nem nenhum outro seguro custo”, como ele desconfia (Ibidem, p.86), Manuelzão se espanta e se entenece do povo que a sua “mão grande”, que o seu nome, que o seu poder eram capazes de alcançar e arrebanhar para a festa.



O Imperador, carta associada à ambição, ao comando, ao poder.¹⁰⁶

Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente à Casa, demoradamente, e

¹⁰⁵ A lista de objetos heteróclitos, “prendas que o povo aportava”, estende-se por dois longos parágrafos, e o paralelo com a adoração e os presentes dos Reis enseja-se mais relevante porque insinuado pelo próprio texto em referência à Festa de Reis: entre ovos de gavião, orquídeas, balaies, moedas velhas, pedras e cristais, vê-se “o couro, sem serventia e agourento, de um tamanduá inteiro preto, o único que dêsse pêlo já se achara visto, e que fôra matado no Dia-de-Reis” (ROSA, 1960, p.85)

¹⁰⁶ A partir daqui, todas as cartas do baralho de Marselha têm como fonte NICHOLS, 2007.

subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas tôdas as pessoas seguravam velas de sêbo. [...] Ladeira acima, no corpo da noite, a dupla fila de gente, a voz dêles, todos adorando o que não viam. [...] Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sôbre o desenho da ordem? Não embargando que êle, Manuelzão, fôsse acolá adiante, acelerado, nem se importava que o pé doesse, mas devia de vigiar o seguimento de tudo. [...] Rogavam para o rugoso Céu, com estrêlas, mas cheio de sobrolhos, se serenando na estrada-de-santiago. Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem êle. (Ibidem, p.100)

Embaixo da trovoadas que se seguiu à partida de Tio Terêz, rezando de joelhos com Vovó Izidra e os irmãos, Miguilim olha os enfeitezinhas singelos do oratório (ovinhos de pássaros...) e se pergunta: “Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa fôrça, dêsse mêdo, então a tempestade num átimo não esbarrava? (Ibidem, p.18). A procissão que se trança no corpo da noite em “Uma estória de amor” parece responder à pergunta de Miguilim, a “tristeza corajosa” do povo em adoração adensando um poder novo, imprevisto por quem tudo tinha definido e determinado...

“O Céu que se abre” – temor e veneração. Mircea Eliade fala do Céu e o que dele vem como as *epifanias* favoritas do Ser supremo, que aí “se manifesta pelo que lhe é específico: a *majestas* da imensidão celeste, o *tremendum* da tempestade” (ELIADE, 1965, p. 103). Definindo e determinando a festa, é de Manuelzão que parece emanar esse poder do Céu que se abre e chama de seu “sono ou senso sem maldade”, a “boa gente”, acriançada trazendo presentes bizarros, arrastando seus pobres trastes, “rica de nada ser” – “povo meu povo”, a quem agasalhar, proteger, comandar. ...E no entanto, o “seguimento de tudo” lhe escapa, parece quase prescindir de seu comando...

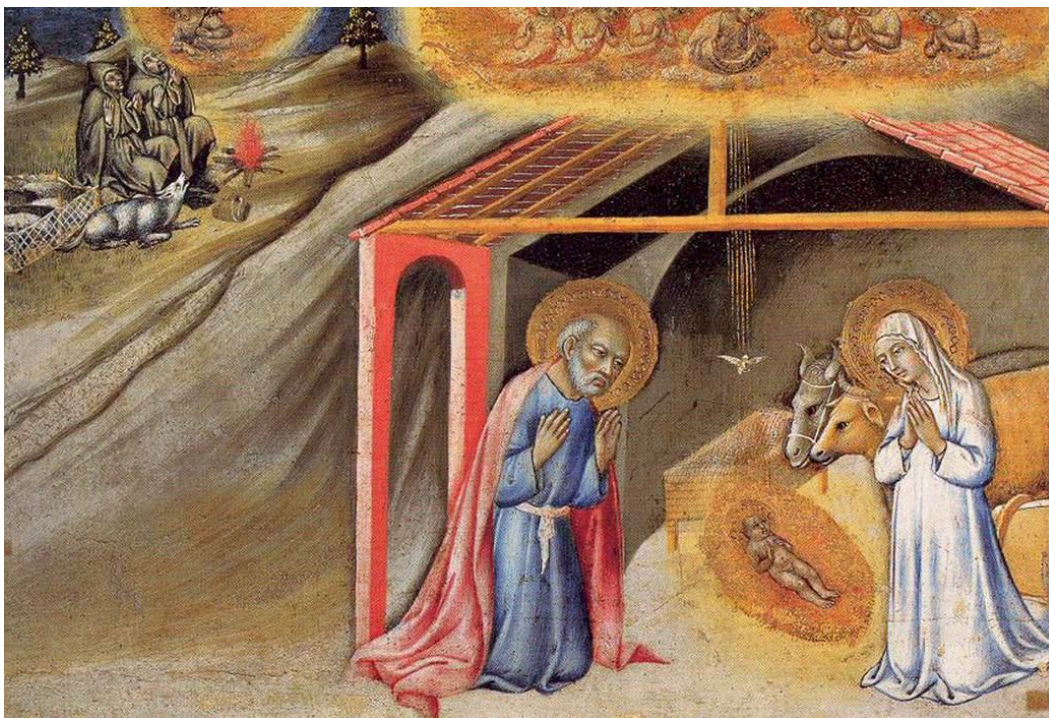
Face humana da *cratofania*, da manifestação de *poder* a se temer e venerar (ELIADE, 2002, p.21), daquilo que é altura inatingível, pródiga de luz benévola tanto quanto de violências devastadoras, essa figura de deus celeste tende a retirar-se da ação entre os homens, que seguem sem ele, que o deixam “retardar-se atrás”, como Manuelzão, num quase esquecimento:

após haverem criado o Cosmo, a vida e o homem, [as divindades assimiláveis ao Céu] sentem, por assim dizer, uma espécie de fadiga, como se a enorme empreitada da Criação tivesse

esgotado suas forças. Eles se retiram para o Céu, deixando na Terra seu filho ou um demiurgo, para concluir ou aperfeiçoar a Criação. (ELIADE, 1965, p.103)

“Não era êle sòzinho quem mandava, amo, na Samarra, em tudo?!” (ROSA, 1960, p.108). Manuelzão, cioso de seu poder fundador e regente na Samarra, é como a potência divina de Zeus, “pai e soberano”, ou Júpiter, “*summe deum regnator; meus pater, deorum regnator, architectus omnibus*”, orquestrando “todo o drama meteorológico” que condiciona o diário do homem (ELIADE, 2002, p. 73, 74). ...Mas um Zeus pejado de Crono, lembrado de Urano – um doente, o outro ocioso, os dois destronados.

*



Sano di Pietro, *Natividade com Anúncio aos Pastores*, 1445
Têmpera sobre madeira, 31,5 x 45 cm
Pinacoteca Vaticana

XXII

**Sano di Pietro:
“O Nascimento de
Jesus”. Roma,
Pinacoteca Vaticana**

Parelhos
bichos de trabalho,
onde tudo é estarecida oração
e alarmado prestígio:
morte e aurora.

Não vigiam o Céu.
Aguardam
um futuro sem passado.

A oração recitada por Miguilim com Vovó Izidra em meio à tempestade era o *Magnificat*¹⁰⁷, o cântico em que Maria, grávida, louva o poder do braço de Deus, que “desconcertou o coração dos soberbos./ Derrubou do trono os poderosos/ e exaltou os humildes” (Lucas, 1, 51-52)...

Contemporâneo de grandes nomes do Renascimento, Sano di Pietro se acanha na História da Arte como um desses humildes, um mero “artesão”, repetidor “*ad nauseam*” de um modelo (o admirado Sassetta) ou de fórmulas convencionais (CHRISTIANSEN; KANTER; STREHLKE, 1988, p.138; ZERI; GARDNER, 1980, p.81). Claro exemplo dessa humildade é esta *Natividade com Anúncio aos Pastores*, onde a composição¹⁰⁸, o tratamento e os personagens – o parzinho animal, sobretudo – são praticamente transferidos de obra a outra sua (duas miniaturas,

¹⁰⁷ “Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que se rezava!” (ROSA, 1960, p.17)

¹⁰⁸ É nítido o decalque brigidiano (ver supra, parte 1, seção 2).

outra têmpera sobre madeira) com poucas modificações e nenhuma aspiração aparente à arte (CHRISTIANSEN; KANTER; STREHLKE, 1988, p.155, 166-167). Se o propósito é fazer uma obra devocional, lembrar a cena sagrada para uso de oração, o presepiozinho simples, sem fantasia nem invenção, reconhecido de relance por quem quer que seja, serve... Se sua fama não nos chegou como gênio nem mestre, suas figuras padronizadas, prontas a chamar o qualquer simples cristão a um “sentimento religioso largamente acessível”, renderam a di Pietro bastante prestígio para morrer como “um pintor famoso, e inteiramente dedicado a Deus”, como registrado no necrológio da igreja onde se enterrou (CHRISTIANSEN; KANTER; STREHLKE, 1988, p.138)...

O prestígio de que Manuelzão desfruta é menos sereno – “alarmado prestígio” – : no meio mesmo da sua festa, da celebração do seu poder criador e soberano (“Festa de Manuelzão” é o subtítulo da novela), Manuelzão amarga o temor de ser um mero “bicho de trabalho”, seu orgulho e o fôlego empreendedor (“a duras mãos e com tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando”) vacilam quando percebe ter fundado um lugar, uma riqueza, alheios – a fazenda, a Casa, a Samarra, a capelinha são trabalho seu, mas posse de Frederico Freyre... “E êle, Manuelzão, não pelejava no caminho de poder ficar rico, também, um dia?” – pelejava, suave, teimava... E rezava por saúde, por “um filho, prossequinte”, porque sua ambição e sua coragem não cabem na vida que lhe resta, “agora, com perto de sessenta anos” (ROSA, 1960, p.87, 107).

Doía de se conhecer: que tinha um filho, e não tinha. Mas êsse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dêle Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando dos outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição e de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um êrro, mudasse a natureza das pessoas? (Ibidem, p.107)

A angústia de Manuelzão em ser “bicho de trabalho” tem duas faces, as duas projetadas no filho Adelço. Adelço não levanta os olhos do chão para ambicionar mando ou posse, contenta-se em trabalhar para o só bastante sustento. Mas também não levanta para a folga do contemplar, do gozar: “mouro trabalhador, de aferro”, “trabalhador na tristeza”, “Adelço era o contrário da festa” (Ibidem, p.101). Manuelzão receia que sua muita ambição e a nenhuma do filho desaguem no mesmo fado de servidão e pobreza: “A ver, êle, Manuelzão, era somenos. [...]”

Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria” (Ibidem, p.141). E despreza em Adelço a incapacidade do gozo forro que é a festa, incapacidade que é sua também:

“Eh, êste Manuelzão é muito influente, êle gosta de dança e festa...” – escutou um dizer. Resposta que quase deu: – “Há-de-o! Eu não sei festa, não. Eu sei é carecer de trabalhar...” [...] A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser. Talvez ela merecesse para se ouvir de noite, em cama deitado – quando as coisas da vida, um pouco da feiúra do corriqueiro, se descascavam, e o pensamento da gente tinha mais licença. Agora, agora, porém, a festa era bobagem: a festa era impossível. (Ibidem, p.129-130)

Ao mesmo tempo em que recusa e teme o tempo sem uso, a ação sem proveito, Manuelzão anseia pela festa “completa, só festa, tôdamente!” (Ibidem, p.132), o avesso da estafa e da feiura do corriqueiro... E é assim que, justamente, a angústia desse tempo de suspensão do útil, de entrega ao gozo e ao ócio, se assombra para Manuelzão da figura do Velho Camilo: “Por que era que êle, Manuelzão, derradeiramente reparava tanto no velho Camilo?” (Ibidem, p.99). “Apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido”, sem préstimo certo, nem idade para trabalho, se o Velho Camilo não tem ação que conte no trivial da lida diária, agora “no clarear da festa”, sem posto, nem porte, nem negócio, nem ofício, nem nome, nem fidalguia, ele “se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sòzinha no alto da velhice e da miséria” (Ibidem, p.92, 99). O infeliz destaque de Camilo, em estridente desconformidade com a festa, é exato simétrico do *sobressair* de Manuelzão, alteado, público, soberano “em definitiva ostentação”; é o negativo, em pobreza, velhice, fraqueza e inutilidade, do rijo “sobresser”, ou “sôbre-ser”, do anfitrião.

Sobresser, sobre-ser. A palavra tem peso e volta no texto: à citação acima, “rijo sobresser” como esse vigor e ação do homem que Manuelzão tem sido, precede a ocorrência de “sobre-ser” remetendo ao poder e às posses do homem que ele queria ser: “Às horas, quando na bôa mira dum sonho consentido, êle chegava mesmo a se sôbre-ser, imaginando quase assim já fôsse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses” (Ibidem, p.87).

Uns, pobres de ser, somenos como o velho Camilo, êsses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo p'í acolí, nem se sabia donde. Pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafúa. Como havia de ser a vida dêles dois, lá na casinha sem dono, na chapada? Como era que êles conversavam? Réles que tinham nada de seus, nem trabalhavam. Um saía para uma banda, o outro por outra, pedindo coisas de comer pelo-amor-de-deus, tiquinho de mantimentos. Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa! (Ibidem, p.112)

Sem poder de nada, sem nada de seu, o Velho Camilo e Joana Xaviel são para Manuelzão o contrário do seu “sobresser”: “uns pobres de ser”, “parelhos bichos” não de trabalho ou de ambição eficaz como ele, mas de vagabundagem, de inação, de inutilidade. “Como é que duas criaturas assim se gostavam?” – dois somenos, dois *nadas* somados, essa é a “estória de amor” que o título faz equivaler à “festa de Manuelzão”¹⁰⁹...

Mas o que trava de mais amargo para Manuelzão a sua festa é um *nada* menos manso, que não pede “pelo-amor-de-deus”, mas se apossa sem aviso nem licença nem respeito a fama ou autoridade, o nada que amolece, dessora, até a inação última, até a inutilidade definitiva...

Era mesmo igual ao Velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num êrro... Ou que tudo o que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, êle mais o velho Camilo – acamaradados! O que mal pensava, mal sentia.

Ia, ia com a boiada, estava a ponto. Assim sabendo os pressentimentos. Amargava, no acabado. O fel de defunto – se dizia. Vêzes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo? (Ibidem, p.141)

A angústia de Manuelzão se trança por todo o texto; aqui é seu clímax. A poucas páginas do final da festa, da saída da boiada, do fecho da novela, aqui está ele no ponto mais longe possível de um seu *sobresser* : em seu ser mais rarefeito, mais reduzido, mais impotente: o corpo débil adivinhando a morte, a vida tendo consumido sem ensinar (“vivo, vivo, e estou inocente”), a vontade capataz de ação

¹⁰⁹ “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” (ROSA, 1960, p.84).

alheia e vã (o fazer copiado, errado e inútil...). E também em seu ser mais exposto, mais nu, o texto assumindo, no discurso direto livre, a potência sofredora do “eu”...

Mas, sobrelevando todo esse escuro de tristeza, “sobreestava a festa; tudo virava outro” (Ibidem, p.113), sobreexistia “aquela alegria forte, cantando e dansando os assuntos de tristeza”:

[...]
*Eu entrei na mata escura,
 piado de dois mutúns
 – piava que soluçava:
 tuturúm, tururúm, tururúm...*
 [...]

*Eu entrei na mata escura,
 piado de um pavão:
 piava que redobrava:
 pararão, pararão, pararão!...*

(Ibidem, p.138-139)

De Miguilim a Manuelzão, *volta* a angústia noturna, *volta* o motivo da mata escura (volta, verso, versura...) – mas a angústia volta em contraponto ao poder, ao sobreestar da festa, e é numa “alegria forte”, dançada e cantada, que se diz a mata escura, que se ouve soluçar o mutum... Mutum colorido de pavão...



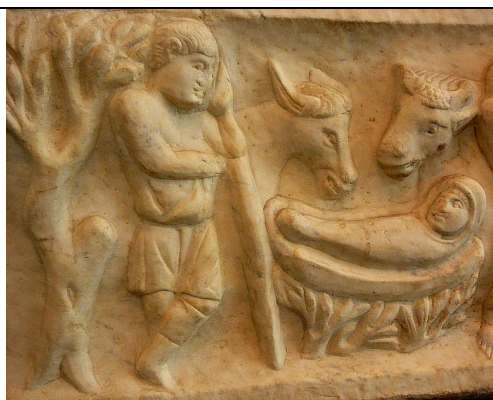
Hans Multscher, *Nascimento de Cristo*, 1437
óleo sobre madeira, 148 x 140 cm
Berlin, Staatliche Museen

XXI

Hans Multscher
“Natal”. Munique,
Pinacoteca

Inclinam-se para
o jesuinho;
de seus hálitos e bafos
incubam-no.
Mais perto que São José,
que a própria Mãe Virgem.

“Mais perto que São José, / que a própria Mãe Virgem”. Num dos registros mais remotos do presépio em imagem, um baixo-relevo funerário do século IV, estão ausentes Maria e José, mas, debruçados sobre a manjedoura, veem-se os focinhos do boi e do burro.



Detalhe do sarcófago de Marcus Claudianus, c. 330-335
Mármore
Roma, Palazzo Massimo

A presença, a proximidade e o destaque de dois meros bichos domésticos, nessa fase inicial da arte cristã, desempenhavam provavelmente uma função legitimadora, a de fincar na palavra dos profetas do Antigo Testamento a figura do deus recém-chegado, articulando o presépio mencionado por Lucas àquele evocado

por Isaías¹¹⁰ e ainda a uma passagem de Habacuc, “Realiza tua obra no decorrer das idades”, que a tradução dos Setenta vertia como: “Tu te manifestarás no meio de dois animais” (Habacuc, 3,2).

O solene papel de confirmação profética, no entanto, não impede que esses primeiros presépios “mostrem os animais como participantes plenos e íntimos dos eventos santos, e lhes creditem um senso da missão sagrada de Jesus” (BRATTON, 2007, p.29), como no baixo-relevo acima, onde as caras, os focinhos graciosos dos bichos, talhados a modo de sorriso, dão uma impressão de alegria e carinho (BRATTON, 2007, p.28). E nem o exemplo é isolado nem a impressão idiossincrática – em outras tantas imagens os animais não estão presentes como cifras, eles são figurados numa postura quase antropomórfica de proteção e afago (Ibidem, p.28).

“Inclinam-se para / o jesusinho. / De seus hálitos e bafos / incubam-no”. Essa ternura rosiana por bichos e meninos, por tudo o que é miúdo e frágil, tínhamos visto ressumar clara dos diminutivos de “Campo Geral” – “gaturaminho das frutas”, “coelhinho da silva”, Miguilim... De Miguilim a Manuelzão, o hipocorístico permanece. Mais discreta agora, a mesma adesão afetuosa e compadecida vai tingindo o discurso narrativo, crescendo proporcionalmente à fragilidade, aos poucos revelada, de um protagonista que se quer grande, maduro, rijo e sobranceiro.

Dera de ser também nessa época que um argueiro, um brôto de escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fôsse. Se êle mesmo às vêzes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um comêço, separar alguma data a montante no tempo. De tôdo modo não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, de desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com o mau-ôlho. Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro, nesses campos do mundo. *Mas tudo vem de mais longe.* E se lembrava. Um dia, em hora de não imaginar, falara à mãe: – “*Aqui junto falta é uma igreja... Ao menos um cruzeiro alteado...*” Dissera isso, mas tão de rompante, *tão de graça* que a mãe mais tarde nem recordou aquelas palavras, quando ela criou a idéia da capelinha na chã. *Dêsse jeito, as coisas se emendavam.* (ROSA, 1960, p.91, grifo meu)

¹¹⁰ “E deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio”. (Luc 2, 7); “O boi conhece seu possuidor, e o asno, o estábulo de seu dono” (Is, 1, 3).

Tanto quanto Miguilim, Manuelzão sofre a existência do erro. “Como ter um remédio que curasse um êrro, mudasse a natureza das pessoas?” (Ibidem, p.107), ele pergunta, aludindo ao pai e ao filho, em nítida reencenação do antagonismo original de Crono à geração antecessora e sucessora¹¹¹... E, no cume de sua angústia, exclama: “Faço e faço, mas não tem outro jeito; não vivo encalcado, parece que estou num êrro” (Ibidem, p.141). E o erro ele ressentido íntimo, “em sua natureza própria”, “no ferro do corpo”.

“No começo de tudo, tinha um erro”, Miguilim suspeitara em “Campo Geral”. Na novela seguinte, Manuelzão se determina a encontrar esse começo, esse erro original. E o encontra perto de si, no seu quintal, no lugar que escolheu para fundar sua Casa, seu Cosmo. A fonte do erro foi o secar de uma fonte...

Por conta de um êrro. E de quem tinha sido o êrro? Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo.

Porque dantes, se solambendo por uma grota, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando pressas [...] Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no valor daquilo. [...] Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dêle, num encôsto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. (ROSA, 1960, p.90)

Junto ao riachinho secado, repete-se a cena à volta do menino morituro de “Campo Geral”, o discurso narrativo, em adesão ao protagonista, tenro da mesma ternura.

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenziozinho que êle fez, a pontuda falta da toada, o barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. [...] Manuelzão, segurando a tocha de cêra de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, êle se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo de água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo, a derradeira gôta, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão alumiu: que todos

¹¹¹ É vencendo e emasculando o pai Urano que Crono chega ao poder, e aí se mantém devorando cada sucessor que nasce; por fim é destronado pelo filho Zeus. O antagonismo de Manuelzão a antecessor e sucessor é um curioso avesso da posição de Crono – ele se volta contra o pai e o filho justamente porque os vê como privos de ambição, enquanto todos os três, Urano, Crono e Zeus, se aferram sangrentos ao poder.

tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d´alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. *Era como se um menino sozinho tivesse morrido.* (Ibidem, p.90-91, grifo meu)

Como os pastores, acordando no meio da noite com seus cães (detalhe que se vê em Sano di Pietro, algumas páginas acima), os moradores da Samarra têm um aviso, e, com a mesma pressa dos pastores, chegam, mas para *não encontrar...* Nas adorações de Schongauer escolhidas por Rosa, José se aproxima trazendo uma vela acesa. Mais do que mero pitoresco, o detalhe figura nas revelações brigidianas (ver parte 1, seção 2) como termo de comparação à luz imaterial, inefável, do Menino nascido. O que a tocha de Manuelzão aqui ilumina: o vestígio de algo que também se revela em negativo, o estalo de um silenciosinho, a pontuda falta de toada, a mágoa pelo que *não há...*

“Era como se um menino sozinho tivesse morrido”. O texto encoraja claramente o paralelo com a morte de Dito, e com uma natividade às avessas – há mesmo uma contraparte soturna da estrela de Belém, a estrela d´alva chegando “por fim” sobre o lugar onde o riachinho sozinho morreu, confirmando que seja “sem resto, e talvez para sempre”¹¹²...

Mas, para o erro que Manuelzão descobriu “a montante do tempo”, ele “conhece, pouco entendendo”, um remédio... E aqui se vê o texto polvilhar-se da sua própria, idiossincrática, *graça*: Manuelzão, em flagrante sequência no discurso (entre as páginas 90-91), funda a Casa, perde o riachinho (...meninozinho morto...), dá-se conta de que é esse o erro original, e, “tão *de graça*”, planta na mãe a ideia da capelinha. “Assim as coisas se *emendavam*”. “Emendar”, ligar, atar, tanto quanto restaurar, corrigir – não é esse mesmo o *telos* da religião, *religio*, religar o homem ao Céu, ao mesmo tempo em que se corrige o erro que o exilou de Seu seio?...

“Toda língua são rastros de velho mistério”, disse Rosa em “Uns índios, a sua fala”, a propósito de uma busca etimológica sua. Ele queria que a palavra “ararai’ti”, “vermelho”, com a partícula “i’ti” significando sangue, levasse a uma lógica no nome das cores que desse em “sangue de folha”, “sangue do céu”, “sangue do sol” para verde, azul, amarelo... (ROSA, 1978, p.72-73). É no cratilismo, no signo motivado, que Rosa busca e dá a ver “os rastros do “velho mistério”. Chamava-se Sirga a

¹¹² “E eis que a estrela, que tinham visto no oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino e ali parou. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria.” (Mt, 2, 9-10).

fazenda mineira de onde ele partiu em 1952, acompanhando uma boiada, em viagem organizada pelo capataz Manuelzão¹¹³ e que rendeu, nas extensas anotações, a matéria bruta para *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. “A SIRGA foi escolhida “pela beleza que achei no nome”, diz ele, Rosa. Quando transforma o nome, que ele mesmo aponta significar “corda com que se puxa uma embarcação ao longo da margem”, em SAMARRA, “que ainda me pareceu mais sugestivo” (ROSA, 1981, p.82, as letras capitais são dele¹¹⁴), Rosa vibra um duplo acorde¹¹⁵ da relação humana com o sagrado: mantém, infusa na palavra, a virtude operante da corda, a amarra, a “amarração cósmica” que tudo liga em “textura invisível”, “no Cosmo como na vida humana”, e que é “a própria essência” tanto da religião, *religio*, quanto da magia (ELIADE, 1996, p.112-113)¹¹⁶; e ainda invoca o objeto do sacrifício, o profeta que o anuncia e o sacerdote que o celebra:

samarra. [do esp. *zamarra*.] S.f. 1. Vestuário grosseiro e antigo de peles de ovelha. 2. Pele de ovelha ou carneiro, ainda com a lã. 3. Batina leve e simples de padre ou sacristão. [Var. : chamarra e chimarra]. • S.m. *Deprec*. 4. Padre, religioso.¹¹⁷

“Depois, Manuelzão, quando era de estar esmorecido, planejava a capela, a missa; quando em outros melhores ânimos, projetava a festa. Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo suas águas acabara.” (ROSA, 1960, p.91). Manuelzão construíra a Casa – referida sempre assim, com a inicial maiúscula, o texto sabendo e mostrando que “a habitação não é um objeto, uma ‘máquina de habitar’: ela é o Universo que o homem constrói para si, imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia” (ELIADE, 1965, p. 52). Mas a criação humana, tocada pela força sagrada de seu modelo divino, é ainda assim corruptível, gastável, os modelos

¹¹³ O Manuelzão “empírico”, por assim dizer, sobreviveu ao escritor, fazendo dele por sua vez também um personagem das histórias contadas nas muitas entrevistas que deu...

¹¹⁴ O trecho na íntegra: “Você sabe, por exemplo, que a SIRGA existe, mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (*sirga* = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já, na própria história “UMA ESTÓRIA DE AMOR”, troquei-o pelo de SAMARRA, que ainda me pareceu mais sugestivo.” (ROSA, 1981, p.82, itálico e capitais do autor)

¹¹⁵ “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa” (ROSA, 1981, p.43)

¹¹⁶ E Rosa era sensível à convergência: “Entanto que, como viável esteira do próprio tempo, só nos resta, a nós, cegos rastreadores, o desconjuntado *flo*u de uma má montagem. Recordo: “As coisas estão amarradinhas é em Deus!” (ROSA In ROSA, 1983, p.445).

¹¹⁷ FERREIRA. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

divinos podem ser esquecidos ou desfigurados... (ELIADE, 1965, p.76) e o sagrado é força inumana e indócil que irrompe e se subtrai sem bater continência às categorias de causalidade ou finalidade: “Dou a minha graça a quem quero, e uso de misericórdia com quem me apraz”, dissera Deus a Moisés (Êx 33, 19).

Tínhamos visto o velho Tio Bola de *Tutaméia*, o corpo e a cabeça gastos já, tremer de realidade no presépio onde se deitou, autêntico *homo religiosus* “sedento de ser”, que anseia pelo real, pelo sagrado, porque só o sagrado “participa no ser, existe realmente” (ELIADE, 1965, p.58). Manuelzão, sedento de *sobre-ser*, despende agora seu vigor de ação eficaz num trabalho forro, que Frederico Freyre, proprietário, não pode reclamar seu, um trabalho que atua na própria potência do ser.

A festa se apresenta, com efeito, como uma atualização dos primeiros tempos do universo, o *Urzeit*, da era original eminentemente criadora que viu todas as coisas, todos os seres, todas as instituições se fixarem em sua forma tradicional e definitiva. (CAILLOIS, 1950, p.130)

Construindo a capela, projetando a festa, Manuelzão promove o espaço e o tempo sagrados – o templo como imagem e modelo da criação divina, de “existência espiritual, incorruptível e celeste” (ELIADE, 1965, p.54), a festa como reatualização desse tempo forte das origens (ELIADE, 1965; CAILLOIS, 1950), que por si só tudo re-cria, re-genera.

A festa é o homem querendo o que os bichos já podem: estar no miolo do Ser, como o boi e o burro já estão com o Jesusinho, “Mais perto do que São José/ que a própria Mãe Virgem”. Essa ânsia de proximidade traspassa o cerne mesmo da Natividade de Multscher, que vimos junto com o poema XXI, no vetor de um dedo em índice que se avança para dentro do espaço cercado do presépio. Aqui novamente a imagem, e o detalhe:



Hans Multscher, *Nascimento de Cristo*.

(detalhe)



Rosa não diz, mas o quadro correspondente ao poema XXI, um dos painéis que compunham um altar hoje perdido, é natividade em segundo grau – o espaço cercado é a arquitetura passageira das representações teatrais ao ar livre, sobre palcos ou carros-palco, e os personagens que se amontoam no lado esquerdo, em

trajes contemporâneos ao quadro, são os espectadores da representação de um auto em meio às festividades do Natal (BERTHOLD, 2001, p.208-242).

Festa devia de ser assim: o risonho têrmo e comêço de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória alumia e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como de se ouvir uma missa cantada. Ou era: às vezes a gente acordava assim no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. (ROSA, 1960, p.114)

“Faço e faço e não tem outro jeito; não vivo encalcado, parece que estou num erro.” Manuelzão não quer somente a festa, o recomeço, o tempo das origens, “risonho termo e começo de tudo”, onde tudo se *refaz por si* em contínuo, onde o riachinho pode voltar – ele quer o redondo da estória, que alumia e acaba, que entrega um mundo onde todo o perigo já se consumou ou dissolveu em final, um mundo que, já se tendo *per-feito*, não dê azo para se ter medo, de errar, de se emboscar no erro dos outros: “O de-vir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? [...] Cada vez a gente tem mais mêdo.” (Ibidem, p.114).

“Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA, 1994, p.77; supra, Apresentação; parte 1, seção 1). Ver tudo, completo, redondo, de início ao fim, de depois, é atributo do muito Alto, do Céu, de Deus, que não tem os olhos presos aos pontos cegos de um corpo, nem prestes a fecharem *in media res*, como nós...

Arremedo humano desse atributo divino é a estória, redonda no seu remate, no seu final, *acabada*, como uma vida não pode ser – “a vida, como não a temos”, tal se disse em “Quadrinho de estória” (ROSA, 1968, p.122; supra, parte 1, seção 1). Riobaldo sabe disso, e por isso domou sua vida em estória... Esse o seu pacto, não com o diabo, mas com Deus?...

Joana Xaviel *fogueava um entusiasmo*. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a môça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No

clarão da lamparina, tinha hora em que ela vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praxeada nos quarenta, às tôdas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (ROSA, 1960, p.102, grifo meu)

Em “Campo geral”, Dito perguntara se Deus podia, como o demônio, entrar no corpo das pessoas (ROSA, 1960, p.54). A novela seguinte, na voz de Manuelzão, no corpo de Joana Xaviel, responde que sim – que intimidade maior que o *entusiasmo*, o Deus corpo adentro? A etimologia é cara a Rosa, que não deixou de sublinhá-la, ao tradutor italiano de *Corpo de Baile*: “V.etimologia: en-theos...” (ROSA, 1981, p.59). É no queimo e brilho da divindade¹¹⁸ que o contar das estórias transfigura Joana Xaviel – em volta dela o clarão da lamparina, rebrilhando nela o ouro dos reis, nela faiscando as espadas dos guerreiros, ela mesma fogueando e ardendo, os olhos sortindo brilhos.

No antipresépio de “Campo geral”, “era Deus mesmo quem estava mandando” as estórias, do Leão, do Tatu, da Foca, que Miguilim contou para adormecer o irmãozinho morrente. O adormecer – o “adormorrer”... – de Manuelzão também pede estórias, também pede Deus...

Na noite da véspera da festa, enquanto Joana Xaviel conta de Dom Varão¹¹⁹, da Destemida, Manuelzão devaneia, e entristece manso:

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água de verdade; e êle se fôra. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, êle ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio. (ROSA, 1960, p.115)

¹¹⁸ “O certo é que o indiano Dyaus, o itálico Júpiter, o heleno Zeus, assim como o deus germânico Tyr-Zio, são formas históricas, evoluídas, dessa divindade celeste primordial, e até nos seus nomes revelam o binômio originário “luz (dia) – “sagrado” (cf. o sânscrito div, “brilhar”, “dia”, dyaus, “céu”, “dia”; dios, dies; deivos, divus). Os nomes dessas divindades supremas indo-arianas revelam os seus laços orgânicos com o Céu sereno, brilhante”. (ELIADE, 2002, p.63)

¹¹⁹ A estória de Dom Varão, recolhida por Câmara Cascudo em variante chamada “Maria Gomes” (CASCUDO, 1967, p.96-102), contém o germe da relação entre Riobaldo e Diadorim: um príncipe se apaixona por uma moça travestida de homem: “Os olhos de Dom Varão / é de mulher, de homem não!” (ROSA, 1960, p.102).

Manuelzão quer o *ser* do riachinho como quem quer a mãe... e é como o riachinho, um “menino morrendo sozinho”, que ele se vê agora... como o menino do primeiro presépio de todos, chamando, abandonado pelo Pai... (Mt 27, 46; Mc 15,34) – um Jesus que pede tanta ternura, jesusinho... Sua festa por acabar, chegando a hora de a boiada sair, e ele junto, para “adormorrer na estrada”, *Manuel de Jesus Rodrigues* – o Jesus insistido no nome –, Manuelzão, perde o aumentativo, faz-se o menininho, o “jesusinho” do presépio que Rosa viu em Multscher... E pede uma estória antes de ir dormir, “uma estória do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco” (Ibidem, p.141)... *Pede* não, que ele já é grande e chefe – *manda*:

Só se mandando. Mandava. – “Seo Camilo...”

– Seo Camilo, o senhor conte uma estória.

O que era para se dizer e não se crer. Pois, então, era? Assim de só ser, sem razão. Uma estória. Mas o velho Camilo entendeu, obedeceu. Alguns ainda riram dêle.

– Caso eu tenho, por contar...

(Ibidem, p.142)

A estória que seu Camilo conta, o *Romanço do Boi Bonito*, responde ao que queria Miguilim, “um viver limpo de consolo”, e ao que queria Manuelzão, um alumião e findar, se sabendo o final. Nela se escuta o riachinho.... Assim se pode viver devagarinho, miudinho (Ibidem, p.81), “cantando e dansando os assuntos de tristeza” (Ibidem, p.139), assim se doma o medo – “assim as coisas se emendam”...

Miguilim e Manuelzão, menino e velho, os dois “temendo tudo da morte”, os dois sofrendo o erro. Miguilim pressente um erro no começo de tudo, testemunha o reencontrar da violência original de Caim e Abel, mas Manuelzão, na estória seguinte, sabe que “tudo vem de mais longe” – encontra o erro “a montante do tempo”, a fonte do erro, ou antes o secar da fonte, o riachinho ido embora...: “Ah, estava fazendo mais sua ausência o sutil riachinho, que por um êrro se tinha errado, e havia tanto tempo, ali à porta.” (Ibidem, p.129). ...Como o Deus primordial, Fonte primeira do Cosmo, retirando-se para o Céu...

Na unidade que é *Corpo de Baile*, sublinha-se de várias maneiras o nexo entre as duas novelas, “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, e sua posição, em díade, na margem inicial da travessia.

CORPO DE BAILE	
<i>Os poemas:</i>	
CAMPO GERAL	7
UMA ESTÓRIA DE AMOR	84
A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA	153
O RECADO DO MORRO	239
LÃO-DALALÃO (DÃO-LALALÃO)	289
"CARA-DE-BRONZE"	345
BURITI	389

CORPO DE BAILE	
I. "GERAIS"	
<i>(Os romances):</i>	
Campo Geral	7
A Estória de Lélio e Lina	153
Dão-Lalalão	289
Buriti	389
II. PARÁBASE	
<i>(Os contos):</i>	
Uma Estória de Amor	84
O Recado do Morro	239
"Cara-de-Bronze"	345

Índices inicial e final de *Corpo de Baile* - 2ª edição, José Olympio, 1960

Já a sequência original instala as duas novelas em Gênese – abrindo contíguas o ciclo, como mostra o índice inicial; e abrindo, cada uma, o bloco de “romances” e “contos-parábase” que se alternam para compor o todo, como dá a ver, quase didaticamente, o índice último.

Em 1964 Rosa providencia que a José Olympio “trifaça” o livro, alterando-se a ordem das novelas¹²⁰, que agora seria:

Manuelzão e Miguilim - “Campo Geral” e “Uma estória de amor”

No Urubuquaquã, no Pinhém - “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélio e Lina”

Noites do Sertão - “Dão-Lalalão” e “Buriti”

¹²⁰ “De fato, o “Corpo de Baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em dois volumes unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se trifaz”. (ROSA, 1981, p.79)

“Campo Geral” e “Uma estória de amor”, no entanto, permanecem contíguas, em posição inicial – e se fixam agora em díade autônoma. Tínhamos comentado o quanto as posições liminar e medial são investidas de significado na arquitetura rosiana, e como Rosa faz por atar as duas pontas, a abertura e o fecho de seus livros. “Campo Geral” e “Uma estória de amor” não compõem somente uma Gênese em *Corpo de Baile* – início do ciclo, primeiro romance, primeira parábase –, mas a resoluta contiguidade entre as duas novelas parece apontar veementemente para a união entre os protagonistas, e termina por quase soldá-los, na cadência redondilha de “Manuelzão e Miguilim” : menino e velho, *puer* e *senex*, início e fim.

A assimilação do velho ao menino é, na verdade, um topos rosiano, vimos já o primeiro exemplo com o Tio Bola. Em “Nenhum, nenhuma”, de *Primeiras estórias*, a velhinha Nenha acomoda-se como um neném “num cesto que parecia um berço”, recebe os cuidados que um bebê recebe, “tomando na boca comidinha mole” (ROSA, 1976, p.46-47). Em “Nascimento”, de *Ave Palavra*, vigia-se – com a alegria expectante do advento e num discurso narrativo tingido do deslumbramento infantil pelos tilintos, luzes e cores do Natal – que uma velhinha moribunda acorde para receber seu presente:

Oh, isso logo passava a fazer parte do Natal, isso era preciso! *Aquela* pousava como num berço, quietalma, era mesmo, estava pronta para o milagre, um *milagrinho*, prodígios.

[...]

Era um equilíbrio, se abriam ao que pintado maior em todas as estampas, *tlintassem* sinos, noel, natal, o presépio se alumiasse, *tinidamente*.

Sim – que a velhinha, dormedormindo, fugazmente despertasse, o necessário instante, lúcida entre duas mortes, isto é, *que pudesse receber seu regalo e dom*, antes de continuar. (ROSA, 1978, p.196, grifo meu)

Manuelzão (jesusinho também...) pede um regalo, uma estória, antes de a boiada sair, antes dele “adormorrer”. Seu Camilo conta:

Quando tudo era falante... No centro dêste sertão e de todos. Havia o homem – a corôa e o rei do reino – sôbre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca por coçar. Largos campos, finas terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (ROSA, 1960, p.142)

“No tempo em que os animais falavam”¹²¹. A premissa tão frequentemente declarada nos *incipits* dos contos populares de animais coligidos “nos livros das fadas carochas” fora já usada e comentada no primeiro livro de Rosa, na abertura brincalhona de “Conversa de bois”¹²² – agora o Velho Camilo a retoma em redondilha¹²³, para começar seu *Romanço do Boi Bonito*.

Magnificat... No condão da Palavra, das estórias, os “pobres de ser”, inúteis, somenos, são aqueles que, “cheios de graça”, se fazem possuir de Deus (*entheos...*) – Joana Xaviel, com seu fogo de entusiasmo, e o Velho Camilo, “saído em outro Velho Camilo, sôbreme”¹²⁴. Papa e Papisa do Tarô, capazes de deflagrar o espaço-tempo sagrado: o “Centro do mundo”¹²⁴, “deste sertão e de todos”, e o tempo primeiro onde o ser de tudo é sobressaír – quente e forte, em pleno gerar-se.



Como Joana Xaviel, visitada pelos mortos (ROSA, 1969, p.103), a Sacerdotisa acede e faz aceder ao Mistério



O poder de Camilo sobre o *logos*, como o Papa, comunica algo que transcende o viver diário: “Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado” (Ibidem, p.151)

¹²¹ “No tempo em que os animais falavam, nesse mesmo tempo chamado do Onça, em que se amarravam os cachorros com lingüiça, achava-se uma onça dormindo a sesta, enganchada num galho de árvore [...]”. “A onça e o cabrito”, recontada por Figueiredo Pimentel no seu *Histórias da avozinha*, de 1896 (PIMENTEL, 1896, p.34)

¹²² Aqui novamente o trecho já citado (supra, parte 1, seção 3): “Que já houve um tempo em que êles conversavam entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas. Mas hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em tôda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!” (ROSA, 1969, p.283)

¹²³ A fórmula em redondilha se registra já séculos antes, nas *Éclogas* de Sá de Miranda, como em “O Cervo e o Cavalo” e “O lobo e a raposa”: “Quando tudo era falante/ pascia o Cervo um bom prado [...]” ou “Quando tudo era falante/ Diz que a raposa caiu [...]” (SÁ DE MIRANDA, In BRAGA, p.241 e 246).

¹²⁴ “O Centro é justamente o lugar onde se efetua uma ruptura de nível, onde o espaço se torna sagrado, real por excelência.” (ELIADE, 1965, p.41)

“No exigido espaço, a para sempre grandeza de um momento”. O “alumiar” da estória é a hora de Manuelzão sobresser, ele que se sente finar....

3 Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer de novo não poderá ver o Reino de Deus”. 4 Nicodemos perguntou-lhe: “Como pode um homem renascer, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no seio de sua mãe e nascer pela segunda vez?” (Jesus, Emanuel, falando a Nicodemos, em João, 3, 3-4)

O final da novela desmente o final da festa, desmente o finar-se que Manuelzão espera... “– A boiada vai sair!” (Ibidem, p.152) – a novela finda anunciando um continuar, como o da velhinha no “Nascimento” de *Ave, Palavra*. “A festa de Manuelzão” parece responder, no lugar do Outro Emanuel, ao Nicodemos do evangelho. Porque a estória de seu Camilo é “o regalo”, “o dom”, a “fábula de ouro” do poema VIII, que chama Manuelzão do sono de viver a vida menor, a vida baça de menos ser, para guardá-lo, jesusinho, na “para sempre grandeza de um momento”. A poética metafísica de Rosa faz equivaler o tempo forte, das origens, do gerar-se, do “Nascimento”, ao tempo da festa-rito, tanto quanto ao das estórias.

A articulação entre Miguilim e Manuelzão, *puer* e *senex*, é nossa primeira versura. O escuro, o medo da morte, o ressofrer do erro, o antipresépio de Miguilim em “Campo geral”, são retomados em resposta, como em *leixa-pren*¹²⁵, pela estória seguinte, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, ela mesma parábase sobre as estórias – no secar do riachinho, meninozinho morto, no entristecer de Manuelzão morituro. Mas é retomado também, com a estória de seu Camilo, o momento final de claridade, de refulgir da beleza, quando Miguilim, com óculos emprestados, re-vê um Mutum limpo e de consolo, bonito, afinal.

No exigido espaço do fim, que é o que ressoa e deixa rastro quando a estória acaba, a “Festa de Manuelzão”, com o *Romanço do Boi Bonito*, expande, colore, ritmiza essa claridade, cristaliza-a no eterno retorno que é o poder de estória e poema. E o verso novo que ela acrescenta é que o menino não deixa de morrer, nem o riachinho de secar, nem o velho de esperar a morte, mas que o próprio fim, a própria morte podem domar-se em beleza, no “viver limpo de consolo” das estórias – como para Manuelzão morituro, que se acalenta na estória de seu Camilo, onde o

¹²⁵ O *leixa-pren*, “que consistia em repetir, à entrada de uma estrofe, o último verso da anterior”, uma estrofe prendendo o que a outra deixava (MOISÉS, 1978, p.304), guarda essa motivação dialógica da *tenção* entre dois trovadores, um retomando a palavra do outro ao mesmo tempo em que lhe responde.

velho rei morre, mas morre senhor tranquilo de cabedal e possanças, com filho “prossequinte”; onde o riachinho nunca secou, e onde o Vaqueiro Menino parte sem medo, para “trabalhar o Boi”, em valentia, para “vida ou morte alegre”, para o “bem-morrer”, e não morre (ROSA, 1960, p.142-151).

*

Como vimos acima, são dois os índices de *Corpo de Baile*. Aqui reproduzida a estrutura:

CORPO DE BAILE	CORPO DE BAILE
<i>Os poemas:</i>	I. “GERAIS” (<i>Os romances</i>):
CAMPO GERAL	Campo Geral
UMA ESTÓRIA DE AMOR	A Estória de Lélío e Lina
A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA	Dão-Lalalão
O RECADO DO MORRO	Buriti
LÃO-DALALÃO (DÃO-LALALÃO)	
“CARA-DE-BRONZE”	II. PARÁBASE
BURITI	(<i>Os contos</i>)
	Uma Estória de Amor
	O Recado do Morro
	“Cara-de-Bronze”

“Uma estória de amor” é a primeira das três parábases, que, percebe-se no primeiro índice, estão sempre em posição medial, entre dois “romances”. O texto em si já revela, mas é Rosa quem confirma: cada parábase se dedica a uma “expressão da arte” (1981, p.58-59), sobre as estórias, a canção e a poesia, segundo a ordem

dos índices. Estória sobre as estórias, não é de surpreender que, tanto quanto a estória de Miguilim tem “em germes” as novelas seguintes, a de Manuelzão, traga em si, no “Romanço do Boi Bonito”, sobretudo, o inteiro *Corpo de Baile em mise en abîme*¹²⁶.

A estória começara com o velho fazendeiro morrendo, deixando o filho de herdeiro. Na fazenda deixada, há um cavalo e um boi que não há: o cavalo não se deixa montar, o Boi “partiu no mundo”. O correr da estória traz um e outro de *volta*. O Boi sobretudo:

– Tento. Êsse boi que hei, é um Boi Bonito: muito brando é êle, fubá da alma do milho; *do côrvo o mais diferente*, o mais perto do polvilho. Dos chifres, êle é pinheiro, quase nada torquêsado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encaçado. Nos verdes onde êle pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguadas que êle bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter êle freteado. Tantos que chegaram perto, tantos desaparecidos. Êle fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido... (ROSA, 1960, p.145, grifo meu)

Esse início, o lançar-se do problema, parece corresponder justo à díade Miguilim-Manuelzão: se o escuro machuca Miguilim com a solidez bruta de Rio-Negro, a dor de Manuelzão se deixa sossegar com “o vago de palavras, o sabido do não existido” do alvo Boi Bonito da estória (Ibidem, p.104). Como se o livro, sob o livro, dissesse : “Era uma vez um Menino que sofria o escuro, e era por causa de um riachinho que tinha secado”. E como se o correr do livro, o suceder das novelas, fosse também o “correr o Boi”, “trabalhar o Boi”...

O escuro do zebu Rio-Negro, mudo, triste e mau; o “branco leite, branco flor”, do Boi Bonito, cantado em redondilha, e ele mesmo cantando “claro e lindo” (Ibidem, p.150)... Esse claro-escuro fundador vai tingir todo o *Corpo de Baile*.

¹²⁶ Decantando Lucien Dällenbach (1991) e Mieke Bal (1994), aqui entendemos como “*mise en abyme*” todo enclave sógnico intradieético (ou seja, discernível e/ou atuante ao nível dos personagens) que guarde uma relação de semelhança ‘com o todo da obra’, segundo Lucien Dällenbach, ou, como expande Mieke Bal, com algum ‘aspecto relevante e contínuo’ da obra como um todo, considerada enquanto história e discurso, enunciado e enunciação” (VALOIS, 2013, p.168).

3. O Menino e a Lua (XIX, V,XIII)



Bernardino di Betto, il Pinturicchio, *Sagrada Família com João Batista*, 1470-1513
Óleo sobre madeira, 85 cm diâmetro
Pinacoteca Nacional de Sena

XIX

**O Pinturicchio “A
Sagrada Família”.
Siena, R. Accademia**

De longe,
o que é menos primitivo animal
e nobre e tristonho:
os rostos, os cenhos.

Buscam
o
bebê
nenê
o
em nós
mais menininho.

O *tondo* se apresenta e nos encara franca mas docemente, com a frontalidade de toda a Sagrada Família abrandada pela suave rotação e inclinação dos corpos e rostos para a esquerda, como que acompanhando a concavidade do contorno. Mas essa frontalidade é subvertida no poema, reiterando o movimento que funda toda a peça “O burro e o boi no presépio”: o primeiro verso ignora o primeiro plano e incide sobre o fundo, o longe que se confunde e embaça. Lá novamente o não-rostos, os rostos e cenhos que, à direita, praticamente não se veem – do burro, do boi, dos dois juntos?...

O que se vê é aquilo sobre que eles estariam se debruçando, aquilo que pode ser tanto a manjedoura-túmulo, tal como figurada na Adoração de Bosch e na de Niccolò di Tommaso e Santa Brígida¹²⁷ – onde Rosa mesmo sublinhou a ambivalência berço/“sepulcro, sarcófago” –, ou uma fonte. Acompanhando um Jesus

¹²⁷ Ver parte 1, seções 1 e 2.

e um João Batista já crescidos, manjedoura, burro e boi encerrariam claramente uma qualidade antes simbólica do que narrativa. Esse peso simbólico, associado à presença de João Batista (sempre lembrando “Ecce Agnus Dei”, como diz a fita em volta de seu cajado), à atitude contrafeita de José, e ao gesto de Maria, parece concorrer para a tristeza meiga de todos os rostos da imagem, todos voltados para o lado oposto à manjedoura/fonte.

“Maria conservava todas estas palavras, meditando-as em seu coração” (Lucas 2,19). As palavras que Maria medita são as dos pastores, contando “o que se lhes havia dito a respeito deste menino”, a Alegria, o Cristo Salvador que os anjos tinham anunciado (Lucas 2, 8-20). Na imagem, com uma mão Maria aponta o peito, com a outra segura o livro, plantado no justo centro, que a própria forma do *tondo* reforça¹²⁸ – está escrito que a Alegria virá somente pelo sacrifício...

Tanto mais pungente por isso é a ternura que se incita aqui, o Pinturicchio com a delicadeza dos traços de Jesus e do priminho, Rosa com a insistência e ênfase no ser da criança “*em nós*”: não com o neutro ou o sério adequados à História Sagrada, à criança que também é Deus, mas com aquelas palavras íntimas, *nossas*, aquelas que fazem o menino “mais menininho” “em nós”, que tecem o nexo de proteção, calor e ternura com a criança de todo dia: “bêbê”, “nenê”, “menininho”, agudizadas, seja por puras, sozinhas no verso, seja pelo intensificar do advérbio – “mais menininho”.

“Me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...” O abraço de despedida entre Miguilim e Nhanina não reverbera só em cadência, seu *pathos* transfundira em Manuelzão, para quem retornava sempre a lembrança da mãe em sua bondade, gostando “de tôdas as criaturas inofensivas e vulneráveis – os meninos, a rôlinha pedrês, o velho Camilo” (ROSA, 1960, p.91). ...– E aqui fica tão claro o quanto o aumentativo desse Manuelzão órfão, com medo da morte, querendo o riachinho, tem de ironia terna, o quanto ele, o grande soberano, é sim “jesusinho”, tão inofensivo e vulnerável quanto a rolinha pedrês, o velho Camilo, os meninos...

¹²⁸ A forma redonda enfatiza tão fortemente o meio que, “através da mera posição, pode atribuir primazia a uma área ou objecto que, de outro modo, seria visualmente discreto” (ARNHEIM, 2001, p.109).

“Menino” é como concede de se chamar o Vaqueiro de fora que chega, pedindo serviço, à fazenda da estória de Seu Camilo:

Deu vez, veio um vaqueiro, de fora. Saiu na Fazenda. Pediu serviço. [...]

O nome dêsse vaqueiro, êle mesmo não dizia: – O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu pêdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tôlo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino...(ROSA, 1960, p.143)

É em espelho expandido dessa chegada que começa “A estória de Lélío e Lina”, o texto insistindo – tanto em compacto, nos parágrafos iniciais, como no salteado das páginas – nas qualidades essenciais que aparentam Lélío ao Vaqueiro Menino da estória:

Na entrada-das-águas, tempo de afã em tôda fazenda-de-gado nos Gerais, *um vaqueiro de fora* chegou à do Pinhém. [...] E o *vaqueiro foriço* apareceu montado num animal pampa; um cachorro seguia-o. De pronto relancearam o que nêle havia a ver, a ôlho de vaqueiro: *rapaz môço*, bôa cara e comum jeito, *sem semêlho de barba nenhum*, ar de novidade; com sua *roupinha* bem tratada: só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. (Ibidem, p.153, grifo meu)

Como o Vaqueiro Menino, Lélío primeiro fala ao dono; mas não precisa pedir serviço, porque Seo Senclér, gostando do “em-ser do vaqueirinho”, já o tem por empregado... “Roupinha”, “vaqueirinho”, “menino”, “mocinho” – para o narrador, para seo Senclér, para os companheiros vaqueiros, é de Menino o “em-ser” de Lélío (Ibidem, p.153, 154, 165...). Mas, na verdade do corpo como da cultura, para quem um menino é sempre “mais menininho”?

Károly Kerenyi mostra como a figura do deus-criança nos mitos, ou do menino ou jovem órfão no conto popular, lançado inerme e só às turbulências do mundo, pode estar intimamente ligada à mãe, ela também em perigo ou descompasso com o entorno, como Apolo e Latona, como Dioniso e Sêmele, como Hermes e Maia (KERENYI In JUNG & KERENYI, 1969, p.40)... ou ainda Miguilim e Nhanina, oprimidos pelo terra-a-terra, pela severidade seca de Pai e Vovó Izidra...¹²⁹ Em “A

¹²⁹ “– Mãe, o que a gente faz, se mal, se é bem, ver, quando é que a gente sabe?” “Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (ROSA, 1960, p.43)

estória de Lélío e Lina”, Lélío chega “solteiro” e “solto, solto” (ROSA, 1960, p.155), mas no Pinhém ele descobre que, sem saber, pertencia a alguém:

No suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, de certo, tinham feito, quando êle era muito menino.

[...]

Como de entre as flôres de um livro-de-reza um amor-perfeito cai, e precisa se pôr outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flôr. Disse: – “Meu Mocinho...” Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que “meu-mocinho” um nome fôsse, e que êle mesmo fôsse dela, por bem que tantos cuidados nem o prendiam nem vexavam. Ela olhava reto. O que falava – a gente fazia. Mandava sem querer. (ROSA, 1960, p.190)

“Meu Mocinho”. Lélío fica sendo de Dona Rosalina. “Solto, solto” que era, ele não atende à vontade de ir embora do Pinhém. E o motivo:

agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que êle só a custo de desgosto podia largar [...] Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava.[...] Assim dona Rosalina tinha gostado dêle, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflôr, valia que não se mede nem se pede – se recebe. (ROSA, 1960, p.197-198)

No entre-ser¹³⁰ de poema e imagem, de Rosa e Pinturicchio, impõem-se as díades. No primeiro plano do *tondo*, dois grupos, os dois adultos, as duas crianças, cada par unido em posição, idade e gesto; à esquerda e à direita ao fundo, quase indistintos na reprodução, dois santos, Santo Antônio de Pádua e São Jerônimo; e, invisíveis, mas implicados na palavra de Rosa, o boi e o burro, cifras da pertença do menino não à mãe, mas ao livro, às escrituras, à profecia. Menino e mãe estão separados em posição, mas formam par, cada um segura um livro.¹³¹

No poema, *quem busca e o alvo da busca*, os animais e o menino – a cada um sua estrofe. Entre os dois, um istmo: “Buscam”; e então, em espelho, em gemelaridade o ...:

¹³⁰ “Mais o velho Camilo e a Joana Xaviel afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias” (ROSA, 1960, p.113).

¹³¹ Lembrem-se as forças de segregação e unificação de Arnheim (supra, parte 1, seção 1).

o
bebê
nenê
o
em nós
mais menininho.

O objeto da busca se divide, em cissiparidade ou espelho, num movimento que prolonga, dilata o chegar ao alvo, mas faz mais: a máxima ruptura sintática num sintagma põe só e nu o artigo, a categoria gramatical mais esvaziada de sentido, sua forma mesma contornando um vazio, “o”. O que é singelo e tão “nosso”, o bebezinho, nenezinho, é também centro da vertigem inefável do nada, dos dois vazios antes e depois dele – “o”...

Corpo de Baile também se tece de sentido em díades. Outras vão se constituir mais adiante, mas já desde “Campo Geral” temos, intranarrativa, os dois menininhos inseparáveis, Miguilim e Dito, e, em “Uma estória de amor”, Joana Xaviel e o velho Camilo, sacerdote e sacerdotisa; já extranarrativa, a versura *puer-senex* entre Miguilim e Manuelzão. Aqui, e desde o título, Lélío e Lina.

No *tondo*¹³², Maria não tem ao colo Jesus, mas um livro, como o Menino também. Tão forte quanto o nexo mãe-filho entre Lélío e Lina – e seiva dele – é a palavra, “o leite da palavra”, como dirá, citando os Upanishads, o loquaz autor implícito numa das muitas notas de rodapé de “Cara-de-Bronze”: “A palavra dá-lhes seu leite – o que é o leite da palavra –, e êle tem alimento, êle se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina dos sâman – esta doutrina” (Chandogya-Upanishad, apud ROSA, 1960, p. 386).

A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa – mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num

¹³² Não haveria formato mais adequado do que o *tondo* para versar sobre a díade mãe-filho. Dedicado à devoção doméstica, com a Virgem e o Menino ou a Adoração dos Magos como tema de escolha, o *tondo* desenvolveu-se na Florença do século XV, a partir do chamado *desco da parto*, espécie de bandeja circular pintada, que trazia guloseimas como presentes para a nova mãe. (CLARKE, 2010, p.246)

tocado de viola, ou numa volta de cantiga. [...] Resumia, aquela môita de bambu, perto de casa, e que alongava o tom do vento Ela falava: – “É bom, ficar junto de lá, para poder ouvir o bambual gemer”. O bambual se encantava, parecia alheio uma pessoa. Eram coisas salvas, para cá, sem demora – as palavras. A uma água escondida, fora de tôda sanha braçal, um impossível. Isso aos outros Lélío não podia explicar, repetido longe dela aquêlê fraseado se esfriava do valor, era preciso escutar direto quando ela falasse, era preciso gostar da Velhinha. Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver. (ROSA, 1960, p.198)

Cada “coisa à-toa” – o bambual, o mato, a noite – acesa, encantada, salva da sanha braçal, da “feiura do corriqueiro”, como pensara Manuelzão (Ibidem, p.130), do “doido rojão das coisas proveitosas”, como dirá o narrador de “Cara-de-Bronze” (Ibidem, p.370). E de cada acontecimento o âmbar de uma lição, para “pensar por caminhos novos”, para “voltar à lembrança nas horas em que a gente precisava”...

“Coisas salvas”, “outro poder inteiro de se viver” – é também como Miguilim preza a palavra de Dito. E, uma vez o irmãozinho morto, o que salva dele:

Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma. (Ibidem, p. 81)

“Dito” – e o particípio do nome é já palavra cristalizada, salva. É a essa palavra que Miguilim recorre para pôr em foco o turvo da dúvida e tristeza onde mora:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Êle, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que êle pensava, precisava contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela fôrça séria, confirmada, para então êle acreditar mesmo que era verdade. (Ibidem, p.50)



Domenico Ghirlandaio, *Adoração dos Reis*, 1488
Têmpera sobre madeira, 285 x 240 cm
Florença, Ospedale degli Innocenti

V

**Domenico Ghirlandaio:
“Adoração dos Três
Reis”. Florença,
Spedale degli Innocenti.**

Serão os pajens da Virgem,
ladeiam-na
como círios da paz,
colunas
sem esforço.

Taciturnos
eremitas do obscuro,
se absorvem.

Sua franqueza comum equilibra frêmitos e gestos
circunstantes.

Percebe-se de um relance por que Rosa tenha instalado a Virgem no *incipit* do poema, contemplando em seguida sua posição central, ladeada pelo par de animais – o quadro investe no mesmo destaque, com calculada redundância. Num rubro sanguíneo, contrastado por rico azul marinho¹³³, ela reina em frontalidade; sua alvura – um enclave do céu que se reflete na enseada ao fundo – conjuga-se à forma do rosto em esfera perfeita, ostentando como centro exato a expressão de completa autoabsorção; ela e o Menino de olhos fechados, como a contemplar, dentro de si mesmos, algo de consolo, de sossego, de beatitude. Para esse centro convergem vetores dos dois hemisférios verticais do quadro – abaixo as linhas oblíquas do manto e a inclinação das cabeças, acima o declive das colinas; de lado

¹³³ Ao vermelho associado à dor da mãe que participa no sacrifício do filho, sobrepõe-se o azul, cor marial por excelência desde a Baixa Idade Média, e solicitada a Ghirlandaio pelo contratante com especial zelo: o azul deveria ser ultramarinho, daquele comprado a quatro florins por onça!...(LANEYRIE-DAGEN, 2012, p.114; PAOLETTI & RADKE, 2005, p.24).

e de outro desse ponto médio opõem-se, no plano de fundo, as duas maneiras de receber o Rei dos Reis – à direita a alegria do anúncio aos pastores, da chegada dos Reis Magos; à esquerda o Massacre dos Inocentes ordenado por Herodes.

O foco do poema é o contraste entre essa atmosfera de bulha e agitação e o senso de estase e silêncio que emana do grupo central – o Menino entronizado no colo da Virgem e os dois “pajens” animais, que, com sua mudez, seu repouso e a modéstia de seus tons fuscros são o avesso da estridência de sons, movimento e cor dos “circunstantes”. Terceira margem do humano, talvez, avesso em escuro, como a Virgem e o Menino são o avesso em pura claridade.

Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, fervença de tanta gente: – “Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi! Alvoçou, aquilo, aos altos. Se engrossou com mais milheiro, e dúzia e grossa e milhão. [...] O senhor gritava um nome; tinha! Tomaram o abecê dêsse alardo. Dou, por volta: Antônio; Ascenço [...] O Bó; Birinício; Bastião [...] Cérjo de Souza Vinagres. Duque. Dativo; Doêz. [...] Jordão de Tal, sem costumes; mais de cinquenta josés! [...] Miguéis, manuéis. [...] Xisto, velho topador. (Ypsilône – não tinha.) Zorô, Zé Sòzinho, Zusa. Til que dê para atilar: setenta joãos e joães! E os que não vi e não sei. (ROSA, 1960, p.144)

Na estória do velho Camilo, essa é a hora em que chegam os vaqueiros das redondezas em resposta ao chamado em desafio do fazendeiro – a quem trouxesse o Boi, ele daria “honras e dinheiros”, e uma filha por casar (Ibidem, p.145). “Mais de mil”, “tanta gente”, “mais milheiro e dúzia, grossa e milhão”, o enumerar infindável dos nomes – a multitude dita, reiterada, enfatizada, chegando a seu superlativo: o alfabeto como signo máximo da totalidade, estrutura abarcando o início e o fim sem fechar-se, capaz de acomodar mesmo “os que não vi e não sei”.. Capaz de avançar para fora do livro e abarcar o próprio Rosa, que, confirmando o vezo da autoinclusão, aparece exclamado em destaque ao fim do parágrafo, em duplo plural e multiplicado por setenta, número timbrado ele mesmo de infinito¹³⁴ – “setenta joãos e joães!”...

À semelhança da iconografia dos Reis Magos, que vieram a representar as três raças, os três mundos, as três idades do homem enquanto totalidade de tempo e espaço vindo adorar o Salvador (totalidade onde, por vezes o pintor não deixa de

¹³⁴ À pergunta de Pedro sobre quantas vezes perdoar, se bastavam sete, Jesus responde - “setenta vezes sete”, como figura de “sempre” (Mt 18, 21-22).

se incluir, como aqui Ghirlandaio, retratado atrás do jovem rei louro à esquerda), a busca ao Boi ganha uma dimensão épica: um evento de implicações formidáveis, que a palavra do epos mostra congregar todo o mundo conhecido (lembre-se a enumeração dos navios e comandantes reunidos para a guerra no canto II na *Ilíada*).

Em todas as quatro novelas que o índice final chamou “romances”, “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”, a narração mantém-se em adesão estreita ao ver, pensar e sentir dos protagonistas, de modo que o corpo de cada texto é o próprio Miguilim, Lélío, Soropita ou Miguel *se dizendo*, os outros personagens se apresentando refratados nesse discurso à medida em que interagem com ou agem sobre o protagonista. Mas em “A estória de Lélío e Lina”, Lélío está sempre evocando o elenco todo, e cada um.

“Os outros estavam sendo mó de muitos, davam para se olhar a vulto, não para se ficar de uma vez conhecendo” (Ibidem, p.155) – e Lélío desmembra o vulto em que se congregam os todos vaqueiros do Pinhém, um por um, na primeira impressão que lhe fizeram – Delmiro, Canuto, Aristó, Lorindão, Soussouza, Fradim, Tomé Cássio.. E – seja Lélío pensando ou ouvindo dizer –, a lista retorna, a intervalos (Ibidem, p.155, 162-164, 169-171, 191, 207-210...), avoluma-se dos donos da fazenda, das moças da redondeza, de agregados, passantes, prostitutas... e sempre o destaque nos três em quem Lélío melhor repara: Pernambo, o cantador, Placidino, o bobo, J’sé-Jórjo, o simples e triste.

Lélío ganhava ponto de paz, só se admirava de que, com um dia passado no Pinhém, o sentir era o de que tivesse já vivido ali um tempo de anos, *tanto tantas pessoas e coisas pequenas dansavam se tecendo* na bôca do vazio das horas grandes. (Ibidem, p.177, grifo meu)

Findando a primeira parte de *Corpo de Baile*, última novela antes do divisor que é a parábase medial “O recado do Morro”, “A estória de Lélío e Lina” é onde o texto faz patente a visão dos personagens como um *ensemble*, corpo de baile, como num texto teatral as *dramatis personae* – só que em dinâmica, a cada nova evocação imprimindo-se do correr dos eventos, do mudar dos julgamentos de Lélío, como *stills* dos dançarinos a cada figura da dança...

Referiu o que era o Aristó: – “Buriti de homem. [...] E o Lidebrando: –” Deus deu a êle uma boa natureza [...] Canuto e Delmiro – eram mesmo o contrário um do outro : – “Canuto quer, por si, em si, o que muitos velhos antes dêle quiseram sem muito proveito... Delmiro quer, agora mesmo, o que é só para os filhos e netos dêle quererem...” E o J’sé-Jórjo? O que emprestavam a êle, dêle não era; e o que era dêle, dêle tomavam... E o Pernambo? Êsse gostaria de poder ser ruim , mas sem fazer ninguém sofrer; nem êle mesmo. [...] E o Placidino? – “Ainda é de outra felicidade. Êsse está ainda por debaixo da asa de Deus – a gente logo está vendo...”

– E...eu? – Lélío finalmente perguntou.

Ela [Dona Rosalina] esbarrou um tempo. Depois disse, com o mesmo meneio de voz: – “De você eu gosto demais para saber, meu Mocinho. Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” (Ibidem, p.191)

Como Miguilim, Lélío vive em neblina, encoberto de nuvem... Em hora de “mais tristonho e infeliz”, Miguilim lembrara um dos ditos do irmão: que “os outros têm uma espécie de cachorro farejador”, “que fareja, todo o tempo”, “se a gente por dentro da gente está mole, está sujo ou está ruim, ou errado”, e que por isso, sem saber, eles “ficam com a precisão de judiar da gente” ... (Ibidem, p.71). Lélío fareja todo o tempo o triste, o mole, o sujo, o errado dos outros:

Por alguma coisa em Delmiro, a gente podia gostar dêle; e já era seu amigo. Mas fazia mal aquela sua fúria de tenção, o companheiro recordava a idéia de um chaleirão que fervesse, e a fervura fazendo pular a tampa; êsse cobiçar, êsse ronco interior, de gana encorrentada, chega cheirava a breu, secava os espíritos da gente, dava até sede. (Ibidem, p.164)

Lélío não sabia dar nenhuma resposta. [...] E pensava que, um que sente tristeza, como pode ser patrão dos outros? [...] Aquele homem era rico, até para montar em seu cavalo tinha um modo mais confortável, vestia boas roupas, dava ordens; agora estava com aquela tristeza, feito um luxo. (Ibidem, p.217)

Jó Cõtôte não parecia ter pressa nenhuma, o que êle podia ter era uma tristeza ruim [...] Não dizia nada, mas a gente distinguia aquêl malquerer, no silêncio, como se fôsse uma catanga ruim. [...] Mas o Cõtôte fedia, de dentro. Mêdo dêle, Lélío não tinha, nem sinal; mas dava gastura saber que não havia razão nenhuma para aquela raiva de inimizade. Aquêl homem era uma doenzazinha no meio do mundo (Ibidem, p.221)

O erro, o mal que vê nos outros, como a desfeita mesquinha de Canuto com Manuela¹³⁵, espicaçam Lélío de uma fúria “capaz de amargos”, gana não de judiar, mas de dirigir, de achar alvo para a “tristeza balanceada de raiva” (Ibidem, 214), que é a sua vontade de pôr certo o torto.

E o torto que ele vê em si é o que mais dói... Desde as primeiras páginas, Lélío vai delineando como que uma anatomia da própria melancolia: um desgosto, “pequeno e dono em poder como uma sementinha”; um “peso de pressa”, um subir de tristeza e medo, como se pisasse em borralho quente; “um tanto de saudade, um ponto de remorso, meia vergonha, um susto ainda não de todo calçado, competido”; “uma dúvida de si, o desgosto de uma coisa que mesmo dentro dele era para tanto o enganar”; o sentir-se “maltratado, de se achar pequeno e pior que os outros, de se fazer perguntas sem arcável resposta, de precisar de viver sobre seguro na transformação do mundo” (Ibidem, p.186, 187, 204, 209, 225, 226). Os amores com Jini, mulher de um dos companheiros, são esse mal-estar intumescendo em desejo turvo, em ciúme relutante, e um ameaço de violência:

A vontade seca, sede de esfaqueado, o agúo de se ter aquela mulher até ao fim, o mais [...] Adiado, figurando uma baixada avante, que o cavaleiro começa a atravessar, e o vargado vira longe, no horizonte, aonde o cansaço dá mais pressa e só a pressa é que descansa (Ibidem, p.225)

Tem pensamentos que esvoaçam pela cabeça de um, tão ligeiro, tão sem calcar verdadeiramente, que parecem pensados por outra pessoa. Assim: ‘Se ele vier me matar, eu defendo, eu estou no meu direito...’ E mais que se fosse o Tomé quem morresse. Ele Lélío podia fugir com a Jiní... Mas, um desprezo de si, o nojo de ter tido aquela idéia, sobreveio logo, e tão forte, que ele quis pensar o contrário: “Se ele vier, quiser me matar, eu cruzo os braços, deixo, porque ele está em seu duro direito...” (Ibidem, p.205)

Já desde o nome da fazenda, Pinhé¹³⁶, “A estória de Lélío e Lina” é entrecortada do grito dos gaviões (Ibidem, p.162, 163, 179, 188...), como a aguçar um calafrio de súbita desavença, ou dor, ou desgraça... O devaneio violento de Lélío reencena o susto de Miguilim surpreendendo em si a brutalidade do zebu Rio-Negro

¹³⁵ Canuto interessa-se por outra e rompe com a namorada Manuela, depois de saber que ela não era mais virgem quando deitou com ele; depois conta tudo a Lélío, que seria o novo pretendente da moça...

¹³⁶ “No seu voo de ida e vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. – Pinhé... Pinhé... – a fêmea chamava [...]” (ROSA, 1960, p.167).

e decidindo de súbito passar de agressor a agredido¹³⁷... (ver supra, parte 2, seção 1).

Com o Massacre dos Inocentes ao fundo, o quadro de Ghirlandaio não deixa esquecer que desavença, dor e desgraça esperam o Menino desde o nascimento, e só temporariamente ele está protegido dos “frêmitos e gestos” violentos dos homens... Tanto mais pungente, por isso, e ao mesmo tempo reconfortante, é a centralidade de Maria com o filho no colo, menos um trono que uma mandorla, centro imóvel de um vórtice, núcleo de repouso e placidez que seria mesmo adequado prometer aos inocentes a quem o retábulo serviria – Ghirlandaio trabalhou sob instruções precisas de composição e cor para produzir este que seria painel de altar no Ospedale degli Innocenti, orfanato de Florença.

Tanto quanto Dito para Miguilim, a palavra de Dona Rosalina se torna para Lélío um eixo, um pilar que sustenta o mundo, que exorciza a dúvida : “Chegava lá, e tinha coração. A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando. E era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que êle estava sentindo” (Ibidem, p.198). Como o burrinho e o boi no entrepoema de Ghirlandaio e Rosa, como a Mãe e o Menino segurando o livro no *tondo* do poema XIX, Dito e Lina, através da palavra, formam, na margem de partida de *Corpo de Baile*, essas colunas sem esforço que afastam a ameaça de tudo desmoronar em dúvida, em sem-sentido, em escuro.

¹³⁷ “Quando Miguilim de repente pensou, fechou os olhos: deixava o Dito dar, o Dito podia bater o tanto que quisesse, êle ficava quieto, não podia brigar com o Dito! Mas o Dito não batia.” (ROSA, 1960, p.56). O paralelo parece ainda mais oportuno porque Tomé Cássio é o mesmo Tomezinho de “Campo Geral”, irmão de Miguilim.



Lucas Van Leyden, *Adoração dos Magos*, 1513
 Gravura em preto sobre papel em marfim
 302 x 435 mm
 Chicago, The Art Institute

XIII

Lucas van Leyden:
“Adoração dos Três
Reis”. Chicago, The
Art Institute

Boizinho triste,
 presente e ausente.
 Que o amor existe
 decerto entendes.

Na gravura de Leyden, o boizinho nem se mostra em rosto, adivinha-se numa mínima metonímia: as orelhas e pescoços sobre uma manjedoura, atrás da coluna à esquerda. Mas o que impacta e desconcerta, de pronto, é o amontoo, eriçado de lanças, que se adianta para o bebezinho em figuras corpulentas, de estranhos trajes e toucados, com carantonhas de expressão sisuda, enigmática, hostil ou nenhuma, e faz pensar no cortejo de papões daquilo que Câmara Cascudo chamou “Ciclo da Angústia Infantil” (CASCUDO, 1976), as figuras de medo invocadas e repelidas nas cantigas de ninar.

*Calai, menino, calai,
Calai, que lá vem tutu,
Que no mato tem um bicho
Chamado Carrapatu*

(Cantigas de berço, In CASCUDO, 1976, p.169)

*Êvém o Chibamba, nêném.
ele papa minino,
cala a boca!*

(VALE CABRAL [recolhida por], In CASCUDO, 1976, p.178)

*Dorme neném
Neném de Calundu
Dorme, neném
Du-du-du...*

*Dorme neném,
Que a Cuca vem pegar
Dorme, neném,
Du-du-du¹³⁸*

(domínio público, In MACHADO, 2012, p.144)

A Cuca e o Tutu estão entre os muitos papões que ainda recentemente assombravam as noites das crianças brasileiras, trazendo o sono à fina força de puro medo cego, já que nem forma bem definida tinham... (CASCUDO, 1976, p.167,170). O Chimbamba, se alguma forma tem, a esconde “envolto em longa esteira de bananeira” e é vestido assim que ele vem cantar e dançar seu pavor para os meninos que não adormecem logo (VALE CABRAL In CASCUDO, 1976, p.178).

¹³⁸ O “dorme-neném” – assim o chama quem cantou – foi recolhido pela pesquisadora Silvia Ambrosis Machado em sua tese sobre a cantiga de ninar brasileira. Quem cantou foi dona Ana Simoa, mineira do município de Morro da Garça (MACHADO, 2012, p.13). É o morro do “Recado do morro”, e figura em majestade, como veremos adiante, no centro mesmo de *Corpo de Baile* – Rosa talvez aprovasse a coincidência...

Miguilim teme o Chimbamba, se apavora com “a coisa preta desconforme” que vem “ecar” para ele (Ibidem, p.35, 46; supra, parte 2, seção 1). Mas a Cuca que ele ouviu cantada produz uma aflição outra:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
Ai, Minha Cuca
que o mato me deu!...”

Assim cantava chorando o Menino de uma estória ouvida por Miguilim. Miguilim não sabia o que era cuca, “ninguém sabia”. Mas ele também chorava querendo algo que perdera... Uma cachorrinha e seu filhote, que o Pai tinha deixado levarem embora (ROSA, 1960, p.11). É a estória dela, Cuca Pingo-de-Ouro, que ele não consegue contar a Dito, porque “‘eu gosto demais dela estes dias todos...’ Como é que podia inventar estória?” (Ibidem p.62). Mas a saudade da cachorrinha é guardada em amuleto, como germe da estória que, Miguilim sabe, vai ser a mais linda, a mais sua de todas...

“– ‘Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem donde, me afrontando...’” (ROSA, 1960, p.35). Antes mesmo que Dito tenha morrido, depois mesmo de ter guardado em amuleto a saudade preciosa da cachorrinha Cuca-Pingo-de-Ouro, uma saudade informe afronta Miguilim. Essa saudade primordial, ausência operante de algo que não se conhece, não se sabe, Miguilim associa ao que no seu mundo constitui a máxima intimidade e o desconhecido maior – a Mãe, o mar:

A gente olhava Mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas. – Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?” [...] Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza (Ibidem, p.55, grifo meu).

Esse poder sofrido da ausência operante se confirma na novela seguinte, sobre Manuelzão. Em sua face mais comezinha, é o lamento pelo “cavú”, adorno que há muito sua vaidade cobiça, e que agora que sua alta posição permite, ele não pode ter, nem terá, porque o “cavú” não se vende, nem se faz, nem se usa mais.. Mas, como Miguilim pelo mar, Manuelzão padece sobretudo uma ausência que não cabe entre as categorias do sentir costumeiro, não é ambição nem vaidade gora, não é saudade aceitável de alguém que morreu.

assim, às vezes, a gente acordava no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grotas, abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se lembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. (Ibidem, p.114)

A saudade primordial e intransitiva de Miguilim, que afronta informe, e em seguida se projeta seja na Mãe que tem perto ou no mar que nunca viu, condensa-se em Manuelzão no sentir muito vívido, muito quente, muito próximo, de algo que já não há... E que é tanto mais poderoso porque nunca houve – porque o riachinho ausente, como o cavalo morrente do Bio de *Tutaméia*, é um signo novo, pleno, único e unívoco, signo que é a um tempo significante, significado e referente, porque existe somente nesse aguçar do corpo, *deste corpo* que padece a falta, a saudade ... Como o mar de Miguilim, saudade vazia, do que não se vê, nem se sabe o que seja, a saudade do riachinho também é saudade transcendente, que ultrapassa o humano trivial da ocasião, dos motivos, da conversa, do útil, do proveitoso, do corriqueiro, do explicável.

Despontada discreta em Miguilim, sutilmente reiterada no riachinho de Manuelzão, essa saudade metafísica torna-se um estribilho n’*“A estória de Lélío e Lina”*. Aqui o texto nomeia, reitera, especifica. Lélío chega ao Pinhém solto de laços ou interesses, “de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupo, nem legítima saudade”, “só saudade de destino” (ROSA, 1960, p.155-156)... Se, em verdade, lhe falta a saudade nomeável, legítima, de terra, casa ou família fundados, e se a saudade de destino é por definição impulso vago por algo oculto, Lélío não é inteiramente solto nem forro, e ele sabe do quê:

A beleza dela pudesse ficar para ele só, por nada e suspendida, que mesmo assim o vencia pelos olhos. Porque, desde o momento, nessas ocasiões, êle ouviu de si e se afirmou que, sôbre bonita, por algum destino de encanto ela era para êle havia de ser sempre linda no mundo, um confim, uma saudade sem razão. (Ibidem, p.158)

Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para em homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou então, uma saudade gloriada, assim confusa. (Ibidem, p.159)

Uma lembrança sem paragens, uma saudade sem razão, um confim. É o corpo de Lélío que vê, que deseja, é o corpo que estremece “mais uma ambição do que uma saudade”. Mas o corpo não consuma, nem a presença se mantém, e a mocinha com quem Lélío mal trocou algumas palavras se tinge de absoluto – anterior, imotivada e final. Lélío pensa nela como quem reza (Ibidem, p.161), como quem toma fôlego, “um gole de poder de futuro” para viver “o comum da vida” (Ibidem, p.161); e nutre, mesmo sofrendo um tanto, essa “saudade gloriada”, “como se deixar de se lembrar dela é que fosse o pecado maior” (Ibidem, p.180).

Que não a Mocinha de Paracatu, em sua mandorla de não-consumado, “enxergada no fim de um enorme, limpo campo” (Ibidem, p.216), os amores que Lélío vive são veleidade – Manuela, Mariinha, Jini...

E, ao começo e ao fim de cada veleidade dissolvida, é para Dona Rosalina, para a constância do seu carinho, que ele se volta: – “Você viu, meu Mocinho [...] O amor tentêia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...” (Ibidem, p.234). Entre todos os que acendem, queimam e passam na novela, o amor que Lélío e Dona Rosalina acharam um no outro “é a espécie rara de se achar” porque ultrapassa uso e regra humanos, aproxima-se de uma manifestação do sagrado, de um amor total, em que Dona Rosalina é a face visível de uma Grande Mãe: “orvalho de resflôr, valia que não se mede, nem se pede – se recebe”: nutriz, irmã e consorte.

– “De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...[...] Gostei sim, Você é diferente. Tenho até pena que essas moças te esperdicem... [...] Você devia de ter me conhecido era há uns quarenta anos, dansar quadrilha comigo. [...] Rosalina. Você acha bonito, o nome? Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode. [...]

Agora é que você vem vindo, e eu já vou m’embora. A gente contraverte. Direito e avêso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadêlo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...” (ROSA, 1960, p.191)

Lélío é o sol, *Helios*, Lina é a Lua, *Luna*, os dois esferas de luz, indissociáveis contrapartes, como dia e noite, direito e avesso. Em “A estória de *Lélío* e *Lina*”, a evocação do par cósmico comparece desde o título, com o duplo protagonismo e a paronímia dos nomes (*Helios* / *Luna*), e se confirma na descrição dos dois personagens. Além da face imberbe que é costumeira representação de Apolo

(“rapaz moço”, “sem semelho de barba nenhum”), Lélío, ao chegar e partir do Pinhé, arvora o chapéu que lhe “baixava muito, maior que a cabeça do dono” – o texto usa as exatas mesmas palavras nas duas passagens, à maneira da iconografia, que dá a conhecer deuses e santos sempre pelos mesmos atributos, o de Helios sendo justamente o disco de luz à volta da cabeça (COTTERELL & STORM, 2004, p.48). Quanto a Lina, é na noite de Natal que ela brilha seu luar – vestida para a festa, num “vestido preto lustroso”, seus cabelos, “tão arranjados, tão branquinhos, alumiam” (ROSA, 1960, p.207)....

Encontra-se o sol, em toda parte e sempre, em par de opostos com a lua, e numerosos mitos contam seus amores contrariados, com o astro do dia a perseguir em vão o astro da noite, para enfim unir-se a ele. Essa imagem é, aliás, tão forte que a alquimia fez da conjunção entre sol e lua, *Sol* e *Luna*, a expressão mesma de seu mistério. (CAZENAVE, 1989, p.637)

“Agora é que você vem vindo, e eu já vou m’embora. A gente contraverte. Direito e avesso”. Lélío e Lina, como Sol e Lua, são um par em descompasso. A saudade, mencionada em sutil em “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, impõe-se claramente como *leitmotif* na novela-fecho da primeira metade do ciclo que é *Corpo de Baile* – ela aqui se constitui aspiração a uma *conjunctio* alquímica, uma conjunção em mistério, que somente se pode dar num tempo outro, num espaço outro, como as paralelas no infinito.

Da ausência do mar desconhecido à ausência do riachinho perdido, a saudade tomara uma forma, um corpo, tornara-se lembrança “com paragens”, o borbulhar do riachinho, checheio, bilbo, espuma, “claras friagens”, “suazinha algazarra” (Ibidem, p.90). Com a Mocinha do Paracatu, a saudade ganha rosto humano, aproxima-se do que se quer como *amor*, assimila-se à sede de amar, ao gozo mútuo e intenso da presença: “Amar – pronunciado tanto” (Ibidem, p.233)... e no entanto mantém-se solidão, carece do “esterco do real” (Ibidem, p.233).



O Sol a pino, o Amor a postos, mas, como Lélío, pronto e impaciente para amar, o Enamorado se indecide e irresolve...

À parte Lélío não se disse a desdém de dansar com a velhinha antes sopresava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fôsse aquela dansa uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas – mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. Al a Velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir, e olhar, sem estôrvo nenhum. – Meu Mocinho – ela disse –... Antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...” – E eu, mãe? Êle perguntou, sem primeiro se esclarecer. – “Uma estrelinha brilha, num átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” – assim ela respondeu. (Ibidem, p.210)

De Miguilim a Lélío, a saudade passa de sede do *mar* a sede de *amar*. O mar permanece na palavra, evoca-se no momento de suspensão do tempo na dança durante a Festa de Natal – “mar o mar”, infinito e destino, o destino que Lélío tanto evoca, como se fosse uma ordem que ele devesse seguir¹³⁹...

“Você mesmo não entende que – amar por amar – talvez seja melhor amar mais alto?”, diz dona Rosalina a Lélío (Ibidem, p.233). No amor de Lélío e Lina a saudade metafísica de Rosa aproxima-se da presença, presença mútua fruída – de ausência, domestica-se numa presença em descompasso, no amar mais alto entre um mocinho e uma velhinha. No lapso de tempo em que se passa a novela, Lélío, como o Sol, apresenta-se no presente eterno da juventude, o corpo em plena potência, ímpeto, voracidade, enquanto Dona Rosalina, como a Lua, tem o devir

¹³⁹ “Saber que Mariinha gostava de outro, era saber que êle Lélío andara em si errado, naquilo, contra o destino, pela raiz tudo se desfazia.” (ROSA, 1960, p.233).

marcado no corpo¹⁴⁰, é flor em desflor, “passa de flor”... Aludindo a esse descompasso, a fala sempre luminosa de Dona Rosalina escurecera por um instante: castigo, Deus punindo em pesadelo... Mas *dançando* com Lélío, na Festa de Natal, ela parece reconciliada com o destino: *uma estrelinha, num átimo, antes de o sol sair...*

E, vai, a sôlto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, de costas para êle, uma môça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma môcinha. [...] E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sòzinha: “...*goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...*” Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranqüilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um sêgrêdo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o apio de pomba-rôla em beira de ninho pronto feito: – “*Você é arte-mágico?...*” Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam...; e mais êle mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquêle vazio de momento [...] E era nela que seus olhos estavam.

Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. (Ibidem, 188-189, grifo do autor)

Lélío descrevera o primeiro momento em que viu a Moça de Paracatu como a urgência de se descaber em beleza, em grandeza, de ser “mais do que um homem da ponta do bico da bota até o tope do chapéu” (Ibidem, p.159). Mas o instante em que avista Lina é um “vazio de momento”, descabe-se no próprio tempo, instante suspenso de euforia, de radiância, de plenitude, de eternidade...

Os itálicos em todo *Corpo de Baile* marcam as “coisas salvadas”, as cantigas, os ditados, as parlendas, os cantos de pássaro... A palavra inaugural de Dona Rosalina para Lélío não traz nada de solene, nem momentoso, nem oracular – mas a goiabeira vem no afago fácil da redondilha maior, e depois queima num trote trocaico¹⁴¹ de redondilha menor...

Goiabeira, lenha boa: (redondilha maior)
queima mesmo verde, (redondilha menor)

¹⁴⁰ “O Sol permanece sempre igual, sem qualquer espécie de “devir”. A Lua, em contrapartida, é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte.” (ELIADE, 2002, p.127).

¹⁴¹ O ritmo trocaico sendo aquele em que se sucedem os grupos de duas sílabas, tônica a primeira.

mal cortada d'árvore (feita a crase, redondilha menor)

...e, sob o nino, o mimo da poesia de Dona Rosalina, Lélío tem seu parentesco apolíneo com a arte “salvado” e ostentado pelo texto no itálico: “Você é *arte-mágico?*...”

“*Uma estrelinha, num átimo, antes de o sol sair...*” É num vazio de momento, anterior e alheio ao correr do tempo, que cabe a poesia...

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. E isto é aplicável tanto ao poema épico como ao lírico como ao dramático. Em todos eles o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros instantes idênticos, e se converte no começo de outra coisa. O poema risca um traço que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um momentâneo assombro diante daquela árvore ou ante a frente de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante está ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no sentido melhor da palavra consagração. (PAZ, 1972, p.186-187)

... e cabe também o ser inteiro da velhinha, que Lélío resume em seu coração, ama por inteiro, na Mocinha Lina transvista, nova rima do topos rosiano velho-jovem¹⁴².

Na Noite de Natal, Lélío e Lina dançando repetem esse instante original, furtado ao tempo cronológico, ao devir que os separa; antes de o sol sair, de o Tempo se deflagrar, “uma estrelinha brilha, num átimo”... “Era um estado – sem surpresa, sem repente”. O Grande Tempo mítico ativado pela festa é “um estado tanto quanto um período”, “instalado, a uma só vez, no *começo* e *fora* do devir” (CAILLOIS, 1950, p.131). Na mesma festa e com um intervalo de dois parágrafos ligam-se esses dois átimos de “amar mais alto”:

Hoje é Dia de Natal...” E mesmo, naquele momento, alguém estava lembrando que a festa não era própria para se dansar, mas para gloriar e contemplar a vinda do Menino Jesus, na gruta de Belém, na manjedoura, entre o Burrinho e o Boi, para a salvação de todos. A

¹⁴² A combinação ou alternância, numa mulher, entre velhice e juventude, variante do topos *puer senex*, é encontrada em escritos alegóricos, desde a Antiguidade tardia, como caracterização de figuras femininas ideais, como a Filosofia e a Igreja (CURTIUS, 2013, p.101-103).

êsmo, então, todos concordavam e ficavam sérios, olhavam para cima, para as estrêlas, que extremavam. (ROSA, 1960, p.211)

“Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade”, “é um arremedo de antecipo”, dissera Dona Rosalina (Ibidem, p.206). O átimo de suspensão de devir, na união de Lélío e Lina, no “contemplar e gloriar a vinda do Menino Jesus”, é o calar de duas saudades, é o antecipo de um retorno: da união andrógina entre os amados, mas também da fusão do homem ao eterno e infinito da Divindade, “mar o mar”... Porque, concordantes, como os “homens de boa vontade” que gloriam a Deus no evangelho de Lucas, os moradores do Pinhém também contemplam o céu, onde as estrelas extremavam... Contemplam e cantam.

E os tocadores tocaram a chegada dos Reis Magos:

*“A lapinha era pequena,
não cabiam todos três...
não cabiam todos três...
Cada um por sua vez,
adoraram todos Três...
Adoraram
todos
Três...”*

(ROSA, 1960, p.211)

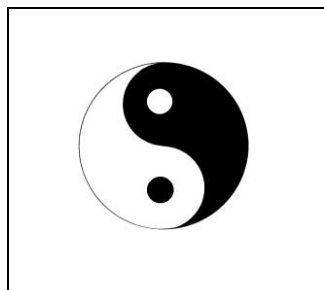


“Na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” *Phosphorus*, aquela que traz a luz, estrela da manhã e estrela da tarde – antes de ser um planeta, Vênus era a

¹⁴³ Fonte: HUSON, 2004, p. 229.

estrela mais brilhante no céu dos antigos, guia dos que viajavam e esperança dos que se perdiam no escuro. É assim que ela aparece no tarô (HUSON, 1972, p.223-228; SHARMAN-BURKE, 2003, p.72-74), como a carta XVII, A Estrela; é assim que o texto rosiano lhe ostenta o brilho. Tal o tarô, que também figura a carta XVII como estrela de Belém, associada à esperança do Advento (HUSON, 2004, p.195-196), o texto rosiano aponta o nexos entre Vênus estrela-guia e a luz que conduziu os Três Reis Magos à manjedoura do Salvador. Intranarrativa, Dona Rosalina relembra que é possível fugir ao descompasso do Tempo, unirem-se Lélío e Lina, Sol e Lua, no instante exacerbado da poesia, da festa, do “amar mais alto”; extranarrativa, associando a aurora de Vênus ao nascer do Cristo, o texto anuncia o que virá em seguida na macroestrutura de *Corpo de Baile* – o seguir de uma História Sagrada, iniciada na Gênese de Miguilim...

Mas a estrela é “antecipo” também do que todo o *Corpo de Baile* performa, como profissão de fé do Rosa *homo religiosus*: Vênus-amor, o amor na carne, o amor no corpo, é assimilável ao amor da divindade, ao amor *na* divindade.



“A estória de Lélío e Lina”, como o símbolo do *yin-yang*, com sua insistência gráfica na interpenetração dos opostos – *yin*, escuro, úmido, feminino, passivo, lua; *yang*, seco, masculino, ativo, sol –, torna inextricáveis os personagens e a carga simbólica que encerram. Lélío é solar na potência viril, no ímpeto sem rédea; Lina se marca do devir da lua, no vagar, limite e autocontenção que a idade exige e a experiência concede.

Afa, que queria o fundo do amar da mulatinha. Apertava-a com uns braços. Mal o mal, o pensamento de que, com pouco, com a vinda de Tomé, tudo se acabava, furtava-lhe qualquer hesitação, abafava tôdo comêço pequeno de remorso

Assim mesmo, no domingo não deixou de passar em casa de dona Rosalina. [...] – “A água do rio vai no mar, vapura para as nuvens...” [...] – “Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarda tua coragem...” (ROSA, 1960, p.203)

Mas a raiva latejava forte, raiva de Canuto, capaz de amargos. A que um não quer – e, aí mesmo, assassina. Advertido que ela, dona Rosalina devia de ver o que êle sogastava; pois disse: – *“Fala: ‘Macio feito pedra... Macio feito pedra... – Quando a pedra amaciar, você então sabe o que macio é, meu Mocinho...’* Vai, a voz dela, era bom, punha a gente pequenino. (ROSA, 1960, p.214-215, itálico do autor)

Ao mesmo tempo, Lélío tem em si a noite da dúvida, do desamparo, do pesadelo, que Lina desfaz em claridade, na verdade luminosa das estórias. “Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum” (Ibidem, p.220) – estórias de acalmar pesadelo:

Mas êle não sabia o que com aquêlo vulto tinha pensado, que tão grave se assustara. Ou sabia. Insensato, assanho que vira era sendo o Tomé entrando, em formato de pesadêlo! Então ele soube que tinha um susto guardado dentro de si. [...] Tinha um pau pôdre caído, nas nascentes, um cavalo morto dentro do pôço, podia a água fugir para o longe que quisesse – corre, corre, riachinho... Queria caminhar para Tomé, cumprir destino, dizer a êle uma palavra de amizade; e não conseguia.

– “Na hora que Deus começa, dois vaqueiros moravam, cada um com sua mulher, em sendas casinhas, numa baixada [...] (Ibidem, p.223)



“A gente contraverte. Direito e avesso”. As próprias cartas individuais do Sol e da Lua no tarô de Marselha se figuram em díades, advertindo que um princípio ou um estado absoluto não existem, há sempre o avesso “contravertendo”. No tarô, a

Lua evoca a confusa gestação no escuro – o indeciso, o inconsciente, o destino; o Sol a lucidez, a certeza (HUSON, 2004, p.198-208; SHARMAN-BURKE, 2003, p.75-80). Lélío tem Luna dentro de si, Lina fulgura Helios.

“Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim”, diz Rosa (ROSA, 1981, p.59). Lélío tem de Miguilim o sofrimento e o pesadelo, sim, mas também, e com urgência igual, a sede de alegria:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma (ROSA, 1960, p.81)

Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca-Pingo-de-Ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* (Ibidem, p.83, grifo de Rosa)

Se todos fossem ficando tristes, mais tristes, todos se acabavam em ruindade – Lélío tirava por tino. Alegria tinha de ser chamada à fôrça, como se chama a chuva, na desgraça de uma sêca demorada (Ibidem, p.221).

Se falta a Lélío a parte criadora, se ele não faz estórias nem cantigas, nele lateja o amor da palavra, das estórias, da poesia. Na verdade, nele a palavra é promessa que se cumpre já no texto, no discurso indireto livre que é Rosa em dueto com o Lélío, performando poesia: "A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa – mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola, ou numa volta de cantiga (ROSA, 1960, p.198; supra, nesta mesma seção) .

O pesadelo de Lélío chama, urge, motiva, recebe e fecunda o acalanto que é a palavra de Rosalina. O entrepoema de Leyden e Rosa faz parecido:

Boizinho triste,
presente e ausente.
Que o amor existe
decerto entendes...

Concessão quase invisível de singelo na gravura de Leyden, o boizinho é bem chamado na ternura do diminutivo de Rosa – na gravura em que tudo é estúrdia exuberância, “inquietante estranheza”, as simples orelhas dos dois animais do presépio filtram da canção de ninar não a angústia, mas a brandura, o aconchego: na distinta cadência tetrassilábica, Rosa mudou o boi que vem pegar menino em boizinho triste que decerto conhece o amor...

“Boi, boi, boi...” Entre a gravura de Van Leyden (com o Deus miudinho acuado pela bizarra procissão) e o boizinho triste de Rosa, infiltra-se o intertexto do acalanto que, sob a cinza do familiar, guarda algo do *Unheimliche* de Freud (FREUD In RIVKIN & RYAN, 2004, p.418-421), com a inquietante estranheza de, no calor mesmo do nino, do mimo, invocar o perigo, fazer retumbar já no primeiro verso o aproximar da ameaça – “Boi, boi, boi...”, o Boi se avolumando, se aproximando.

O Boi da estória de seu Camilo tem algo dessa ambivalência.

Esperem aí, meus vaqueiros, quando eu tenha terminado. Meu belo Boi não é reimão – é pasteiro no refrigerio. Mas às vezes esse Boi some, sumido por sol e lua. Às vezes esse Boi canta, cantado de sol e lua. Esse Boi tem sis na baba, fecha os olhos de mentira. Ele ri com a bôca esconsa e chora de um sôe risonho. Não chora. Vaqueiro que tem coragem, ele mata ou põe encantado. A vaqueiros bem-tementes, no carrascal tem deixado. O resêrvo onde ele sedêia é – do Campo do Amargoso, mais além, em terra sobêja, pastio: na Vargem da Água-Escondida... Me traz êsse boi? É favor, é favor... (ROSA, 1960, p.145)

Como o “boi da cara preta”, ele é de se temer e de se invocar, mas no esconso e estranho de seu mistério, guarda o familiar do brinquedo. A coincidência de opostos própria ao enigma que é a divindade nele encerra o que se associa tão prontamente à criança – o siso, o saber que prescinde da consciência, segrega e escorre puro do corpo, é também só a baba que se podia enxugar num nenenzinho; a clarividência interna, os olhos que se fecham estando abertos, o riso sem boca, a tristeza sonhando o riso, têm tanto de metafísica quanto do fingimento lúdico que é da travessura, mas também da poesia...

“Cantado de sol e lua”. Terminando a “Estória de Lélío e Lina”, tecidos os nexos com Manuelzão e Miguilim, percebe-se como, já desde o par em premissa no título, o texto insinua, aponta, performa, ostenta, que, tanto quanto o Boi Bonito, “branco-flor”, tem em si o que encanta e mata, também o escuro do zebu Rio-Negro,

o escuro da mata e do mutum, pode se cantar em acalanto, em nino e mimo, na voz da mãe:

*Boi, boi, boi,
boi da cara preta,
pega esse menino
que tem medo de careta...*

(domínio público)

*No meio da mata eu vi
O piá de dois mutum...
No meio da mata eu vi
O piá de dois mutum...
Piava que arretumbava, maninha,
tum-tum-tum...
Piava que arretumbava, maninha,
Tum, tum, tum...*

(domínio público)

Entremeio

4. O recado do morro - Terra, Pedra, Gruta, Céu!

4. Terra, Pedra, Gruta, Céu!... (Poemas IX, II, III)



Meister Francke, *Natividade*, 1424
Painel, 98 x 89 cm
Kunsthalle, Hamburgo

IX

Meister Francke
“Adoração do Menino”.
Hamburgo, Kunsthalle

Surgem, assomam da
 terra – comem e amam
 mandados de Deus.

Mandado de Deus
 do Céu desceu o Menino
 na lucididade.

Aqui se encontram.

O feixe de luz que parte do Pai e se espraia envolvendo o Menino abaixo impõe-se em vetor sugestivo de movimento – na fruição conjunta imagem-poema, com a dimensão incoativa dos verbos no *incipit* (surgem, assomam), o boi e o burrinho parecem *recém*-surgidos da terra, o menino *recém*-descido do céu, tornando-se a “cena” um autêntico “*pregnant moment*” lessinguiano, que, sem mostrar, implica o que o precede e segue (STEINER In RYAN 2004, p.150). O que precede seria a Terra nua ainda, sem anjos que adorem, nem bichos que comam ou amem, e o Céu ainda íntegro, sem a ferida azul de onde jorra o Menino.

Mas é um presente em estase, sem depois, que rege o poema. “*Dominus meus, deus meus*”, diz o filactério de Maria diante do bebezinho – o momento é a adoração luminosa, feminina e delicada que Santa Brígida revelou à iconografia¹⁴⁴, contraponto humano de intimidade e singeleza ao *Glória* divino, que os anjos entoam ao fundo, “*Gloria in excelsis deo*”.

¹⁴⁴ “*Bene veneris, deus meus, dominus meus et filius meus*”, é o que diz Maria ao filho recém-nascido, segundo as Revelações de Santa Brígida da Suécia (BRIDGET In MORRIS, 2012, p.251; ver supra, parte 1, seção 2).

Não do mais alto dos céus, mas da terra, inicia-se o movimento vertical que impele o poema: dessa Terra que rege o comer e o amar do corpo, o poema envia ao Céu, onde se detém – “Mandados de Deus –, a pausa de fim de estrofe emendando com a repetição que inicia em *leixa-pren*¹⁴⁵ a estrofe seguinte; e do seio do Pai, o poema desce de volta à Terra, junto com o Menino que nela se reclina.

O Tio Bola de *Tutaméia* não se ajoelha em adoração em seu presepe, mas “*dorme de pés postos*”, é o sono que lhe vem ao corpo, mandado de Deus, o seu gesto de adoração; defrontados à Virgem, o boizinho e o burrinho (o diminutivo cabendo na meiguice dos traços de filhotes em que são figurados) *comem* de olhos postos Nela, que adora. Enunciado na interseção do *leixa-pren* “mandados de Deus”, o encontro místico de infra-humano e sobre-humano se confirma e reverbera no verso final – surgidos da terra, descido do Céu, mandados de Deus em inocência e ternura, deus e bicho se encontram na Terra, no barro do corpo¹⁴⁶.

“O recado do morro” é firmemente, solidamente, Terra e Corpo. Aqui a viagem, que aparecera como tema nas primeiras novelas, torna-se cronótopo, a correlação tempo-espço tal como atualizada, encenada, no texto literário, “o todo inteligível e concreto” que se constitui na “fusão dos índices espaciais e temporais” (BAKHTIN, 1978, p.237), tempo condensado e sensível no espaço, espaço intensificado e marcado pelo tempo – e o todo infuso no sujeito situado em espaço e tempo, pode-se acrescentar...

É na viagem pelo amor da viagem, na viagem-excursão, que a Terra se constitui e se ostenta em “O recado do morro”.

De seu, o guia Pedro Orósio preferisse mesmo viajar a pé, ou talvez, culpa de seu tamanho, nem acharia cavalgadura que lhe assentasse. Mas êle era um sete-pernas. Abrindo passo muito extenso e ligeiro, e, tão forçoso, de corpo nunca se cansava. Por mais, aquêles ali não estavam apurados, iam jornada vagarosa. O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a tôda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra.(ROSA, 1960, p.240)

¹⁴⁵ Último verso de uma estrofe retomado como primeiro da seguinte (ver supra, nota 125).

¹⁴⁶ Em vez de um corpo liso, aparentado aos anjos, o menino aqui se mostra na plenitude de sua Encarnação – entre as perninhas erguidas, pode-se ver.

De estrada a chapada a gruta a campina a vereda – a Terra vai se desenhando no entrelaçar dos motivos e afetos desses três viajantes: Pedro Orósio (ou Pê-Boi, Pedrão Chã-bergo), o guia; seo Alquiste, o estrangeiro excursionista; e o narrador, que (surpresa?...) aqui na novela medial faz sua voz especialmente distinta.

O “louraça” é o excursionista em superlativo, que arremete, debruça, inspeciona, “em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar” (Ibidem, p.243):

Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estrangulando com as raízes a paineira pequena! – êle apreciava, à exclama. Colhia com as duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias [...]. Uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, o orobó de um nhambú. Outramão, êle desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Das cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, trêze, vinte, trinta léguas lonjura. – “Dá açõite de se ajoelhar e rezar...” – êle falou. Dava. (Ibidem, p.241)

O rosiano assíduo há de reconhecer essa observação minuciosa e *entusiasmada* : é a de Rosa, tal como ele faz, se mostra, se diz e se escreve. Ele é o doutor foriço – Dr. Rosa ou Dr. João para os vaqueiros, escritor e diplomata Guimarães Rosa para a imprensa – vindo acompanhar boiada e trabalho de fazenda não para conduzir, aboiar, apartar, mas para fruir, e “de tudo tirar traço leal”¹⁴⁷, o tudo uma lista vertiginosa de cenas, ditos, cantigas, plantas, bichos, cores, cheiros, restados nas famosas anotações de viagem. É citando as cadernetas já quase como um atributo iconográfico que ele se descreve na entrevista a Pedro Bloch:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas.[...] Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ A aventura, em maio de 1952, foi divulgada na reportagem “Com o vaqueiro Guimarães Rosa: um escritor entre seus personagens”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, p.36-46, jun.1952 (In: ROSA, 2011).

¹⁴⁸ Entrevista a Pedro Bloch, 1989 [1963], *Revista Manchete*. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-entrevistado-por-pedro.html>

E é com a mesma sanha anotadora que ele se incorpora personagem da sua *Tutaméia*, na pilhéria dos vaqueiros em “Sobre a escova e a dúvida”: “Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar tôda no chão, que escrita bonita que o sr. vai fazer, hein?”, “– O sr. está assinando aí qualquer bobajada? *Antes apreciara minha caderneta atada a botão de camisa por cordel que prendia igual o lápis de duas pontas*” (ROSA, 1968, p.161, itálico do autor, distinguindo entre a própria voz e a dos vaqueiros). A risonha caricatura do seo Alquiste de “O recado do morro”, na voz em dueto de narrador e protagonista, é Rosa se confirmando em espelho, na mesma autoimagem dupla de sua costumeira cenografia, doutor de fora e rústico sertanejo..

Tendo passado pela festa de Manuelzão, pelo Natal de Lélío e Lina, o leitor não terá olhos inocentes para a “festa de entusiasmo por tudo” de seo Alquiste. É nova resposta – e “à exclama”! – à pergunta de Dito: Deus pode entrar no corpo das pessoas?... Sim, é Deus corpo adentro, *en-theos*, “o sabido de não existido” (Ibidem, p.104) das estórias, como em Joana Xaviel, mas também a beleza existida crua e próxima em qualquer volta de caminho; o consolo, o limpo e o novo da ficção (ROSA, 1960, p. 60), mas também a ferocidade cega e eterna da vida se querendo a todo custo – a gameleira está estrangulando a paineira pequena!... Planta, bicho ou pedra, inho e zinho que seja, a tudo “um mesmo engraçado valor” (Ibidem, p.239). E, do minúsculo ao maiúsculo, do *engraçado* à *graça*: para seo Alquiste, mas também para Pê-Boi e para o narrador que lhe replicam em coro, a Terra contemplada do alto, beleza se estendendo limpa e longe em volta, dá açoite de ajoelhar e rezar...

Pedro Orósio, Pedrão Chã-bergo, Pê-Boi, é todo Terra, maiúscula, desde o nome. Em português, em grego, em alemão¹⁴⁹ – pedra, chão, montanha. E o Boi, avatar do touro ctônico, tectônico¹⁵⁰, associado ao rugir e desabar da terra, é também o animal sacrificial, cuja carne se torna a carne do mundo¹⁵¹, como repetição do drama cosmogônico. Mircea Eliade lembra os mitos em que o universo nasce da carne do sacrifício ou autossacrifício de um deus, um monstro, um animal ou homem primordial (ELIADE, 2002, p.88) – e de cada parte do corpo desfeito, o

¹⁴⁹ Montanha – *oros* (grego); *Berg* (alemão).

¹⁵⁰ “Touro”, “terra” e “estrondo” se assimilam e compactam no sânscrito “ge”, palavra usada para os três sentidos (DURAND, 1969, p.86)

¹⁵¹ No ciclo do gado no Brasil, lembre-se “O Boi Espaço”, que, uma vez vencido e morto, sofre a repartição fantástica de sua carne: dos cascos fazem canoa, do couro cem pares de surrão, o sangue afoga três vaqueiros... (ROMERO, 1985, p.100-101)

corpo da Terra se tece, como o Purusha indiano¹⁵². O texto faz de Pê-Boi, Pedrão, esse *macranthropos* (ELIADE, 2002, p.88), reitera a estatura cósmica de seus nomes – ele é “turuna e primão em força, *feito um touro ou uma montanha*” (ROSA, 1960, p.242, grifo meu):

De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: môço, a nuca bem feita, graúda membradura: e marcadamente erguido: nem faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um sôco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-os nos braços por meio quilômetro, esquivando-se dos seus côices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (Ibidem, p.239)

E é na perspectiva de um observador de dimensões titânicas, percorrendo aos voos e saltos cordilheiras, chapadas, pedreiras, grutas, riachos e lagoas, considerando a Terra lavorada pelos elementos através das Eras Geológicas, que o narrador, à maneira d’Os *sertões* de Euclides da Cunha¹⁵³, leva junto o leitor na excursão:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes. Sempre um apique bruto de pedreiras enormes, pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, tórres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, troços de estátuas, vultos de criaturas. [...] Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. [...] E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombrção dêles – o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas –, e homenzarros, duns que não há mais. [...] Montes de ossos, de bichos que outros arrastavam para devorar ali, ou que massas d’água afogaram,

¹⁵² No *Rig Veda*, Purusha, o homem cósmico, é 3/4 imortal e 1/4 mortal. Dessa parte mortal ele extrai a esposa, de quem ele mesmo nasce como espírito universal, tomando a forma de um gigante de 1000 olhos, 1000 faces, 1000 cabeças, coxas, pés e braços. É esse corpo descomunal que ele oferece em autossacrifício para dar carne ao mundo: seus pés o chão, a cabeça os céus, os olhos o sol, a mente a lua... (COTTERELL & STORM, 2004, p.394).

¹⁵³ Euclides da Cunha evoca um “observador”, um “caminhante”, e com ele transmonta serras, atravessa planuras e chapadas: Aqui, os mesmos “formosíssimos” campos gerais, onde Pedrão descansa sua saudade : “Estiram-se então planuras vastas. Galgando-as pelos taludes, que as soerguem dando-lhes a aparência exata de *tabuleiros* suspensos, topam-se, a centenas de metros, extensas áreas ampliando-se, boleadas, pelos quadrantes, numa prolongação indefinida, de mares. É a paragem formosíssima dos campos gerais, expandida em chapadões ondulantes – grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros... | Atravessemos-la”. (CUNHA, 2003, p.15-16)

quebrando-os contra as rochas, quando às manadas êles queriam fugir, se escondendo do Dilúvio. (ROSA, 1960, p.240-241)

...E chuvas ácidas que fumegam, enxurram, se engolfam em grotas e furnas; e riachinhos e córregos que desaparecem de repente, cavam, varam o subterrâneo, para longe rebrotarem; e cactos, parasitas, bromélias, orquídeas, gameleiras, escalando, rachando, rompendo, perfurando o que houver de mais duro em volta... (Ibidem, p.240-241)

Aqui o narrador, com sua erudição enciclopédica, seu senso euclidiano do *epos* da Terra¹⁵⁴, se delimita nitidamente como outro eu, outra fonte de percepção e julgamentos, descola-se do sentir de Pedrão, que se sabe tão alheio ao que dizem as pessoas estudadas sobre os seus “campos-gerais”, certamente segredos que “não eram para uso de um lavrador como ele”, “debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, puxando toda força do corpo”, pouco afeito a entendimento que não seja “ao vivo”, “de perto”, no quente da precisão, do ódio ou do amor (Ibidem, p.244).

Mas o texto faz por mostrar que Pedrão e o narrador têm muito mais intimidade do que o simples discurso indireto livre:

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

Não, bronco êle não era, como o Ivo, que nem tinha querido entrar, esperara cá fora: disse que já estava cansado de conhecer a Lapa. Mas, daquilo, daquela, ninguém podia se cansar. Ah, e as estrêlas de Cordisburgo, também – o seo Olquiste falou – eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.

Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado. (Ibidem, p.144)

¹⁵⁴ “Porque o que estas [as paisagens] denunciam – no enterroado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constrito das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos – é de algum modo o martírio da terra brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídos por todas as modalidades climáticas. (CUNHA, 2003, p.20)

“Aqui se encontram”, Pedrão e o narrador. Na saudade.

A saudade que era a do mar nunca visto para Miguilim, a do riachinho perdido para Manuelzão, a do destino encoberto para Lélío, agora aproxima-se mais literalmente, mais etimologicamente, da *nostalgia* – a ausência doída da Casa, da Terra, e que para lá impele a lembrança, talvez os passos. O narrador traga para si a autoridade de seo Alquiste, erudito conhecedor de mais terras, e o amor simples de Pê-Boi, “debruçado para a terra do chão”, para emprestar um tom categórico brincalhão aos superlativos – mais alegres do mundo as estrelas de Cordisburgo, Cordisburgo o lugar mais formoso, segundo o alcance de qualquer um, o leitor também... Pedro Orósio, “com frequência, tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância do seu rosto” (ROSA, 1960, p.242) – o texto brinca de mostrar que esse espelhinho pespegado no centro de *Corpo de Baile* reflete, como as estórias mediais de *Sagarana* a *Tutaméia* (supra, parte 1, seção 3), o autor implícito coreógrafo do *Baile*, o autor empírico mineiro de Cordisburgo, o homem Guimarães Rosa, em festa de entusiasmo e saudade de sua terra...

Rosa, em correspondência a um amigo cônsul em Munique, conta os planos da viagem de 1952 que rendeu a matéria bruta de *Corpo de Baile*, os 15 dias acompanhando “rústica, autenticamente” uma boiada da fazenda Sirga à [fazenda] São Francisco, perto de Cordisburgo, “no ermo, a carne-seca com farinha-de-mandioca e café com rapadura, sob sol, poeira, lama e chuva. Odisseus.” (apud VASCONCELOS, In ROSA, 2011, p.187). A *Odisseia* foi o *nostos* – a volta para casa, ou o canto da volta para casa – de Odisseu; Rosa diz e o texto mostra que a excursão de “O recado do morro” é *nostos* também.



Martin Schongauer, *Natividade*, 1480
Um dos 8 painéis exteriores do Retábulo dos Dominicanos
Óleo sobre madeira, 116 x 116 cm
Colmar, Musée Unterlinden

II

**Martin Schongauer: “A
Natividade”. Museu
de Colmar**

Longos seres
ainda com o campo e o encanto e o
irracional mecanismo, meigo,
de uso de repouso.

Vê-se que arrecadados,
trazidos
ao temor magno e
– gaudium magnum –

LAUDANTIUM DEUM.

De todas as aberturas do estábulo afluem os circunstantes, mais ou menos solenes: os anjos aproximam-se de cima entoando o “glória”, os pastores vêm apoiar-se no peitoril à esquerda, e José acaba de entrar, trazendo a parteira¹⁵⁵ que o protoevangelho de Tiago acrescentara à narrativa da Natividade. Mesmo a graciosa curvatura de Maria sugere movimento. Em transversal contraste com ela, o poema aponta a horizontalidade sobreposta dos animais, que, reiterada pela mureta e solidamente estabilizada nos quatro apoios das patas que se podem ver firmes no solo, instala o senso de repouso próprio ao momento de adoração. A primeira

¹⁵⁵ O apócrifo de Tiago, no século II, apresenta o episódio das parteiras, uma duplicação retrospectiva da descrença de Tomé. A parteira trazida por José examina Maria e, maravilhada que ela permaneça virgem, conta tudo a uma colega, que, descrente, exige verificar. A mão com que inspeciona Maria seca imediatamente, sendo curada após tocar o Menino (Protoevangelho de Tiago XIX-XX). As duas parteiras aparecem na Natividade de Fabriano, que acompanha o poema VIII (parte 2, seção 2).

estrofe vê os bichos nessa compacta estabilidade, tingidos da amplidão mansa do campo ao fundo, onde eles pertencem melhor, o texto fluindo manso ele também, o percutir aliterativo do /c/ um suave tamborilar em meio ao sussurro das sibilantes, o arrulhar dos /r/, as assonâncias nasais e o murmúrio em /m/.

“Vê-se que arrecadados” – em sonoro convite à fruição conjunta da imagem, a segunda estrofe resgata o entorno, que até aí permanecera fundo de contraste, o movimento de chegada em volta parecendo ter tangido, trazido, arrecadado os bichos.

Um pedaço de sol, que foram. Pelas brechas e gurguéias. A na campagem do Amargoso – onde não há casa nem têlhas. Muito andado. Só não desesperavam do Boi, pelo medo dele que muito já havia. E pelo que os pássaros diziam. Mas que ninguém não entendia. Muito andado. Malhar, pastar e beber – soante a vida de todo gado.

(ROSA, 1960, p.148)

“Muito andado”. Ao invés das fartas descrições do percurso de “O recado do morro”, na estória de seu Camilo o refrão repetido diz o longo mas também o cansaço da jornada, que aqui não se faz por curiosidade de turista ou instrução de naturalista, mas como busca penosa, amargosa, o “coitado do corpo” se fazendo muito urgente, a vida imediata e animal prevalecendo, “malhar, pastar e beber”. Encontrar o Boi é a prometida, “magna”, alegria ao fim das agruras da viagem e após o magno temor, o combate feroz que se anuncia para os vaqueiros.

Em “O recado do morro”, a viagem se faz em leveza, em graça e riso constantes, mas o autor implícito, já desde o início, “arrecada”, coreografa os personagens e eventos e distribui as pistas para mostrar que algo momentoso se prepara.

Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anús, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gaviãoão vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubús, rodeando, recruzando –; pela guisa êsses sabem o que-há-de-vir. (ROSA, 1960, p.241)

Intra e extranarrativa, para os personagens e para o leitor, um recado vai se compondo – “Quem tiver ouvidos, ouça!”¹⁵⁶. Ao fim do sobrevoo titânico pela topografia, pela vegetação, o narrador volta o olhar ao céu que se apresenta aos excursionistas. Para estes, as aves não são mais do que adornos da paisagem. Mas o texto já nos segreda que, em jus a sua milenar função de agouros, os pássaros guturam ou escrevem algo no ar, algo anunciado em pompa de profecia – não um neutro porvir, não o que há de vir, mas o “que-há-de-vir”, por força, por sina, por Destino.

O Gorgulho arrastava as palavras, ao parecer êle se esquecia, num costume de quem morasse sòzinho e sòzinho necessitasse de falar. E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma môça geralista, pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, *uma saudade a ser cumprida*. (ROSA, 1960, p.251, grifo meu)

Gorgulho é o primeiro mensageiro humano desse recado que os urubus, sem verbo, já anteciparam. O grupo de excursionistas o encontrara em caminho, “um velhote grimo esquisito”, em surrão e bordão, matéria de curiosidade e riso, um eremita. Ou troglodita, como pede confirmação seu Alquiste: “*Troglodyt? Troglodyt?*” (Ibidem, p.247). E o narrador confirma, reitera, parafraseia, sublinha – sim, “lapuz”, morador de “uma lapa, entre barrancos e grotas”, residente “em ôco de pedreira”, “numa gruta, perto dos urubus”, “na dita fuma, uma caverna a cismorro”, “lapinha antes anônima, ou ‘Lapa dos Urubus’, mas agora chamada a ‘Lapinha do Gorgulho’” (Ibidem, p.245-248). Todos põem uma atenção divertida na bizzarria do personagem, mas, justamente na hora em que o Gorgulho vai “recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar”, Pedro Orósio esquece sua “grande vontade de rir” e se abstrai num devaneio... E enquanto até o devaneio se rarefaz em sua cabeça que “não sustenta demora”, somente a saudade restando “de transmúsica” (Ibidem, p.246-251), Gorgulho fala:

– Que que disse? Del-rei, ô demo! Má-hora, êsse Môrro ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que

¹⁵⁶ A exortação final de cada mensagem deixada às igrejas, no Capítulo 2 do Apocalipse.

ninguém não pediu: é de tremer as peles...Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo essas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus e seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se fôr morte de alguém... Morte à traição, foi que êle Môro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei-del-rei!... (Ibidem, p.252)

O Destino atua sobre Pedrão em seta dupla: é a “saudade a ser cumprida” apontando para trás, para a Terra Natal, e é também a sina de Morte adiante – esse o recado do Morro, o Morro da Garça, “sobressainte”, reinante baliza do conto tanto quanto da paisagem. Tão guia dos viajantes, tão pedra, chão e montanha como Pedro Orósio, e coextensivo a ele, o Morro sabe e avisa do “que-há-de-vir”. A Morte à traição que o Gorgulho grita, em interjeição tresloucada, chegando a esse ponto da narrativa, o leitor já adivinha de onde virá – Ivo Crônico, ajudante na comitiva, anda arrebanhando comparsas para emboscar Pedrão, o gigante namorador que não deixa chance de romance aos mais mofinos...

O recado passa de mensageiro a mensageiro, sete ao todo: Gorgulho primeiro, depois o irmão Catraz, também “lapuz”, também “espeleu em sua espelunca”; e dele ao “menino Joãozezim”, “caxinguelê de esperto”; e então ao Guéque, “papudo”, “simplório” “bocó”; e do bocó ao vociferante “homem doido” Nominedômine, ou Jubileu, ou Santos Óleos; e então ao Coletor, com seus cálculos estapafúrdios de uma imensa riqueza inexistente; e ao último, sétimo, o cantador, violeiro, poeta Laudelim. De um a outro o recado passa com Pedro sempre presente, mas só em corpo, com a atenção desviada:

– [...] Que é de seu companheiro?

– ã, ali, atrás do João.

– Surso! Surge!

Mas o homem se solevava e virava, via o que via atrás da moita de mentrasto, e iracundo abominou: – “Caifaz! Isso é direito? É respeito?! Raça de víboras, cambada de pagãos, obrando! Te aparta, maldito! Raça de víboras!”

Nenhuma cortesia ou desculpa para êle tinha valor: se levantou de todo, sacudiu aquêlo corpo mujo de magro e nuelo, segurou muito a cruz e foi desertando, audaz, se caminhando para longe – ainda prometia que ia para o beira-mato, prosseguir em seu forte dever de penitenciação. Ao que bramava e escarceava, sem olhar para trás. Com uma gaforina de cabelo assim, devia de ter até piôlho. (Ibidem, p.265-266)

Aqui Nôminedômine, com a autoridade – jejuada “entre penhas e fragas brabas” – de quem anuncia um fim-do-mundo certo, marcado para “não mais de três meses, se tanto”, brada inadvertida paródia à indignação de João Batista (Mt, 3, 7) e Jesus (Mt, 12,34; 23,33) contra os fariseus: “Raça de víboras!”... A ira de João Batista e de Cristo tem tanto mais *gravitas* por voltar-se contra os algozes do Deus sacrificado na cruz... Mas que reação outra que o riso à ira e à cruz que carrega esse Nôminedômine, “nuelo”, deitado no “estrume dos grandes bichos do campo”, “grenhudo, magro de morte, arregalado”, há anos “pronunciando brados de fim-do-mundo” para “daqui a três meses?” “Raça de víboras, cambada de pagãos, obrando!” – enquanto Nôminedômine recebe o grave anúncio, “o recado do morro”, que lhe traz Guégue o bocó papudo, Pedrão aciona o “irracional mecanismo” do que se usa fazer atrás de moitas... Descome, mandado de Deus...

E mandado de Deus também, na hora mesma de ouvir o recado já transmutado em cantiga por Laudelim, o último mensageiro, Pedrão tem vontade de “verter água”... É surpresa que todo “O recado do morro”, com seu cortejo de bobos, de ridículos e risonhos, com sua acolhida franca do baixo trivial do corpo, se dê nos dias que antecedem uma *festa*, um carnaval? (BAKHTIN, 1987)

Temor magno e *gaudium magnum* não são mais que verso e reverso de uma mesma estória... O giro de Morte da Roda da Fortuna para Pedrão é ao mesmo tempo o giro dum baile de máscaras grotescas...Um grotesco não de pesadelo, mas de riso, de graça, da Graça...

Grotesco – de *grotta*, gruta, diz a etimologia. Rosa quer o grotesco *daquela* Gruta, Lapa, Lapinha de Belém...



Fra Filippo Lippi, *Natividade*, 1467-1469
Afresco lateral em abside com tema da vida de Maria
Spoleto, Catedral

III

Fra Fillippo Lippi
“Natividade”.
Catedral de Spoleto

Obscipientes sorrisos
 – orelhas, chifres, focinhos,
 claros –
 fortes como estrelas.

Inermes, grandes.

Sós com a Família (a ela se incorporam),
 são os que a hospedam.
 Alguma coisa cedem
 à imensa história.

O poema nem precisaria avisar – o afresco de Lippi põe burro e boi em evidência, no centro, presidindo à Natividade. Parte de uma abside revestida de cenas da vida de Maria, com a Anunciação na lateral oposta à Natividade, a Dormição como cena central e a Coroação na abóbada, esta Natividade parece declinar o boi e o burro em feminino: se as cores de cada um são um espelho em quiasma dos trajes de Maria e José, os olhos pestanudos, os focinhos delicados, com uma inclinação de enternecimento terminada em sorriso, remetem à doçura tão-somente materna associada à imagem já estabelecida da Virgem com o Menino.

No entrepoema de Lippi e Rosa, são os animais que hospedam a família. Das primeiras festas de Natal, celebradas em conjunto com Epifania e Batismo (KYRTATAS, 2004), até os presépios, pastoris e folias de reis que ainda resistem, esse protagonismo autoconsciente do fiel celebrante, que preside e hospeda a festa, consolidou-se ao longo dos séculos numa relação de intimidade que rouba o sagrado ao solene e ao sério...

Eu hei de me ir ao Presépio
 E assentar-me num cantinho
 A ver como o Deus menino
 Nasceu lá tão pobrezinho

Abra lá o seu postigo,
 Deixe estar um pouco aberto.
 Quero ver o Deus menino
 Armadinho no Presépio.

(Cancioneiro do ciclo natalino Português, apud DUARTE, 1937, p.56)

Eu entro já na lapinha,
 Pois me não posso conter,
 Pois que a sua formosura
 Me enche de gosto e prazer.

(Ibidem, p.52)

É essa intimidade que reclama São Francisco ao rezar a missa do Natal de 1223 diante de uma manjedoura com a imagem do menino Jesus ladeada por um boi e um burro reais (ROQUE, 2013, p.108; CIANCHETTA, 1978, p.51):

“Eu quero fazer um memorial àquela criança que nasceu em Belém, às necessidades infantis por que passou, e ver com os meus próprios olhos de que modo foi deitado no presépio, sobre a palha, entre o boi e o burro” (apud ROQUE, 2013, p.108).

A tradição do presépio, da lapinha, traz o fiel à cena sagrada, e os personagens sagrados à vida terra-a-terra. Se não se espera que o menininho acorde e sorria de verdade, como diz a lenda franciscana, a intimidade da celebração é a mesma ternura quente que Giotto pintou entre Francisco e o menino de seu Presépio:



Giotto di Bondone, *São Francisco institui o presépio em Greccio*, 1297-1300
Afresco, 270 cm x 230 cm
Assis, Igreja de São Francisco

Alçado a circunstante da cena sagrada, o fiel vê o Deus, o Rei dos Reis, em suas “necessidades infantis” mais triviais: tremendo de frio na neve, “descalcinho pelo chão”, chorando por ter levado palmada da avó Sant’Ana, com a roupa suja precisando lavar (Cancioneiro natalino português, apud DUARTE, 1937)... E não há solução de continuidade entre a imaginação realista e a franca licença com os personagens da “imensa história”:

Ó meu menino Jesus,
Boquinha de marmelada,
Oh, quem a comera toda
E não lhe deixara nada!

Ó meu menino Jesus,
Boquinha de requeijão,
Oh quem dera a comer toda
Com bocadinhos de pão!

(Cancioneiro natalino português apud DUARTE, 1937, p.58-61)

Entre a ternura atrevida de comer a “boquinha de marmelada” do menino Deus e o sacramento estabelecido de comer a carne do Deus sacrificado há

somente a fronteira entre o sério oficial e o festivo popular. É a apropriação do Deus, possessão pelo Deus, efetuada no entusiasmo, *en-theos*, todo o sentido e propósito de uma religião, *religio* – não o Deus-em-si, mas o Deus-em-mim... O Deus-em-mim d’”O recado do morro” se performa nessa *graça* risonha do sagrado festivo.

Ri-se todo o tempo em “O recado do morro”. Todos os mensageiros do recado de morte do Morro da Garça são de achar graça – risonhos ou de provocar riso:

O **Gorgulho**, ou **Malaquias**: “Do Gorgulho ninguém queria escarnir, mas todos estavam risões, porque êle tinha quebrado seu encanto, agora chega caceteava”. (ROSA, 1960, p.253)

O **Catriz**, Ziquia ou Qualhacoco: “O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas a calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela. Os pés também marcavam por descomuns no comprimento, calçados com umas alpercatas floreadas, de sola do sertão. Ao que, com tudo isso, prasáprio assim, mas êle era dos vaidosos. Caminhava com defeitos e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia de ser uma cobra em pé. [...] Mas todo se ria, fechava nunca a boca” (Ibidem, p.257).

O **menino Joãozezim**: “Ao que esse menino Joãozezim era um caxinguelê de ladino: piscava os olhinhos, arregalava os olhos, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia.” (Ibidem, p. 256-257)

O **Guégue**: “O Guégue ouvia. Só lhe faltava crescer as orêlhas, muito peludas. Babeava, mostrava os dois cacos de dentes. E se ria.” (Ibidem, p.261)

O **Nominedômine**: “– Olha o aviso: evém o fim do mundo, em fôgo, fôgo e fôgo! O mundo já começou a se acabar, e vós semprando na safadeza, na goiosa! Contraforma! Contraforma! Todos me acompanhem. Aqui-del-papa! Aqui-del-presidente! (Ibidem, p.270)

O **Coletor**: “la alinhando números tão desacabados de compridos, que pessoa nenhuma não era capaz de tabuar: seus ouros, suas casas, suas terras [...], cada lançamento daqueles era feito uma correição de formiguinhas prêtas enfileiradas.

Aquêlê homem tinha uma felicidade enorme. [...] ‘– Estou pôdre de rico, pôdre de rico! [...] Fim do mundo... Fim do mundo... O cão! Agora que estou tão rico...’” (Ibidem, p.274-275)

Laudelim: “O Laudelim era alegre e avulso. [...] O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. (Ibidem, p.274)

“Engraçado”, “desengraçado”, “achar graça”, “gracejo”, “gracejar” (riso), “ajoelhar às graças” (agradecimento), “a graça dela era Cândida” (nome), “tenho graça nenhuma” (beleza) – “O recado do morro” rebrilha cada matiz da palavra, que não somente recorre estridente no corpo do texto, como também plasma toda a estória. Porque o presépio que Rosa instala no centro de *Corpo de Baile* quer *performar* no gracejo a graça da Encarnação, como se a cada riso deflagrado pela palavra (“Alegria da palavra!”, ROSA, 1960, p.267), se dissesse : “Ave, palavra, cheia de graça, o Senhor é convosco...”

Mas a graça em “O recado do morro” é também a graça-misericórdia, a que salva da Morte.

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

*Doze guerreiros somaram
Pra servirem suas leis
– ganharam prendas de ouro
Usaram nomes de reis.
Sete dêles mais valiam:
Dos doze eram um mais seis.*

*Mas um dia veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: – A tua sorte
Pode mais que o teu valor?*

– *Essa caveira que eu vi
Não possui nenhum poder!*
– *Grande Rei, nenhum de nós
Escutou tambor bater...*
*Mas é só baixar as ordens
Que havemos de obedecer.*

[...]

– *Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora que eu nasci...*

[...]

*Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:*
– *A sina do Rei é a morte,
Temos de tomar assento...*
*Beijaram suas sete espadas,
Produziram juramento.*
[...]

(Ibidem, p.281-282)

Assim Laudelim, cantando em véspera da festa do Rosário, transmuta o que ouvira do Coletor, o doido das somas. O que este coletara fora a soma de todos os não-entendidos, mal-entendidos e sobre-entendidos na transmissão do recado do Morro da Garça, desde o Gorgulho. De doido digno a doido risonho, a menino, a bocó, a doido profeta, e então a ele mesmo, Coletor das doidices todas, a Morte à traição gritada pelo Morro da Garça fora se enfeitando do que *viam* e do que *eram* os recadeiros: os viajantes encontrados no caminho, mal contados, viraram sete guerreiros; a interjeição original de Gorgulho “del-rei!”, passando pelo menino Joãozezim, dá em Rei-Menino; a lapinha dos lapuzes, Gorgulho e Catraz, torna em Lapinha de Belém...

Pedrão e seo Alquiste escutam. Nenhum dos dois com o inteiro da razão. Pedro no aperto trivial do corpo (“–Diabo! Depois tu mija!... – O Ivo cochicou ralhando”, Ibidem, p.282), Seo Alquiste, na compreensão falta do estrangeiro que não fala a língua. Mas os dois entendem algo enorme não *sob*, não *além*, mas *através* do corpo da palavra. Para Pedro vale a pena “apertar as pernas” e aguentar a precisão de “verter água” para ouvir “o gloriado daquele descante”, “tanta savoria de sonância” – “Os belos entusiasmos!” (Ibidem, p.282). E seu Alquiste,

“subitamente sisudo”, se toma da necessidade urgente de anotar, tudo traduzido, “*digestim ac distritim*”. “Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquêle pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras.” (Ibidem, p.283).

Ali, o hotel do Sinval onde canta Laudelim, é a última parada de Pedro antes de seguir, com o traíçoeiro Ivo Crônico e mais seis companheiros, para um baile. “Pode sossegar, Pê, que lá também vai ter moça, e muitas... É baile de bom batuque, samba sapateado” (Ibidem, p.280).

O baile é a Morte...

Gritos de arrepiar as carnes. Sem guisa, malsorteante, no barranco despenhado. Quem se fere, quem se foge. Êste cai longe, mole, rodopêia, êste o cavalo morre por cima dêle, o sangra do gibão sete-rasgado. [...] Teve mortos e enterrados. Tocha de lume nos olhos, o Boi Bonito crescia . [...] Aquele Boi era touro. (Ibidem, p.148)

Na estória de seo Camilo os vaqueiros acham e cercam o Boi Bonito. “Não o fizessem!”...O Boi era de tauromaquia, não era de sacrifício... Como Pê-Boi.

Em “O recado do morro”, os sete companheiros de Pê-Boi, encaminham-se com ele para o lugar onde planejaram o ataque. Pê-Boi vai cantando a música de Laudelim:

Grande Rei...[...] Êle, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagôinhas, poços d’água. *Mas é só baixar as ordens, que havemos de obedecer...* Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné – onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados dobrados, entre as rôxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez [...].(Ibidem, p.287, grifo do autor)

Na canção, o Rei fora à Lapa de Belém para saber *sua sina*. Pê-Boi retorna em devaneio à Lapa do Maquiné – lapinha da Terra Natal de Rosa –, e é na volta desse devaneio, e cantando, que “num pingo dum instante” ele entende “o-que-há-de-vir”.

– “Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma *suscitada*, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com ele no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era

achataado. – Toma, cão! Viva o Nomendomem!” Uns com os outros se embaraçando, travados, e Pê, com medonhos gritos moronava por de entre êles, beligno – eh, *Rei, duelador!* – [...] Os outros, não havia mais. Então Pê-Boi suspendeu o lvo no ar, vencilhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nêlo uma sova, a pano de facão, por sobra de obra. [...] E quase tornado a si de sua *surreição*, Pedro Orósio se recompunha, menos exato, *perto de rir*. (Ibidem, p.288, grifo meu)

No início de “Aletria e Hermenêutica”, Rosa gaba os bons usos da “graça” para a poesia e para a transcendência dizendo que a estória não aspira a história e se quer, aliás, contra a História, mais próxima à anedota...

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprêgo a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosáico, é verdade que se confere de modo grande. [...] Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (Abertura de “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de Tutaméia, ROSA, 1968, p.3, distribuição de itálicos do autor)

A estória de Pedro, assumida e ostensivamente plasmada em graça, em graça frenteia a História Sagrada. Pê-Boi é, como o Menino do presépio, Rei-Menino com sina de morrer à traição. Embalado num devaneio de nostalgia, ele volta à Lapinha, canta e entende a “transmúsica” do recado – e se insurge, se *suscita*, em *surreição*. E não morre, vence, vencilha o mal. É a História Sagrada, subvertida, e em compacto rearranjo, o que vemos aqui – o Menino nascido Rei, a Lapinha, o sacrifício previsto, a ressurreição...

“Quem tiver ouvidos ouça”. Numa estória sobre o comunicar, o entender e o desentender, a todo momento o texto esmera-se na *redundância*, na *recorrência* dos sinais, na *insistência* para que a mensagem não se perca. Verso, volta.

Volta à terra sobretudo. No gozo do narrador em *mostrá-la*, com o sobrevoio euclidiano da paisagem. Na “festa de entusiasmo” do instruído Alquiste em *vê-la*, na

saudade quente do catrumano Pedrão em revê-la – “rever a vaqueirama irmã”, “tornar a escutar o canto dos sofrês”, “cheirar outra vez” o ar daqueles campos “que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho” (Ibidem, p.242)

Volta da gruta. Com todos os seus nomes, lapa, lapinha, caverna, furna, cripta, grotta, antro, oco de pedreira – na descrição da topografia pelo narrador, já no início da viagem (Ibidem, p. 240); no insistir e sublinhar a morada de Gorgulho e Catraz, espeleus em sua espelunca, trogloditas, lapuzes, grotescos; na “gritação do fim do mundo” de Nominedômine:

Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (Ibidem, p.272)

Volta da graça, performada no *en-theos* do riso mas também na Alegria, a alegria maior, *gaudium magnum*, da vitória sobre a Morte.

Na mascarada do texto, a morte inevitável, implacável, é evocada por Nominedômine como a *danse macabre* medieval, em que todos os tipos sociais se reúnem conduzidos pela personificação da Morte (CUDDON, 1982, p.174-176) – “o rico, o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado”. Ora, a música de Laudelim diz: “Essa caveira que eu vi/ não possui nenhum poder”. O poeta Laudelim “transmuz” aqui a Voz e o Verbo de São Paulo e dos profetas que ele invoca para anunciar a vitória sobre a morte, pela ressurreição do Cristo:

[...] então se cumprirá a palavra da Escritura: “A morte foi tragada pela vitória (Is 25, 8). Onde está, ó morte, a tua vitória? Onde está, ó morte, o teu aguilhão? (Os, 13, 14)”. (Cor, 15, 54-55).

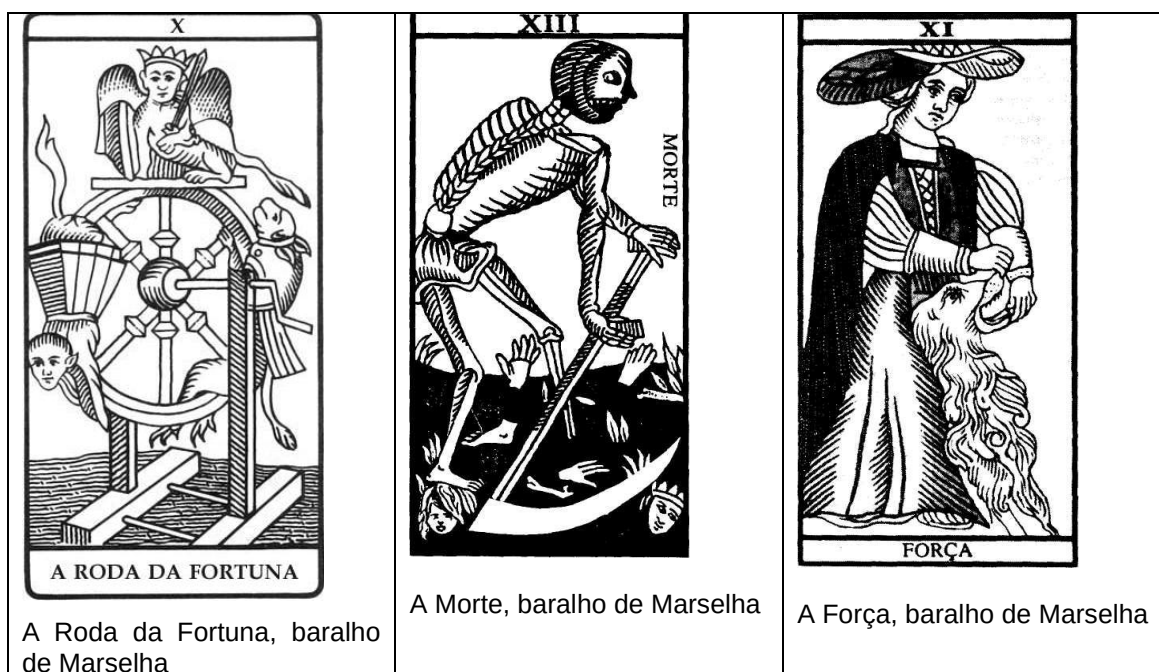
“Viva o Nomendomem!”, diz Pedro Orósio na hora mesma de sua “surreição”. Justamente com um “Bendito o que vem in nômine Dômine!”, a acolhida da multidão ao Messias na entrada de Jerusalém (Mt 21,9;Lc 19,38), Pedrão fora saudado por Nominedômine no primeiro encontro entre os dois. Por “apelativos”, o profeta louco tem também *Jubileu* e *Santos Óleos*, e seu chamado, de correr à salvação na Lapinha é a lembrança da graça enquanto perdão, bênção, unção, jubileu, salvação da Morte.

Jesus vence a Morte ressurgindo, ressuscitando, ressurrecto. Pedro o faz *insurgindo-se, suscitando-se*, em *surreição*, como o texto não deixa de apontar... – e consegue somente depois que responde ao chamado de Jubileu, voltando à Lapinha, cumprindo sua saudade da terra, que é o Destino sentido no corpo.

“Alegria tinha que ser chamada à força. Era preciso chamar a alegria, como se chama a chuva, na desgraça de uma seca demorada (ROSA, 1960, p.221). Desde o antipresépio de “Campo geral”, desde a festa de Manuelzão morituro (Emanuel, Deus conosco...), se esperava o presépio, se ansiava pela alegria. Que venha à força, Lélío pediu, e a estrela de seu Natal anunciou para logo. Na estória seguinte, Pê-Boi atende.

Sansão, *kàlos kàgathós*, chama-o seu Alquiste (Ibidem, p.245, p.284). Pedrão é Rei Menino, mas um Menino de espada na mão, um “Rei-duelador”. “Beligno”, belo e bélico, como o *kalos kagathos* grego, o “bom e bonito” implicado na virtude guerreira (SPERBER, 1992; SCHIAPPA, 2003, 168-169). Mas a virtude, o valor, a força que ele tenha e controle está em embate com outras forças.

“Grande Rei – a tua sorte pode mais que o teu valor?”, pergunta a música de Laudelim.



No tarô, a Roda da Fortuna se associa às forças cegas, que escapam ao controle do homem, o corpo, o Destino. Pê-Boi é todo corpo, vontade de verter água, vontade de descomer, vontade de namorar ; todo terra, amor pela terra, saudade da

terra natal; e todo Terra, planeta entre planetas, sujeito às forças cósmicas; e ainda Rei Menino, instrumento da Graça... Lançado à arena com a Morte, o que prevalece, que força prevalece?...

Uma das brincadeiras espaciais de Rosa, patente no texto e confirmada em carta ao tradutor italiano (ROSA, 1981, p.54-55), é a dupla presença, em “O recado do morro”, dos sete planetas da astrologia antiga: Sol, Lua, Marte, Mercúrio, Vênus, Júpiter e Saturno. Mesmo se o leitor não tiver prestado atenção no sugestivo dos nomes ao longo da estória, todos são evocados no final, quando Pedrão, cantando, se encaminha para a emboscada.

Relembrando a viagem feita com os excursionistas, o ter revisto a terra natal, Pedrão enumera as fazendas onde pousaram: a do Jove, de Dona Vininha, de Nhô Hermes, Nhá Selenia, Marciano e Apolinário. E durante a luta com os traidores, cada golpe que desfere nomeia o traidor ferido: Martinho, Hélio Nemes, Lualino, Zé Azougue, Veneriano, Jovelino, e o cabeça Ivo Crônico¹⁵⁷. Nos dois grupos, o das estâncias e o dos companheiros, Saturno se distingue. Não se enumera entre as fazendas visitadas na viagem, porque anterior e posterior a ela – é a fazenda de Juca Saturnino, onde os traidores tinham combinado o ataque, e o Beco do Saturnino, onde se encontram para executá-lo. Entre os traidores, é aquele mais próximo, o que acompanha toda a viagem, e aquele, que ao final da luta, pede perdão – Ivo Crônico:

– “Perdão...Perdão...” – o Ivo mal gemia, em desgovernos, e apertava fechados os olhos. Pê-Boi riu:

– Terei matado algum? – perguntou, balançando o Ivo, mansamente. – Cachaças...”

Mas o Ivo agora arregalava os olhos, e tanto tremia, mole e sujo, que nem uma coisa, bichinho, um papa-côco ou um mocó. Com asco, com pena, então o depositou, o depôs, menino, no centro do chão.

Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais. (ROSA, 1960, p.288)

Crono é o Tempo, e o Tempo encarnado no relógio do corpo é o trabalho lento da Morte... Em “O recado do morro” a Morte é vencida em graça, nos seus muitos sentidos. Graça misericórdia, graça riso, graça graciosidade: Pedrão vence a

¹⁵⁷ Do Sol (Hélio, Apolo) a Saturno (Crono), são evocados todos os 7 astros, mais ou menos diretamente. Mercúrio, por exemplo, aparece como a divindade grega equivalente, Hermes, ou como o elemento químico mercúrio (azougue).

morte (cantando) e perdoa o mal (rindo), poupa o malfeitor, o embala “mansamente” nos braços e o “depõe menino” no puro chão, como o Menino nos tantos presépios brigidianos que Rosa viu e escolheu...

Terminando nessa clave astral e fantástica, Pedrão pulando de estrela em estrela, a novela novamente doma o Tempo e a Morte, instalando-se no cronótopo da viagem eterna dos planetas (“errantes”, lembra a etimologia...), que giram em suas órbitas, pelos séculos dos séculos... Como a Morte do tarô, que pode significar não mais que o final de um ciclo, qualquer ciclo, e que presume sempre a transição para um novo começo (SHARMAN-BURKE, 2003, p.64-65.; HUSON, 2004, p.203) .

Mas “O recado do morro” diz tanto da viagem como da volta, fim da errância... E a volta, que é a volta aos Gerais de Pedrão, à Lapa do Maquiné de Cordisburgo, aparece no texto como a transcendência a todo ciclo e a todo devir:

Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné – onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados dobrados, entre as rôxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio transparentes, de tôdas as côres, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal: *e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.*(Ibidem, p.287, grifo meu)

A Lapa do Maquiné, rebrilhando risos na luz, “rindo de luz e dançando”, tem “mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja” (Ibidem, p.244). Pê-Boi e Rosa se aninham nela, no ventre da Terra, na terra natal, como o Tio Bola na sua manjedoura, no seu Natal, no seio do sagrado. É lugar do “mundo sem tique-taque”, do Tempo sem tempo, do sussurro sem som, onde saber e lembrar não se distinguem porque se está no indiviso da Eternidade ... E a Eternidade é a Casa, a Terra Natal, o de que se tem saudade, “mar o mar”.

Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p.18) já evocara o movimento dos astros descrito no Timeu para fazer das sete novelas os sete “planetas” dançando como um corpo de baile.

Quanto à Terra, o nosso sustento, a qual roda em torno do eixo que atravessa o universo, foi estabelecida como guardiã e produtora da noite e do dia; ela que é a primeira e a mais velha das divindades geradas dentro do céu. Explicar as danças destes astros e as confluências que mantêm uns com os outros, os recuos e os avanços dos seus círculos, uns em relação aos outros, quais são os deuses que se encontram em conjunção e quantos estão opostos uns aos outros (PLATÃO, *Timeu*, 40, b-c; PLATÃO, 2011, p.115)

Cada novela um planeta, para ela o desfile seria: “Campo geral” - Sol; “Uma estória de amor” - Júpiter; “A estória de Lélío e Lina” - Marte; “O recado do morro” - Mercúrio; “Dão-lalalão” - Vênus; “Cara-de-Bronze” - Saturno; “Buriti” - Lua (ARAÚJO, 1992). A importância do ponto medial, seio ou trono do Eu na arquitetura rosiana, e a eloquente insistência de “O recado do morro” no elemento de que seu protagonista mesmo é metonímia nos sugere um corpo de baile diferente – há que se acrescentar aos sete planetas a Terra em torno da qual eles bailam...

E ainda outra nuance. Os planetas não se dissociam de seu movimento (como distinguir o dançador da dança?¹⁵⁸). No cronótopo da viagem em que os planetas se apresentam n“O recado do morro”, eles não são somente indivíduos moventes, mas também lugares, estâncias, ou, como Rosa refere, a correspondência se faz num “assinalamento onomástico-toponímico”: os planetas correspondem aos “companheiros” de Pedrão (Jovelino, Veneriano, Zé Azougue etc), mas também às fazendas do Jove (Júpiter), da dona Vininha (Vênus), do Nhô Hermes (Mercúrio) etc (ROSA, 1981, p.54-55). Para cada uma, o texto refere uma clara ligação com as divindades associadas aos planetas: a do Jove é “um casarão com sobrefatura”; na de dona Vininha, a do Bôamor, Pedro principiou um namoro; na de Nhô Hermes “acharam notícias do mundo”; na do Marciano, por pouco não houve uma briga (ROSA, 1960, p.255). A correspondência planeta-novela, portanto, seria dupla, envolvendo os indivíduos e as estâncias – os protagonistas e os eventos em volta.

Em “O recado do morro”, então, a Terra está na casa de Mercúrio. É Mercúrio, deus das viagens e comunicações, que rege os eventos-eixo em que se move o protagonista Pedrão (Pedra, chão, montanha – terra, Terra...) – a excursão e o recado, o viajar das gentes e das mensagens.

¹⁵⁸ “O body swayed to music, O brightening glance / How can we know the dancer from the dance?”, versos finais de “Among schoolchildren”, de W.B. Yeats.

Na Criação do Cosmo descrita pelo *Timeu*, se os movimentos dos planetas instauraram o tempo, o terem assumido um ponto de retorno constitui uma “imitação da natureza eterna do ser perfeito e inteligível” (*Timeu*, 39 d-e; PLATÃO, 2011, p.113-114). O ponto de retorno em *Corpo de Baile* é “O recado do morro”.

Gostava daquela música, gostava de viver.
Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, êle Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do chapadão, de onde tudo se enxerga. (ROSA, 1960, p.285)

Cada uma das três primeiras novelas termina numa partida: Miguilim deixa o Mutum acompanhando o doutor de fora; Manuelzão sai com a sua boiada, para morrer em caminho, talvez; Lélío e Lina viajam embora do Pinhém, saem junto com a estrela d’alva e o sol... Em “O recado do morro”, a “saudade a ser cumprida” que Pedrão sente no início da viagem, no início da novela, cumpre-se ao final e triplamente: ele revê sua terra durante a excursão, torna a ela ainda em fervor de lembrança, no enlevo do devaneio que o salva da morte, e, por fim, de estrela em estrela, Pedrão mede o mundo, no caminho de volta aos seus Gerais. As novelas seguintes serão *nostos* também, cantos de volta.

Volta que os personagens empreendem, mas também volta-verso. Percorrido na trajetória circular dos astros, o índice mostra as “conjunções” entre as novelas, as três finais respondendo, replicando, voltando ao que as três iniciais lançaram. É a essas versuras que passaremos agora, em breve panorama, junto com o presépio.

- Campo Geral - Uma estória de amor - A estória de Lélío e Lina	Entremeio “O recado do morro”	- Dão-Lalalão - “Cara-de-Bronze” - Buriti
---	---	---

Volta

- 5. Dão-la-la-lão - O Menino e a Espada (X, XIV, XVII)**
- 6. “Cara-de-Bronze” - Todas as cores do Branco (VII, XII, XVIII)**
- 7. Buriti - O Menino e a Glória (XV, XXV, XXVI)**

5. Dão-lalalão - O Menino e a Espada (X, XIV, XVII)



Sandro Botticelli, *A Natividade Mística*, 1500
Têmpera sobre tela, 109 x 75 cm
Londres, National Gallery

X

Botticelli
“Natividade”
Londres, National Gallery

"Gaudet asinus et bos..."

Boi que atende e começa a esperar,
 de sua sombra,
 do espesso que terá
 de ser iluminado.

Ao plano e inefável
 o Burrinho se curva,
 numa inocência de forma.

Multitudo militiae coelestis.

Revoavam através do nada invulneráveis anjos

Datada de 1500, feita para devoção própria¹⁵⁹, e sob forte influência do discurso do famoso Savonarola, a Natividade Mística traduz em imagem a conjunção, reiterada pelo pregador dominicano (HATFIELD, 1995), de três pontos bíblicos especialmente relevantes em meio à angústia do milênio: a Natividade, o Apocalipse e o salmo 85 da Vulgata, que celebra o tempo futuro em que "A misericórdia e a verdade outra vez se abraçarão, a paz e a justiça se beijarão; A verdade brotará da terra e a justiça olhará do alto do céu" (Salmo 84, 11-12).

¹⁵⁹ A inscrição em grego no topo da imagem demonstra o investimento pessoal de Botticelli em sua Natividade Mística: "Este quadro, no fim do ano de 1500, durante as tribulações na Itália, eu, Alessandro, pintei, no meio tempo após o tempo, no tempo em que se consumou João 11, no tempo do Segundo Flagelo do Apocalipse, tempo em que o demônio se liberta por três anos e meio; então ele vai ser acorrentado, segundo o 12, e nós o veremos [algumas palavras faltam aqui] como neste quadro". (HATFIELD, 1995, p.98).

O Nominatedômine de “O recado do morro”, em sua “gritação de fim do mundo”, tinha exortado, urgente, de se ir ao pé da manjedoura (supra, seção anterior). Botticelli responde ao mesmo chamado, de um profeta do seu tempo, o Savonarola que convida o fiel a se fazer acompanhar das “quatro veneráveis matronas” do salmo – Justiça, Paz, Verdade e Misericórdia –, em busca da manjedoura, ver a criança “que começa a sofrer pela humanidade”, ajoelhar-se junto aos simples pastores e adorar a Deus (HATFIELD, 1995, p.90-91). Conduzidos pelos anjos, é o que fazem os personagens que se aproximam da gruta acima, enquanto no primeiro plano abaixo as efusões de alegria, os beijos e abraços do salmo, festejam a salvação chegada. A vitória apocalíptica sobre o Mal não podia faltar – cinco diabos sobressaltam-se, um deles refugiando-se numa fenda na terra. Também aqui parece germinar a palavra de Savonarola – em seus sermões, ele confirma a assimilação medieval do diabo ao perigo dos cinco sentidos para a alma, e avisa que os fiéis não tenham medo dos inimigos, que estão acorrentados, e logo, derrotados, se precipitarão num abismo (HATFIELD, 1995, 103).

No poema, esse futuro penetra o presente durativo característico da escrita ecfástica como um núcleo latejante de espera, pela alegria já anunciada no primeiro verso, tirado de um antigo hino de Natal¹⁶⁰ – “*Gaudet asinus et bos...*” E é no boi que se planta essa espera, novamente assimilado à sombra, ao espesso, como à mansa treva do poema I e o escuro do quadro de Zurbarán do poema VI (parte 1, seção 1). Sombra e espesso serão os avessos, os escuros, onde o “plano inefável” do Destino se tece...

Plano, lhano, simples, chão; *inefável*, indizível, indócil à palavra. Plano inefável de Deus é o escuro do sacrifício, que se adora ao mesmo tempo em que se adora o Menino, e para o qual somente os simples, como o burrinho na sua “inocência de forma”, podem se curvar sem hesitação...

Tendo roçado de leve, obliquamente, o Milagre (não se alude ao Menino senão no que o Boi espera, no que o Burrinho aponta), a palavra de Rosa conduz de volta ao louvor – à “multidão do exército celeste” cantando o *Gloria*, ao céu aberto em abismo de claridade.

¹⁶⁰ Segundo Édelestand du Ménil, (1847, p.451) o hino figurava no *Hortus Deliciarum*, apanhado de textos e imagens compilados no século XII pela abadessa Herrad von Lampsberg para instruir as religiosas da abadia de Hohenbourg na Alsácia.

“*Gaudet asinus et bos...*” – o poema tinha começado na suspensão de um alegria expectante, presente aguçado pela espera de um futuro profetizado. É novamente em suspensão que termina: “Multitudino militiae coelestis. Revoavam através do nada invulneráveis anjos”. O pretérito *imperfeito* é justamente esse tempo de *background* que, numa narrativa, prepara e acera a sobrevivência de um evento, de algo que se *perfaça*. Através do nada revoavam invulneráveis anjos quando o quê? – quando a Luz fez germinar o Nada da Gênese (Gen 1, 1-5)? quando o Verbo Encarnado resplandeceu nas trevas (Jo 1, 1-9)? quando se revelou a João a segunda vinda (Apoc)? quando o tempo, uma vez *perfeito*, completo, for enfim tragado pela eternidade, quando o SER sobrepujar o Nada? A circularidade temporal implicada nessa prática interpretativa profética e apocalíptica da Natividade dissolve futuro e passado nessa duração *expectante*, que, no poema, é o remate do exército celeste em turbilhão.

Na estória de seu Camilo, a longa busca do Boi se mede, ouve, anseia no bater dos cascos:

Eh dunga! Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual...* Sobaixo de tantas patas, a terra sotrateava. Tôda a terra retumbada. (ROSA, 1960, p.147, grifo do autor)

Tudo que podia o Boi: *dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi,, dêi, dêi...* Tanto o Cavaleiro atrás: *popóre, popóre, popóre...* (Ibidem, p.149, grifo do autor)

Qual-e-qual. Basta o pronome repetido em variação para dizer e fazer ouvir a multidão de cavalos estugando de passo a trote a galope, o ressoar continuando nas aliteraões que seguem. E é som e suspense também a perseguição do cavalo ao boi, protopoesia, medida em cascos, não em pés – o compasso binário do passo do boi, *dêi,dêi*, seguido pelo cavalo galopando um trímetro, três vezes o pé anfíbraco,¹⁶¹ *popóre, popóre, popóre...*

Dão-lalalão... O metal do som é já anúncio, é já espera, acerada em incerteza com o insinuo do aumentativo “ão”, uma enormidade que avulta e se aproxima...

¹⁶¹ Considerando a adaptação latina dos pés gregos ao sistema acentuativo das sílabas, o anfíbraco não é o galope mesmo? – **popóre**, fraca-**forte**-fraca... (MOISÉS, 1978, p.393-393).

– “*Ainda não é nada não, Caboclim. Vamos...*” Juriti que passavoou, no arranco zumbido – sôpro e silvo. Bando delas. Soropita aconselhava o cavalo. Roçagava-lhe o vazio com o ágil contato furtado da roseta, Caboclim se estugava. [...] Caboclim timbrava na marcha viageira, subia suas patas. Num fôrmo de mato como aquêle, no estôrvo, sempre podia haver alguém emboscado, gente maligna, inveja do mundo é muita. Sujeitos que mamaram ruindade, escorpêiam, desgraçam – por via dêsses, viajar era sempre arriscado e enganoso. (Ibidem, p.295, grifo meu)

Em “Dão-lalalão”, o medo do mato de Miguilim se transforma na prontidão de Soropita antecipando o “formo” de perigo, em potência sensiente com seu cavalo Caboclim. Os dois são um centauro, tão íntimos que os sinais do cavaleiro ao cavalo quase prescindem do contato – essa intimidade, reiterada aqui, é o próprio *incipit* da novela: “Soropita a bem dizer não esporeava o cavalo, tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a rosêta”, num “mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava” (Ibidem, p.289).

Nos poemas do presépio, os animais “são íntimos da sombras” (poema XXIII), “sabem, nada aprendem” (poema VIII), como o boi, paciente na espera da luz, como o burrinho dócil ao plano inefável. Híbrido com seu Caboclim, Soropita é um anti-Balaão, o vidente bíblico repreendido por Deus por ter visto menos do que sua jumenta quando o anjo se lhe postou em caminho, “com a espada desembainhada” (Núm, 22, 22-35). Obtuso, Balaão fere seu animal a cada vez que ele estaca diante do anjo. *Obsciente* como o boi e o burro do presépio rosiano (poema III), no sentir imediato e animal do que se obsta, se põe diante, Soropita nem precisa tocar o seu. Porque, amalgamado ao cavalo, sopitado no langor da cavalgada, ele se une ao real em seu avesso escuro, onde o saber da claridade, da consciência, não alcança.

“Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fôsse a mão de um outro” (ROSA, 1960, p.301). Como em tantas outras natividades¹⁶², no presépio de Botticelli José se acanha encolhido, adormecido – índice de “sua exterioridade ao nascimento divino” (PUMA, 2013, p.5), seu demasiado humano alheamento ao milagre da Encarnação, segundo alguns autores (PUMA, 2013, p.5; FRUGONI, 2008, p.158). Ora, mas se é justamente no sono, em sonho, que José se mostra ativo e necessário na História Sagrada, se é assim que recebe de Deus os avisos para conduzir o Messias em seu destino: acolhendo a

¹⁶² A *predella* de Fabriano, por exemplo, na imagem referente ao poema VIII (supra, parte 2, seção 2), e a de Gozzoli no presépio do próximo poema, XIV.

virgem grávida, fugindo para o Egito, retornando a Israel passado o perigo (Mt, 1, 20; 2, 13; 2,19)?... Em sono e sonho ele age – ou antes o Destino, ou os avessos, ou Deus agem através dele....

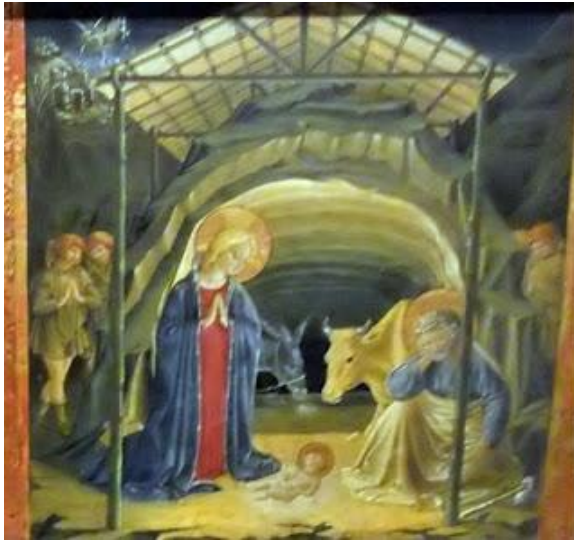
“O sobressonhar de Soropita se apurava, pesponto, com o avanço sem um tropeço, calmo de estrada, Caboclim esquipando, reconhecendo o retôrno”. (ROSA, 1960, p.298). Sopitado ou acordado, é nesse sobressonhar paralelo à ação, nessa vigília em avesso, ao mesmo tempo torpor e hiperestesia, que Soropita passa toda a novela, no sobressentir expectante de um mal ou bem iminentes.

Doralda lá, esperando querendo seu marido chegar, apeara e entrar. [...] Chegar de volta em casa era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo. De tão esplêndido, tão sem comparação, perturbando tanto, que sombreava um medo de susto, o receio de vir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas. (Ibidem, p.298)

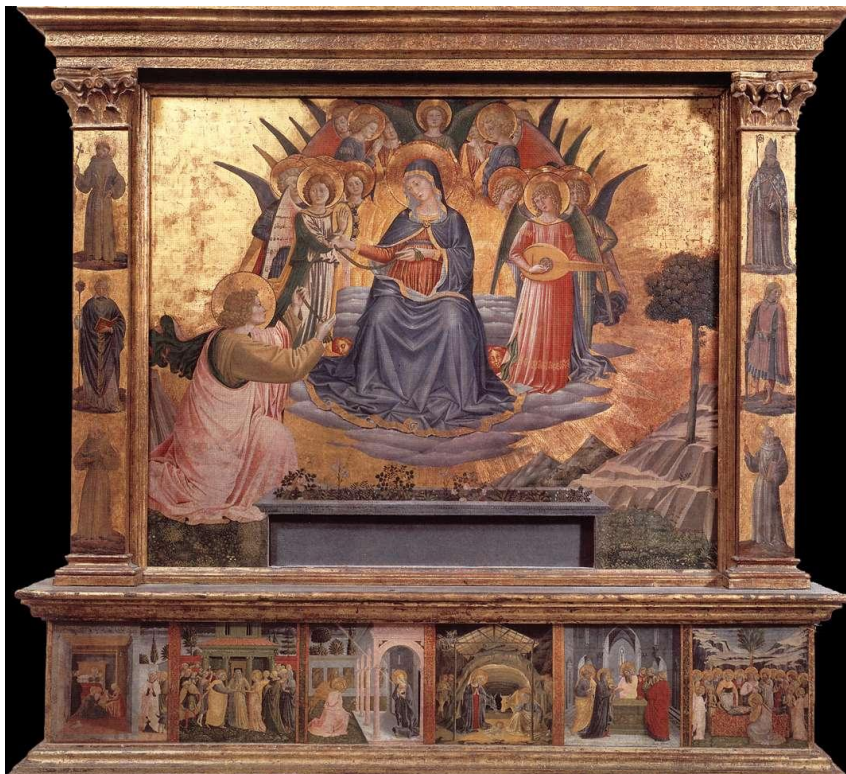
*Dão-lalalão*¹⁶³... O choque de uma moeda que se lance e seu tinir girando até parar...

*

¹⁶³ O título tal como aparece precedendo o corpo do texto, é *Dão-lalalão* (o devente). No índice inicial, aparece duplicado em variação: *Lão-dalalão* (*Dão-lalalão*) e no índice final, *Dão-lalalão*. Como *Dão-lalalão* é aquele que se mantém nas três apresentações, foi o que escolhemos para essa primeira referência.



Benozzo Gozzoli, *Madonna della cintola*, 1450
 Detalhe da predella, Natividade



Benozzo Gozzoli, *Madonna della cintola*, 1450
 Têmpera sobre madeira, 133 x 165 cm
 Pinacoteca Vaticana

XIV

Benozzo Gozzoli
“Madona della
Cintola”. Roma,
Pinacoteca Vaticana

Quase sempre o milagre é transparente.

E os dois animaizinhos
 que Deus benze,
 dignos de
 um urgir de auge;
 detidos
 no limiar de
 luz
 esvaziadora.

O poema recorta do retábulo a natividade noturna figurada numa das divisões da *predella*. Aqui, no limiar entre o escuro vácuo do fundo da gruta e a luz irreal que não parece ter fonte certa, postam-se “os dois animaizinhos”, o boi mais iluminado do que qualquer outro circunstante, o burrinho bafejando luz ele mesmo.

O painel central mostra Maria pairando sobre o próprio túmulo, emersa do Céu, entregando a Tomé, sempre incrédulo, a prova da Assunção de seu corpo, a cinta que portava quando morreu. A entrega da cinta, narrativa apócrifa, começa a se popularizar na iconografia no século XIII, com a Legenda Áurea de Jacques de Voragine (TULANOWSKI, 2014, p.299). Na seção dedicada a São Tomé, Voragine comenta as possíveis etimologias do nome do apóstolo – a primeira que ele refere é “abismo”, “porque ele mereceu sondar as profundezas da divindade”¹⁶⁴, tendo tocado, nas chagas, o interior do corpo ressuscitado do Cristo (Jo 20, 27-28). Segundo Voragine, o nome também se justifica porque Tomé “deixou-se inundar

¹⁶⁴ VORAGINE, Jacques. “Saint Thomas, Apôtre”. In *La légende dorée*. Tome I. Disponível em: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/008.htm>

inteiro pelo amor de Deus”¹⁶⁵. Voragine mostra um Tomé no limiar de dois abismos, o abismo da dúvida e o abismo da luz infinita. ...Mas o próprio vácuo escuro da dúvida de Tomé é “vivo desejo de ver Deus”¹⁶⁶, é o esvaziar-se em abismo para que a luz inunde... Os animaizinhos já são eles mesmos enclaves desse vazio, desse não pensar, prontos para a plenitude., “dignos de um urgir de auge”.

“Creste porque me viste. Felizes aqueles que creem sem ter visto!”, disse Jesus a Tomé (Jo 20, 29). Nenhum dos mensageiros de “O recado do morro”, vê qualquer milagre, eles já são o milagre... Para a metafísica rosiana, os tolos, os loucos, os meninos, os animais são esses que estão prontos para o milagre transparente da graça – foi isso o que “O recado do morro”, novela medial de *Corpo de Baile* e imediatamente anterior a “Dão-lalalão”, risonhamente enfatizara. O Coletor é dono de uma imensa riqueza que não vê, porque não há; mas, não vendo, ele crê... – “Aquele homem tinha uma felicidade enorme.” (ROSA, 1960, p.275). Nominedômine já há dez anos anuncia o fim do mundo para daqui a três meses. E passados inumeráveis três meses, de novo e de novo *não vendo*, ele continua crendo e esperando... E esperando para logo, para agora, apressado, pressuroso, em “despropósito urgente de felicidade”.

E de repente o sino do Rosário se tangeu – *col a col, cantarol*. Ah, quem batia, sabia: *tantoava* em *repique* e *repinico*, muito claro, no *bimbalho*. Mas, foi logo a forte, dez mãos pelo *badalo*, pegou a *bedelengar* a tórto, *dlá* e *dlém*, parecia querer romper de vez a forma de seu carôço dêle. [...] O homem dava *rebate*, *rebimbo*, *dobra* que *redobrava*, a tal. Depois, perdia qualquer estilo. Era só aquela fúria: *dladlava*, *dandloava*, o sino também fervia do juízo! (ROSA, 1960, p.271, grifo meu)

– “Viva a Senhora do Rosário!” [...] e era aquele *guararape brabo*: *rufando* as caixas, *baqueando zabumba*. [...] O povo vivava. E o Tú e o Mascamole, chefes, *tribuzando* no *tambor*: *tarapatão*, *barabão*, *barabão*!... (Ibidem, p.273, grifo meu)

O bimbalhar frenético dos sinos anunciando o fim do mundo, o ribombar dos tambores da festa do Rosário. Não é somente o arraial que ouve e espera – na estória medial de seu *Corpo de Baile*, Rosa recruta as consoantes plosivas todas

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

para atroar e os sons nasais e líquidos para reter, texto afora, livro inteiro afora – afinal, a estória seguinte responde já em título “Dão-lalalão”...

Como nos outros livros de estórias rosianas, na segunda metade¹⁶⁷, a proximidade ou chegada do fim se anunciam ou marcam com um ressoar de sino, tambor, guizo, tropel ou trombeta. *Tutaméia*, junto com a última narrativa, “Zingaresca”¹⁶⁸, termina assim: “Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante” (ROSA, 1968, p.192). O fim da estória anterior, “Vida ensinada”, tinha sido um ensaio, Serafim, o mesmo personagem, ainda sem poder “tocar imponente”, tendo acabado de ganhar a posição de ponteiro que almejava justamente para soar a “trombeta de guampo” (Ibidem, p.184). Mas já na antepenúltima estória, “Umas formas”, o sino “à desbadala” acorda “de todo sono a cidade” (Ibidem, p.182), e quase em meio da segunda metade do livro, “Rebimba, o bom” desde o título distintamente onomatopaico badala a alegria de que “O mal não tem miolo. – Louvado seja o que há!” (Ibidem, p.129). Na verdade, esse soar de anúncio começa já no tilinto de alegria gratuita de “Melim-Meloso”, no ponto de virada para a segunda metade, e vai amplificando, até a trombeta do *serafim* no ponto final (*nomen omen*, sempre, em Rosa).

O raiar luminoso da última estória em *Primeiras estórias* também vem anunciado pelos contos que precedem. Imediatamente anterior, retumbara o tropel bufo de “Tarantão, meu patrão”, “**tapatrão... tapatrão... tarantão... tarantão...**” (ROSA, 1976, p.145, grifo do autor); mas antes um anúncio também em luz, na “alumiada surpresa” de “Substância”; e antes ainda tilintara o guizo do Louco nu de “**Darandina**”, sutil onomatopeia...

Estas estórias não tem índice definitivo, mas vemos, com os esboços, Rosa plantar na segunda metade os mensageiros do Destino¹⁶⁹ – o burrinho, n”A simples e exata estória do Burrinho do Comandante”, o “Homem do Pinguelo” na estória epônima, e ainda a cobra de “Bicho Mau”, o tataral mortal de seu chocalho. Por fim, e por começo, em *Sagarana*, a apoteose ridente e sangrenta que remata o livro e o herói Augusto Matraga já se faz anunciar na vinheta, onde se veem um sino e um jumentinho, signos da chegada da “hora e vez”. Mas já “Conversa de bois”, a

¹⁶⁷ Encontram-se todos esses índices reproduzidos supra, parte 1, seção 3.

¹⁶⁸ A bom ouvitor, o título já zine a promessa sonora – “zingaro” é cigano músico...

¹⁶⁹ Ver supra, parte 2, seção 1.

penúltima estória, abre caminho, terminando num sinistro, risonho e sonoro triunfo: “E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente – *renhein... nhein* – e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal.” (ROSA, 1969, p.318, grifo do autor).

“Lão-dalalão (Dão-lalalão)”. Um polissêmico *redobrar* em variação – é assim que, no primeiro índice, o nome da novela anuncia em badalar de sino a metade final do *Baile*. Mas, no interior do livro, tal como aparece precedendo o corpo do texto, o título é “Dão-lalalão (o devente)”. Com o acréscimo do subtítulo entre parênteses, um elemento de suspense se introduz – se alguém está devendo, vai chegar a hora de pagar... Dão-lalalão será o dobre de finados?...

“Dão-lalalão” começa no “sobressonhar” de Soropita cavalcando seu Caboclim de volta para casa, onde o espera Doralda a esposa. No enleio em que revolve mil vezes o prazer da chegada, entre as lembranças dos mimos provados e as fantasias de gozos novos, doem as cicatrizes de violências antigas, o temor de violências inesperadas, e Soropita vascoleta entre o calor de antecipo da chegada a casa e o calafrio do perigo da “coisa má, desastre ou notícia” que se achesse, “na última hora”, entre ele e a alegria (ROSA, 1960, p. 298), implacável como um destino.

E, na última hora, já perto de casa, o destino chega, montando uma mula: “Arma grande, na cintura. Uma flôr cravina enfeitava a testeira de sua mula rata” (Ibidem, p.304). É o amigo Dalberto encontrado por acaso na estrada. Com ele, grupo de vaqueiros em folga:

Mas, já de comêço, relanceara entre êles o alvorôço, o mutemute de uma conversa acautelada:
 (–Pss! Pereira...” [...] “–Espera, seô, espera, Iládio. Vocês sabem quem aquêle é? Surrupita!” “– Surrupita?! Gimária! Sur-ru-pi-ta!...” “– Surrupita!” “–Surrupita?” “– Êle, o diabo dêle, santo Deus: quem é que a gente vem topar neste lugar.” [...] (Ibidem, p.306)

Enquanto isso, a mula rata emparelha com o cavalinho Caboclim, “com ligeireza querida”, levantando “boas orelhas” “seu esquipado um *z’zzuum...*” (Ibidem, p.306). E os homens continuam a relatar, num louvor apreensivo, as proezas de Soropita – arreventou um com uma bala no meio dos olhos, mandou para cemitério cinco de uma vez....:

“Às vêz, quem sabe, é doido-de-lua?” [...] “– Doido não é. E é até acomodado correto. Tem malda, mas não é carranco [...] Pode até aturar dissabor, mas sòmente que seja de homem fraco ou desarmado. Agora: não entesta com êle, não facilita! Quem relar, encalcar, beliscou cauda de cobra! [...] “– Como meu pai me dizia, de uns, menos assim: – Meu filho, não deixa a sombra dêle se encostar na tua!...” (Ibidem, p. 307-308)

Soropita, como Pedrão, é “turuna”, é temível, é touro...

De fato, Soropita somente há pouco deixou o negócio de venda de zebus, e o texto é pródigo em metáforas do boi. É no desnorteio e tontura do “boi sonsado no calor”, “boi em laço”, boi caído “porretado atrás do chifre” que Soropita sofre a pancada da possibilidade – Dalberto, chegando de visita, encontrando Doralda, pode vir a reconhecer a meretriz Sucena que ela foi em outros tempos, talvez eles já tivessem tido juntos “os bons lazeres”. (Ibidem, p.317). A partir daí escumam rancores e suspeitas, estuam fantasias de ciúme lúbrico e o todo torvelinha um ódio que mina tudo em *desforma*, em *caos*, e cresce, quer irromper, abater-se: “então tudo que êle Soropita tinha feito e tinha sido não representava coisa nenhuma de nada”, ele “*perdia o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta* no chão de um pasto... Mas, então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto” (Ibidem, p.318, grifo meu)

“O que era o que não era? Ao então, um touro que está separando uma vaca no calor – simples se só desconfia de outro touro perto, parte de lá, urra, avançando para matar, com uma fúria definitiva do demônio...” (Ibidem, p.332). Tínhamos visto o Calundu de *Sagarana*, o Rio-Negro de “Campo Geral” – o touro enorme avultando escuro em ameaça é imagem recorrente em Rosa de algo pavoroso e inominável, forma e carne possíveis da desforma, do ingenerado: “a força *daquilo*”, “coisa mostra demais”, diz o Mariano de *Estas estórias* (ROSA, 2001, p.119); “preto como grosso esticado pano preto”, “total desforma”, “quadratura da besta – ingenerado, preto empedernido”, “ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo”, para o narrador de “Hiato” de *Tutaméia* (ROSA, 1968, p.61-62). E para Riobaldo, “a tristeza em cru”, “o surgir do medo”, o desamparo hiante com a morte de Joca Ramiro, se diz em touro também: “Joca Ramiro podia morrer? Podiam ter matado? Aquilo era como se fosse um touro preto, sozinho surdo, nos ermos da Guararacavã, urrando na tempestade” (ROSA, 1994, p.417).

Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O prêto se regalava, no forcêjo daquele viôlo, Doralda mesma queria, até o prêto mesmo se cansar, o prêto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... Soropita atônito, no desacôrdo de suas almas, desbordado – e o que via: o desar, o esfrêgo, o fornízio, o gosmoso...[...] O prêto, indecente, senhor de tudo, a babar-se, fazendo xetas. (ROSA, 1960, p.315)

O touro urrando dentro dele, Soropita projeta fora de si. Touro “batedor” e touro reprodutor... Nessa imagem evocada de *Doralda* em violo gozado pelo gigante negro Iládio, vaqueiro da comitiva de Dalberto, se condensa toda a carga de *dor* sofrível e infligível pelo valentão dos valentões, todo excesso e incontidência lúbrica que Soropita despeja em suas fantasias. O “Surrupita” “de mortes afamadas” repugna cheiro de sangue, não come galinha que veja matar, fecha os ouvidos aos guinchos de porco sangrado (Ibidem, p.294). E ele, que “reina no quarto”, devaneia-se em detalhados “escabros” e “absurdas liberdades” (Ibidem, p.305), também ressentido o jugo do corpo em desejo como uma fraqueza: “Tudo devia de ser uma regra”, iam levantar muito cedo, trabalhar, e à noite “dormir abraçados, sem antes fazer nada, como dois irmãos”, passar mês inteiro sem beijar, nem abraçar, “regrando a vida da gente em sério costume” (Ibidem, p.338).

Soropita desviara com asco o primeiro olhar que pousara no negro, visto segurando uma codorna “enrasgalhada”, suja de pólvora preta e sangue, que ele tinha “espatifado com chumbo grosso” (Ibidem, p.304), e nas páginas seguintes Iládio volta ao discurso interior do protagonista sempre agigantado, um animal formidável de brutalidade e estro. Na passagem acima Iládio aparece como “gorjala”, o “gigante preto e feio” de gorja faminta e devoradora do fabulário brasileiro, avatar do universal ogro¹⁷⁰ e figuração da “energia estúpida e a força cega da matéria”, das “grandezas físicas, arrebatadoras, impulsivas e brutais” (CASCUDO, 1976, p.209-210).

Passada a névoa de suspeita e possível violência a Dalberto, a imagem do amigo finalmente restaurada como a de um companheiro em armas, “mano irmão”,

¹⁷⁰ Além do canibalismo e do ofício de provocar medo, a garganta insaciável do gorjala o aparentaria também etimologicamente ao ogro, com sua possível derivação de “garg”, garganta. (BOULLOUMIÉ In BRUNEL, 2005, p.755).

“para o certo e para o duvidoso” (ROSA, 1960, p.333), é agora ao negro que o “urgir de auge” de Soropita vai se voltar: o “negralhaz, avultado em cima de uma besta escura” lhe teria lançado “umas injúrias” (Ibidem, p.341). Ferido em seu brio de touro, Soropita se despenha num inferno de angústia e violência ansiada. Inferno maiúsculo com muitas alusões dantescas, especialmente do Canto V, “Inferno dos Lussuriosi” (como aponta Rosa, 1981, p.52): Soropita jogado por um “vento mau” em pontas de pedras, um “trovoço de morte” reboando sobre “gente com gritos de dores”, o descer a vertigem de um funil para as “profundas do demo”, o diabo cingindo a cintura com as voltas do rabo (ROSA, 1960, p.343).

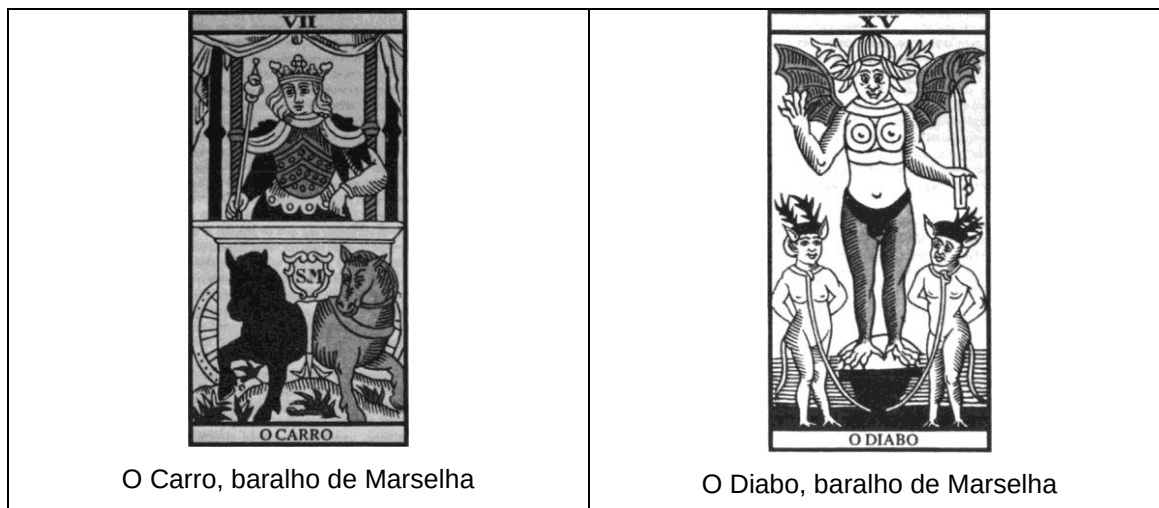
E o que segue é Soropita cavalcando de novo, mas não embalado na marcha viageira do meigo Caboclim. Agora ele galopa, “espantado irado”, um cavalo alvo enorme, “para paz e para guerra”, “cavalo capaz de morder caras”, cavalo emerso do céu aberto, Apouco, cavalo de Apocalipse:

11Vi ainda o céu aberto: eis que aparece *um cavalo branco*. Seu cavaleiro chama-se Fiel e Verdadeiro, e é com justiça que ele julga e guerreia. 12 Tem olhos flamejantes. Há em sua cabeça muitos diademas e *traz escrito um nome que ninguém conhece, senão ele*. 13 Está vestido *com um manto tinto de sangue*, e o seu nome é Verbo de Deus.14 *Seguiam-no em cavalos brancos os exércitos celestes, vestidos de linho, fino e de uma brancura imaculada*. 15 *De sua boca sai uma espada afiada para com ela ferir as nações pagãs porque ele deve governá-la com cetro de ferro*. (Apoc, 19, 11-15, grifo meu)

“Com minha justiça, brigo, brigo...” Soropita galopa para investir no negro, reencenando versículo a versículo o cavaleiro Fiel e Verdadeiro que “com justiça julga e guerreia” no capítulo dezenove do Apocalipse¹⁷¹. Com olhos que “viam fogo”, deixando atrás de si um rastro de neblinas brancas, “também uma cavalhada”, Soropita avança, seus dentes podendo “cortar como uma faca de dois lados”, pronto a “meter verga de ferro no negro”, pouco importando que seu “paletó ia estar molhado de sangue” (ROSA, 1960, p.343).

¹⁷¹ Apoc 19. O leitor é praticamente levado pela gola pelo autor implícito ao nexos intertextual. No nome do cavalo a abreviatura do livro bíblico, o capítulo aludido na fórmula que Soropita, como é costume entre os valentões, carrega no forro do chapéu para proteção: “E calçou mais na cabeça seu chapéu-de-couro, chapéu com nove letras - dezenove, nove - tapatrava” (ROSA, 1960, p.343). Rosa engenhosamente compacta aqui tanto o versículo 19,12 do Apocalipse quanto um índice documental: são os patuás, fórmulas mágicas escritas em papel guardado em lugar oculto, bolso, carteira, chapéu. (ROSA, 1981, p.51; CASCUDO, 1993, p.550)

Lão-dalalão, dão-lalalão – é a voz que fala a João como uma trombeta no Apocalipse (Apoc, 1, 10; 4,1).



Soropita cavalgando através de toda a novela, ora sopitando ora incitando a raiva, em direção a um combate e a um triunfo, é O Carro do tarô. Carro de guerra, associado a Ares/Marte, a promessa de conflito externo e interno refletida nos cavalos de cores e rumos diferentes. Mas também carro de triunfo, a coroa e o cetro remetendo à glória e à fama (SHARMAN-BURKE, 2003, p.42-44; HUSON, 2004, p.166-170). O combate se promete momentoso, contra nada menos do que o Diabo ele mesmo, o escuro bruto e irrepresável de violência e desejo, que atormenta, aturde e ameaça de dentro e de fora...

Atingiu-se o auge, que se ansiava, se preparava, queurgia ao longo de toda a novela.

16 Ele traz escrito no manto e na coxa: Rei dos reis e Senhor dos senhores! 17 Vi, então, um anjo de pé sobre o sol, a chamar em alta voz a todas as aves que voam pelo meio dos céus: “Vinde, reuni-vos para a grande ceia de Deus, 18 para comerdes carnes de reis, carnes de generais e carnes de poderosos; carnes de cavalos e cavaleiros; carnes de homens, livres e escravos, pequenos e grandes. (Apoc, 19, 17-18)

Rei, rei, o galopeio do cavalo, seguro de mãos. No céu, o sol, dava contra ele – por cima do sol, podia ir sua sombra, dêle, Soropita, de braços abertos e aprumo, e aos gritos: – “Ajunta, povo, venham ver carnes rasgadas!...” Carnes de um e outro, o que Deus quisesse, ele ou o prêto... Morrer era só uma vez. (ROSA, 1960, p.343)

Soropita arremete altaneiro, guerreiro, valente, rei, para o bem-morrer, para defrontar-se à morte em luta – como Pedrão, como o Vaqueiro Menino da estória de seu Camilo: “Esse Boi já me sonhou, êste Cavalo tudo sabe. Pra vida ou pra morte alegre eu vou [...] Pois só dá descanso de bem-morrer é no meio de valentia. (ROSA, 1960, p.146).

Ele avança, “rijo correndo”, glorioso, e estaca. “Freou. Riscou”. Diante do Diabo: “O prêto Iládio, belzebú, seu enxôfre, poderoso amontado na bêsta preta” (Ibidem, p.343). “Detido, no limiar da luz esvaziadora” da luta e do triunfo apocalíptico, Soropita desafia. “Apeia, negro, eu te soflagro!”

A sorte do Dragão, que é “a primitiva Serpente, e o Demônio e Satanás”, o Apocalipse já determinara: ser atirado ao abismo, “acorrentado por mil anos” (Apoc 20, 1-2). Subtraindo-se a “pompa e circunstância”, é o mesmo remate de Iládio: “Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos”, ele e os outros cavaleiros idos embora, “encordoados” (ROSA, 1960, p.343). Mas o apocalipse segundo este João, o de “Dão-lalalão”, o de *Corpo de Baile*, tem uma revelação nova, sua só. O seu Dragão, seu Demônio Satanás, suplica graça “pelo ventre de Deus, anjo de Deus”, e se prostra manso e humilde – Não fiz nada, não fiz nada, tomo a bênção, tomo a bênção... E vai-se embora pobre, bom e bambo: “O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos.” (ROSA, 1960, p.343).

Bão-ba-la-lão
 Senhor Capitão,
 Em terra de mouro
 Morreu seu irmão
 Cozido e torrado
 No seu caldeirão;
 E foi enterrado
 Na Cruz do Patrão.
 Capote vermelho,
 Chapéu de galão,
 Negro cativo
 Não tem presença,
 De dia e de noite
 C’os cacos na mão.

(domínio público In CASCUDO, 1984, p.60)

Para a versão nordestina da parlenda, Câmara Cascudo confirma que a onomatopeia é sino, e de morte: “O toque do sino, dobrando finados. A Terra de Mouros, o caldeirão da cozinha militar muçulmana, dizem bem a origem, assim como o capote vermelho e o chapéu de galão denunciavam o século XVIII” (CASCUDO, 1984, p.60).

Sino ou trombeta, no Apocalipse de “Dão-lalalão” ninguém morre. Mesmo o perigo do combate é simples engano: “Mas, Bem, o prêto não fez nada, não destratou, não disse nada: o prêto só saudou...” (ROSA, 1960, p.342). E, ironia *sotto voce*, a batalha tremenda em que Soropita paradeia sua glória guerreira se dá num arruado, em frente duma venda, contra um “negro sem presunção”.

Tão balalão
Morreu o Simão
Ficaram os filhos
Comeram o pão

[...]

Tão-balalão
Morreu o Simão
Na terra dos mouros
Senhor capitão

(Folclore português, In COELHO, 2014 [1883], p.19)

Tão-balalão. Nas diferentes versões da parlenda, morre-se em terra de mouros, fica-se órfão, é-se cozido e torrado em caldeirão, arrastam-se a servidão e os cacos – e tudo é recitado em riso, as crianças aproveitando a cadência para ritmar seus jogos.

“Tudo vale é no fim, meu Mocinho”, tinha dito Dona Rosalina a um Lélío por costume atormentado (ROSA, 1960, p.204). No apocalipse de João Rosa, suspense, suspeita, ciúme, ameaça, diabo, apocalipse – tudo, visto do fim, dissolve-se em dão-lalalão...

“Bronzes!” Têso, duro, se levantou, vivamente. Aí êle era um homem meio alto, com as calças muito compridas, de largas bôcas, o paletó muito comprido, abotoado, e o chapelão de aba tôda em roda retombada, por sôbre o soturno de seu rosto. Riscou um passo, semelhava principiar um dansar. – “Já vou, já volto...” “– Mas, aonde, Bem, que tu vai? – “Bronzes!...” (Ibidem, p.342)

Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, prêto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...
– Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...
(Ibidem, p.343)

Visto do fim, brabo, teso, vociferando a estúrdia interjeição (Bronzes! – um chocar-se de espadas?...), arremedando o apocalipse para “soflagrar” um homem inócuo e tão perplexo quanto os circunstantes no arruado em frente à venda, Soropita concretiza o fim-do-mundo doido, irreal e bufo anunciado pelo Nominedômine da novela precedente. Longe do garbo do guerreiro, trajado com a mesma incongruência que o bobo Catraz e tão “prosápio” quanto ele (supra, seção anterior)¹⁷², Soropita parece dançar as piruetas de um número cômico, vestido de palhaço... Dão-lalalão.

¹⁷² “O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas a calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela. Os pés também marcavam por descomuns no comprimento, calçados com umas alpercatas floreadas, de sola do sertão” (ROSA, 1960, p.257)



Hugo Van Der Goes, *Adoração dos Pastores*, 1476-1479
Óleo sobre madeira, 258 x 304 cm
Galeria Uffizi, Florença

XVII

Hugo van der Goes
“Adoração dos Pastores”.
(Painel central do Altar Portinari). Florença,
Uffizi.

Onde se aviva a doçura
de um pouco de úmido e relva;
de alma?

Mas a própria luz
que os circunfulge
recebe
das broncas fronte
intactas de afeto, tontas,
algo que faltava
à sua excessivamente concreta
pureza.

Quentes limites de Deus,
rudes, ternos anteparos.

Apenas as grandes cabeças:
mas tão de joelhos
quanto os pastores
os anjos
as estrelas
a Virgem.

No painel monumental, a posição periférica e o nicho escuro dos bichos não impedem que eles sejam um centro. A mera cabeça do boi é o entorno de um núcleo magnético – o globo úmido do olho que nos encara, desconcertante, primeiro e único a responder ao do espectador. Em meio à pele baça, marcada, vincada, dos

meros humanos – José e pastores –, e em contraste com a tez demasiado pura, uniforme, saturada, a “excessivamente concreta pureza” que “circunfulge” nos seres divinos – Maria e anjos –, o lustre desse olho, desse focinho de animal grande e manso, sabe a frescor, a vida, com cheiro, com calor.

Chegar em casa, lavar o corpo, jantar. Da chegada, governando cada de-menor, êle juntava o reparo de tudo, quente na lembrança. O que ia tornar a ter. O advão branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa – parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cêrca-viva, sôbre pedras, de flôr-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma côr, as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flôres: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerrados, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – por dentro da outra cêrca, de pau-de-ferro. (ROSA, 1960, p.296).

No caminho de chegar, Soropita revive, antecipa e dilata a chegada, demorado e minucioso. O que ia tornar a ter é a terra sua, a casa sua, e a mulher sua. O limiar da casa, “tudo flores”, é fruído no que é, só flor, e no que promete de macio, de sabor – o entrelaçar de volúpia, flor e falo, o úmido, a “pele interior”, lisa e vermelha, descerrada, oferecida, “os mimos-de-vênus”, a sua Vênus, Doralda. Soropita cavalgando é Marte arremetendo no Carro de guerra, mas é Marte também nos amores com Vênus. É Marte na Casa de Vênus, no leito com Vênus, como na mitologia.

No quadro de Van der Goes, o Jesusinho deitado no chão tem um desamparo e uma rigidez de menino morto, a imobilidade da terra parece já reclamar seu corpo, o que se confirma no conjunto de símbolos reunidos na justa abertura onde deve se postar o circunstante que falta, o espectador. Praticamente uma natureza morta, são todos alusões à Encarnação e suas penas: o feixe de trigo é o pão eucarístico, a carne imolada do Cristo; no copo d’água, os cravinhos vermelhos remetem aos cravos da crucifixão, as aquilégias, medicinais na Idade Média, prenunciam o sofrimento da Paixão e Morte; no vaso, o lírio vermelho evoca o sangue do sacrifício, e os *gladíolos* brancos e azuis estão no exato eixo para traspassar o coração de Maria, como disse o Simeão da apresentação no templo (McNAMEE, 1998, p.149-150): “E uma espada (*gladius*) traspassará a tua alma” (Lc 2, 35).

Ao redor da casa de Soropita, a natureza viva fala também da carne e das suas dores. A espada em “Dão-lalalão” é o arreito do corpo para a guerra e ainda

para um gozo ambivalente, que também punge e atormenta. Às referências idílicas – a paineira em buquê, a Vênus como amor tranquilo e casto, nos mimos de vênus, nas pombas, mansas, alvas, matrimoniais – contrapõem-se os porcos, os bodes, associados à imundície, à lubricidade irrefreada, ao diabo. E a romã, a fruta que aprisionou Perséfone no Hades, antecipa Soropita em seu Inferno dos Luxuriosos...

Soropita podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sôbre de pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda, vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, por tantos sugiladas tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagôa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, êle Soropita aqueles corpos não queria ver. (ROSA, 1960, p.329)

Por Doralda, o corpo de Soropita dói de volúpia, e ainda de zelo de macho por sua fêmea – Doralda tinha sido meretriz, *Dadã, Garanhã*, oferecida “a todos os passantes”, como os mimos-de-vênus¹⁷³ de seu quintal. Aqui, já se aproximando o fim da novela, ela aparece em visão apocalíptica, como a “Babilônia, a Grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra” que o anjo revela a João, “assentada à beira das muitas águas”, “vestida de púrpura e escarlata”, “adornada de ouro, pérolas e pedras preciosas”, “ébria do sangue dos santos e dos mártires” e segurando uma “taça de ouro, cheia de abominação e de imundície da sua prostituição” (Apoc 17, 4-6). No Apocalipse a prostituta monta uma fera, “*bestia*”; em “Dão-lalalão”, a besta é uma mula.

Desde a antiguidade associado à incontinência sexual, cavalgada dos sátiros, dos faunos, do desregrado Sileno e, claro, companhia de Príapo e amiúde itifálico como ele (BOUGH, 2001, p.67; CHARBONNEAU-LASSAY, 1997, p.233), o asno já serviu para paradesar em punição os adúlteros pela cidade (SCHMITT-PANTEL, 1981, p.119). Um registro de que esse traço não escapa a Rosa está numa das anotações de “A boiada”, matéria bruta de *Corpo de Baile*, onde se lê “Jumento fálico” (ROSA, 2011, p.29) – de fato, em “Dão-lalalão” recorrem as menções ao burro, à mula, com implicações sexuais. A visão apocalíptica de

¹⁷³ O sugestivo não é só do nome. Mimo-de-vênus é o hibisco, com o côncavo de seu cálice rubro e lustroso de onde se ergue, fálico, o estame.

Doralda montada numa mula retém as associações venéreas, evoca o estigma da mula como fruto de união antinatural (égua e jumento), e ainda permite atormentar Soropita com requinte de crueldade: é sobre uma mula que cavalgam Dalberto e Iládio, este sempre mencionado em itifalia – “membrudo”, “vespuço”, “arreito”.

E agora o Dalberto, refestelado, comido e bebido, e com cama aprontada, e senhor de pensar ofensas, de certo tirando côo de seu prazer maior... Malícias – que a mula dêle se chamava Môça-Branca, não tinha o direito! Mau dever de um amigo é o sem pior, terrível como o vazio de uma arma de fogo. (ROSA, 1960, p.326)

Como a espada, o cavalgar é também signo duplo, do avanço épico para o combate, mas também do coito, indevido e asqueroso, entre Doralda e outros homens...

O jugo angustiado dos dois ímpetos, o da violência e o do sexo, compacta-se na imagem do touro, aparelho de brutalidade, potência masculina pronta a se revelar – a plenitude do macho, reprodutor e valentão...

O Dalberto não abria estima por êsses, não encostava o ouvido nos zebús, não entendia o encoberto dêles. Soropita se esquecia no quieto movimento daquela malabarada pesada, quantidade de touros-das-índias, melhores no mais fácil de se conduzir do que uma boiada comum, porque pareciam uns meninos grandes, muito arrimados uns nos outros, reunidos tão em destino de mansos, vagarosos, num delongo, como nuvens – davam pena. Não se queixavam, não diziam diferenças, não vinham à beirada de si, nunca; aguentavam qualquer carecer. Semêlho de que êles sabiam que, em algum tempo, tiveram de perder a herança de alguma coisa; mas podiam passar cobertos de flôres. Em rota, sob sol, sêde e caminhadas, muitas marchas, acompanhavam a gente, no mesmo moroso, no mesmo consôlo, o quente de seus corpos, o cheiro grosso, inteiro, maior que a inocência.[...] No meio dêles, no passo, às vêzes a gente se perdia, cismava até um mêdo, um respeito de tudo imenso – o bafo curto, os fungamentos, o urro tossido, e raro o berro triste, que não é berro; o silêncio entre si, como se falavam: tão corpulentos, tão forçosos, podiam, se quisessem, derrubar tudo. E bastava o segrêdo de uma palavra, a mão da gente escorregava a bom na pele dêles, podia-se puxar o couro, dobrado de mole, como farinhado de tal que um unto, e macio, macio. (ROSA, 1960, p.310)

Por milênios o touro foi a face e o corpo do incompreensível e incontrolável dos elementos, o tremer da terra, o rugir das tempestades¹⁷⁴, no que manifestam de terror e força fecundante¹⁷⁵ (ELIADE, 2002, p.76-85; CAZENAVE, 1989, p.666). O encoberto dessas forças o texto dá a ver em Soropita, no trovão de morte, no vento varredor do Inferno dos Luxuriosos que arrojam e desnorream dentro dele.

E, no entanto os touros “podem passar cobertos de flores”. Porque o touro diário, com seu corpo, com seu cheiro, aguentando junto o sol, a estrada, o sofrimento, sob a tutela e a proteção do boiadeiro, funde o respeito, o temor do imenso a uma estranha ternura: os zebus podem derrubar tudo se quiserem, mas ao mesmo tempo são “uns meninos grandes”, sofrem um destino, “aguentam qualquer carcer”... Essa a insólita ternura da Encarnação. O menino nascido morituro, em desamparo, cabendo no diminutivo, recebendo mimos nas cantigas, “descalçinho pela neve”, “descalçinho pelo chão”, é Um com o Jeová sem rosto, o dos exércitos, o que desaba sobre os inimigos em pragas e massacres, e com Aquele do Apocalipse, “o que é, era e que vem, o Dominador” em sua beleza horrenda: os olhos de fogo, os pés como bronze incandescente, a voz o rugir de muitas águas, sua face um sol coruscante, e na boca uma espada de dois gumes (Apoc, 1, 8; 14-16) ...

Os touros para Soropita trazem a herança de *alguma* coisa, que a palavra, esquiva, tão facilmente alheia, não diz, mas que está ao alcance do corpo, *ipso*, próprio, inalienável:

balançando os cupins, as largas barbelas, os umbigos pendurados; abanando as enormes orêlhas sem cabimento, levantando sempre as cabeças alteadas, por poderem espiar a gente de frente só por cima dos focinhos prontos; olhando dêsse jeito com os olhos entortados, ora adormecidos, deixados no cochilo de um aceitação, mas êsses olhos com um luarzinho cravado, luz que vinha de um longe adonde ninguém podia voltar. (ROSA, 1960, p.310)

Em nenhuma das 26 imagens do nosso presépio o corpo do boi se impõe tanto aos sentidos quanto aqui em Van der Goes – em sua tridimensionalidade, na

¹⁷⁴ E mesmo *Corpo de Baile* o diz textualmente, em “Cara-de-Bronze”: “Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de *u-hu-hã*, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)” (ROSA, 1960, p.360, grifo do autor).

¹⁷⁵ Cazenave reporta o édito de coroação de um faraó no século XVI a.C.: “Meus títulos serão os seguintes: ‘Touro poderoso que se eleva como uma chama, o mais valoroso de todos, o dispensador de vida.’” (CAZENAVE, 1989, p.666)

textura, no lustre, no rico castanho do pelame... E nesse olhar direto, de uma umidade viva e quente. Abaixo dele o burro cinzento e baço parece renegar os sentidos, autoabsorvido num avesso escuro vedado ao contato por esse olho gázeo, cego.



Altar Portinari, detalhe

“Quentes limites de Deus/ rudes, ternos anteparos”. Boi e burro aqui parecem o Ser das coisas, em seu direito sensível e seu avesso em mistério.

À descrição amorosa dos touros, no monólogo interior de Soropita, segue imediatamente a estória do cego, contada por Dalberto: junto com as botinas que recebeu de esmola, o cego não ouviu dele “de palavras nem umas dez”, e, no entanto, dois anos depois, o reconhece, à primeira saudação.

[...] como era possível o cego prender uma pessoa pela voz? Aquela voz devia de se mexer, lá dentro, em muitas trevas, como muitas cobras brilhantes. Se êle podia reconhecer tôdas, as pessoas que ia encontrando por êste mundo? Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: – “Você é Soropita!” Então, por que é que um ficava cego? Deus podia ter botado os cegos no mundo, para vigiarem os que enxergavam. (Ibidem, p.311)

O cego sabe, porque, ausente a visão, todo o seu corpo torna-se hiperestésico, “obsciente” – sorve, apalpa, aferra-se ao que lhe venha adiante.

Vinham [Soropita cavalgando Caboclim] através de um malhador de pasto, a poeira vaporosa do estêrco bovino chamava do sangue de

Soropita um latêjo melhor, um tempero de aconchêgo. Com o calor que o coxim da sela lhe passava para o fundo-das-costas – um calor grosso, brando, derramável, que subia às virilhas e se espalhava e enrijava – o bem do corpo tomava mais parte no pensado, o torneio das imagens se espessava. Também já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em tôdas as suas viagens. (Ibidem, p.298)

Soropita cavalgando para casa, seu sobressonhar se povoa de cheiros, de gostos, de sons, de sensações táteis – é dormindo sobre a sela, com “o corpo tomando mais parte no pensado” que ele sabe o caminho. Sopitado, ele esvazia-se como vontade única e própria, e se deixa apossar pelo que o atinge, de modo que, “entre o sensível e o sujeito da sensação” não se pode dizer que “um age enquanto o outro sofre a ação, ou que um confere significado ao outro” (MERLEAU-PONTY apud ABRAM, 1996, p.54). É assim que sua vontade torna-se uma com a do seu Caboclim. É assim que, no simples de sua carne – cupins, barbelas, orelhas, focinho, chifres – o touro se deixa saber no seu encoberto, no seu mistério, como a percepção simbiótica de Merleau-Ponty:

Enquanto contemplo o azul do céu... Eu me abandono a ele e me engolfo em seu mistério, ‘ele se pensa a si mesmo dentro de mim, eu sou o céu [...], enquanto ele começa a existir por si; minha consciência é saturada com esse azul sem limites. (MERLEAU-PONTY apud ABRAM, 1996, p.54)

O luarzinho no olho do touro, a luz que vem de um longe para onde não se volta, é de novo a saudade metafísica, constituída novela a novela. Ela se instala, agora, no quente de outro corpo que responde.

Doralda como se fôsse uma noiva dêle. Se êle pudesse ter, sempre, sempre, sem fim, sem nunca esbarrar, a sua força de homem, calor, com Doralda nos braços, então, era o único jeito de não precisar de reter má lembrança nenhuma, pensamento ruim; um alívio definitivo [...] Ou então, aquilo que Doralda tinha falado, mais de uma vez, muito falava: – “Bem, eu acho que só ficava sossegada de tu nunca me deixar, era se eu pudesse estar grudada em você, de carne, calor e sangue, costurados nós dois juntos...” (ROSA, 1960, p.338)

“ ‘Acho que eu sinto mais dôr do que os outros, mais fundo...’ Aquela sensiência” (Ibidem, p.293). A cessação da dor, alívio definitivo, o ponto do tempo e do espaço “sem perigo, sem mal” – como a Gruta do Maquiné em “O recado do

morro” – seria, em “Dão-lalalão”, uma cópula eterna... Ou uma versão, em “carne, calor e sangue”, do andrógino de que fala Aristófanes no *Banquete*¹⁷⁶ (PLATÃO, 189d-193d; 1987, 22-26). A saudade é agora essa fome, essa sede insaciável do outro, que não sossega e não se contenta nem da presença, do contato... E no entanto se praz, se preenche do outro na ausência mesma...

“Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava *em* casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava” (Ibidem, p.298, grifo meu). Chegar ao lugar da Casa, chegar ao limiar, penetrar. O trecho é metonímico do que faz o narrador por páginas e páginas, tanto quanto Soropita – dilata a volta, a chegada, em minúcia, como quem retardasse o gozo por querer ... e mostrasse que o cheio do copo de se beber meio-por-meio implica o gozo da metade vazia do copo, gozo da ausência, gozo da espera do gozo, gozo da saudade. Gozo da própria dor do não ter...

Em “Campo Geral”, numa noite de passeio, os meninos contemplam e gozam o que não podem ter:

Drelina disse para a lua: – “*Lua, luar! Lua, luar!* [...] Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas tôdas...” – “É luão. E lá nela tem o cavaleiro esbarrado...” – o Dito assim examinava. Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. (ROSA, 1960, p.55, grifo do autor)

Todas as novelas de *Corpo de Baile* se dando num curto lapso temporal, nenhuma permite que os personagens envelheçam; e no entanto o tempo é tema crucial, como mostram o desencontro etário entre Lélío e Lina e a vitória de Pedrão sobre Crônico (Cronos, Tempo). A passagem do tempo marcada no corpo se dá trans-novela: os irmãos de Miguilim, Tomé, Drelina e Chica reaparecem adultos em “A estória de Lélío e Lina”, e Miguilim protagoniza a última novela, já Miguel. Dos quatro romances¹⁷⁷ – “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”, somente em “Dão-lalalão” Miguilim/Miguel está completamente ausente.

¹⁷⁶ À hipótese de que Hefestos um dia surgisse com seus instrumentos diante de dois amantes e oferecesse fundi-los numa só pessoa, eles não hesitariam por um instante, “mas simplesmente pensariam ter ouvido o que há muito estavam desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. (PLATÃO, 192e, 1987, p.25)

¹⁷⁷ Lembremos, Rosa, no índice final, agrupa as novelas em 4 romances e 3 contos.

Lua, luar, toma teu andar, leva esta criança e me ajuda a criar
Depois de criada, torna a me dar, lua, luar, luar, toma teu andar

Bam-ba-la-lão, senhor capitão,
Espada na cinta e ginete na mão

(Bam-ba-la-lão, Senhor Capitão - oferta da criança à Lua. Domínio público,
VILLA-LOBOS In FIALHO, p. 64)

Mas a parlenda parece apontar que não. Miguilim vê a lua e quer pensar todas as coisas, anseia pela lua como o “claro impossível de tudo”. Manuelzão passa a novela seguinte na espera aflita de sair com a boiada, e sai – para a Fazenda Santa *Lua*. A estória que se segue é a de Lélío, que o texto sublinha menino (ver supra, parte 2, seção 3), e que o próprio Rosa diz ser Miguilim¹⁷⁸, em seu encontro com a Lua, “Mãe Lina”, Mãe Luna. “*Lua, luar, pega este menino e ajuda a criar*” – extranarrativa, Drelina entregou seu irmão à Lua, astro símbolo da passagem do tempo biocósmico¹⁷⁹, para que ele volte criado, Miguel, ao final. E de fato Miguilim terminara a novela deixando a Mãe, a família, o Mutum...

A lembrança mais remota que Miguilim evoca, no início da novela é a de derramamento de sangue, seu sangue: num quintal, um peru abria roda, “era a coisa mais vistosa do mundo”; vinha um menino grande dizendo “É meu!”, e, Miguilim inocente, repetindo o traçoeiro dêictico para agradar, o Menino Grande se agrava e lhe joga uma pedra, o sangue escorre. Essa é a violência original experimentada em primeira mão por Miguilim, violência que, ao longo de “Campo geral” ele vai descarregar nos ataques de raiva aos irmãos – contra Dito inocente, e depois, com justiça, contra o malvado Liovaldo. Como o touro zebu Rio Negro, o escuro do mal que ele vê dentro e fora de si.

Em “A estória de Lélío e Lina”, Lélío não luta, mas está sempre à beira de um confronto, com Tomé, com Canuto, com Delmiro; mesmo seu amor com Jini é violento, turbulento.¹⁸⁰ Lembrando as instruções espaciais de Rosa, “A estória de

¹⁷⁸ “Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior” (ROSA, 1981, p.59).

¹⁷⁹ “O tempo controlado e medido pelas fases da Lua é [...] um tempo “vivo”, refere-se sempre a uma realidade biocósmica, a chuva ou as marés, as sementeiras ou o ciclo menstrual” (ELIADE, 2002, p.128).

¹⁸⁰ A presença de Marte é reconhecida por Heloísa Vilhena de Araújo, embora ela estabeleça uma única correspondência planetária – cada novela um planeta, não os planetas em casas: “Domina o

Lélio e Lina” traz o Sol e a Lua, juntos, como o próprio título indica – mas na casa de Marte, casa do conflito e do desencontro. Em “Dão-lalalão”, estória enantiomorfa à de Lélio e Lina, equidistante do ponto médio, o Menino volta, como Marte agora, “espada na cinta e ginete na mão”¹⁸¹, tendo já limpado o mundo de muitos valentões. “Cavaleiro esbarrado”, como o da lua, ele “risca, freia”, pára, e não luta – mas vence, e a luta maior, a luta das lutas, contra o Mal. Volta também consumando o amor pleno, físico e recíproco que não teve como Lélio, amante em desencontro – o amor físico, com Jini, não fora recíproco, e o recíproco, com Dona Rosalina, não fora físico... O Menino volta, em “Dão-lalalão”, como Marte na casa de Vênus.

Voltou também para exorcizar a dor. A angústia de Miguilim, expandida e adensada em Lélio, culmina na obsessão febril de Soropita, mas tem seu sossego, ainda que precário, em Doralda. “Dão-lalalão” vem não vencer a dor, mas ensinar a gozá-la, como Soropita goza o corpo, o amor, a saudade de *Doralda*.

Ah, estudava contemplar – a vergonha dela, a cunha peluda prêta do pente, tôdas as penugens no liso de seu corpo. As ventas que se abriam na arfagem. A bôca, um alinhar de onde vincos, como ela compertava os beijos, guardando a gula. Os dentes mordedores. Tôda ela em sôbre-sim, molhando um chamamento. O envêsgo do olhos. Só sutil. Ela pombeava. Soropita abraçou-a: era todo o supetão da morte, sem seus negrumes de incerteza. (Ibidem, p.337)

“O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal” (Ibidem, p.232), dissera Lélio, em dueto com o discurso narrativo de “A estória de Lélio e Lina”. “Lãodalalão” replica confirmando, transmutando, no retinir vibrado e doído do corpo que deseja, “todo o supetão da morte” – a morte que aterrorizava Miguilim, que afligia Manuelzão, e que Lélio sentia vir, matada ou morrida, no confronto com Tomé.

O cavalo branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. Não esporeava, a bem dizer. Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu

conto uma atmosfera surda de discórdia, de agressão”; [Lélio] sofre a influência maléfica de Marte” (ARAÚJO, 1992, p. 63-64).

¹⁸¹ “Espada na cinta e ginete na mão” – é assim que o terceiro parágrafo da novela mostra Soropita, transmitindo ao seu ginete Caboclim, “pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado, cano curto” (ROSA, 1960, p.289-290)

quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. (Ibidem, p.344)

No início da novela, Soropita percorre no próprio corpo o “relevo duro”, “a desforma” das cicatrizes de seus combates com outros valentões, vestígios de todo o mal com que se defrontou, toda a dor que sentiu e infligiu, e lembra ter desistido de viver, de “ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tôda qualidade de dôr que se podia vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. *Vida era uma coisa desesperada*” (Ibidem, p.293-294, grifo meu). Aqui, depois de seu “apocalipse” de violência poupada, sua hiperestesia se purga do que sofre em extremo, do que sente dor mais e mais fundo que os outros, para reter somente o aguçador do prazer. Um prazer que se praz mesmo na ausência, no longe. E na perspectiva mesma da dor: a vida pode recomeçar, de novo e de novo – *vida é uma coisa de se esperar...* E o texto concorda e performa assim exato, volta ao começo, ao *incipit*, termina com Soropita voltando para casa, “a bem dizer não esporeando o cavalo”...

No quadro de Van der Goes, a não ser pelo esboço de ingênuo sorriso de um dos pastores, há uma atmosfera de soturna solenidade. Na Virgem sobretudo – seu pesar refletido sutil nos olhos baixos, intumescidos, as veias levemente saltadas na testa, absorta diante do filho, que brilha pálido e hirto, prometido já à morte... A velhice de José, há séculos estilizada em mera cifra, simples atributo dum coadjuvante, aqui, na pele flácida, vincada, enrugada, engrandece-o como personagem – as marcas do sofrimento fazem as vezes de um halo, ostentam-se como a parte que ele tem no sacrifício divino. Mais do que as cores ricas em matizes e texturas, mais do que a ourivesaria dos brocados e dos cabelos dos anjos, o que intima e impacta aqui é a dor, a milimétrica topografia do sofrimento dos personagens. O próprio quadro é obra de um *homo patiens*, de uma artista tecido no sofrimento – Van der Goes era melancólico, “maníaco”, suicida (MIDELFORT, 1999, p. 26-32)... O circunstante que vier tomar o lugar que lhe ficou guardado ao centro diante do quadro, para fruí-lo plenamente precisa da *sensiência* de Soropita, precisa hospedar e nutrir em si a dor, precisa casar com a Dor, como Soropita com Doralda.

O final de “Dão-lalalão” é esse acolher e transmutar a dor no prazer maior da vontade da vida, da sede e da fome de sentir – da vida pela vida, arte pela arte, estese pela estese...

6. “Cara-de-Bronze” - Todas as cores do Branco (XII, VII, XVIII)



Piero della Francesca, *Adoração do Menino*, 1470-1475
Óleo sobre madeira, 124 x 123 cm
Londres, National Gallery

XII

Piero della Francesca
“A Natividade”, Londres,
National Gallery

Por que zurra para o alto o Burro,
num pedido doloroso?

Por que se abaixa o Boi, opaco,
tão humilde, tão grande?

Nus fantasmas que a luz abduz.

Nus como Jesus
posto entre húmus e plantas.

Tudo nesta Natividade de Piero della Francesca concorre para produzir um senso de luminosidade e sossego sobrenaturais – já desde a composição, de forte ênfase horizontal e acomodada no formato quadrado, propício a “interromper a ação mundana e criar um estado de intemporalidade (ARNHEIM, 2001, p.133). No solo claro que se estende até quase o meio da vertical, vê-se o contato firme dos pés descalços dos anjos, figurados meninos e sem asas, sua inocência coextensiva não ao Céu, mas à pureza dura e uniforme da terra, que concede brotar em tufo de delicada vegetação justo em volta deles e do Jesusinho, como se umedecida de Infância. Eles e ainda a Virgem de joelhos, o tugúrio, a pesada solidez do boi, a sela onde se senta José (num raro momento iconográfico de descontração), tudo se apoia seguro nesse chão elevado, posto num alto de promontório, oferecido à claridade cristalina do meio-dia. A cidade que se estende atrás em fundo é Borgo Sansepolcro, a terra Natal do artista, onde ele esperava em breve repousar, e o

quadro, um dos dois últimos, ele pintou sem encomenda, para devoção sua (LAVIN, 1992, p.44).

Não há sombra, não há névoa, e tudo parece absorvido em muda estase, mesmo a conversa familiar entre José e os pastores, mesmo a gralha proverbialmente loquaz, pousada no telhado, mesmo o canto dos anjos, suspenso num *Gloria* em *tenuto*, como se o cristalizar da imagem fosse parte da adoração e a música fosse uma forma de silêncio. Somente o burro, a cabeça erguida em brusco movimento, como se zurrando para o Céu, contrasta com a serenidade do entorno, um núcleo de agitação, incongruente e dissonante.

Rosa reteve dos dois animais a angústia. O pesadume do boi, a perturbação do burro. Sempre de um pastel frio em della Francesca, a tez dos personagens parece evocar espectros, e é como fantasmas que os bichos são evocados pela estrofe central em verso único, na assonância escura do /u/, que mostra uma luz em negativo, uma luz que subtrai, abduz, em vez de mostrar¹⁸²...

O personagem que dá nome à penúltima novela de *Corpo de Baile* é esse núcleo de angústia *no meio* de uma espécie de Éden. A imagem do “Cara-de-Bronze”, o dono do verdejante Urubuquaquá, é tão movediça quanto o texto, que, predominantemente dramático, acolhe enclaves de cantiga, roteiro de cinema, *still* fotográfico, lista de *dramatis personae*, e ainda sofre a intromissão de longas notas de rodapé. Além de blocos maciços duma prosa oscilante entre o discurso indireto livre e o discurso parabático do narrador, que se mostra, assume e imiscui na estória como o personagem Moimeichêgo, tornando simultâneo o recontar erudito à escuta atenta e ativa do narrador entre os vaqueiros – a redundância do dêictico (*moi, me, ich, ego*) apontando, como de costume, para a tríade narrador/autor implícito/persona literária Rosa. É a insistência inquiridora de Moimeichêgo que deflagra a ladainha dos vaqueiros, “mutirão” necessário para prender o ser do “Cara-de-Bronze” em palavra¹⁸³:

¹⁸² Na nota 84, junto com Bosi (2008, p.61), aludimos já às associações cinestésicas do /u/ – fechamento, escuridão.

¹⁸³ Novamente: citar “Cara-de-Bronze” é citar também uma certa configuração do texto na página, e, portanto, pedir licença às normas da ABNT.

Moimeichêgo: Primeiro, vocês me contem, a descrição do Cara-de-Bronze. Tal e tudo.

O vaqueiro Tadeu: (rindo) É deveras, minha gente... Só num mutirão, para se deletrear. Eh, êle é grande, magro, empalidecido...

[...]

LADAINHA (Os vaqueiros, alternados):

– A ponto: êle é orelhudo, cabano, de orêlhas vistosas. Aquelas orelhas...

– Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só. Mas careca – Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...

– Cabeçona comprida. O branco do ôlho amarelado.

[...]

– Amargo feito falta de açúcar!

– Êle é zambezinho.

– Êle não aquieta o espírito.

– Êle parece que está pensando e vivendo mais do que todos.

– Êle parece uma pessoa que já faleceu há que anos.

[...]

– Sempre coxeou...

– Ruimatismos.

– Desde faz tempo, as pernas foram ficando afracadas. Agora, final, morreram murchas de todo.

[...]

– Diz'que, às vêzes, dá vágados...

– Sei que está sempre em atormentados.

[...]

– O que êle é, é isso: no mel-do-fel da tristeza prêta.

[...]

(Ibidem, p.357-358)

A ladainha corre por três páginas, listando as definições que ora se reforçam, ora se contradizem, a imagem restando envolta em mistério, velando-se de invenção e ouvir dizer, já que somente uns poucos podem entrar no quarto escuro onde o “Cara-de-Bronze” há anos se recolheu doente. Aos poucos sua imagem se delineia numa espécie de monstruosidade melancólica, ora uma entidade sobre-humana, terrível, incompreensível e absconsa, ora um homem real, com história e sofrimentos contáveis.

O aspecto é medonho. “Todo em ossatura de zebu: a arcadura”, ossatura descomunal, veiam reventado e aparente, os membros inúteis de reumatismos, inchaço e paralisia; a face deixa ver um bucrânio: a cara comprida, quadrada, “bochechas cavacadas de ocas”, um nariz grande como um focinho, mas “quase sem buracos de ventas” (ROSA, 1960, p.356) – é ver uma cabeça de boi em decomposição. Carcaça de um poder enorme em vias de acabar.

Porque o “Cara-de-Bronze” é um velho, o Velho.

O vaqueiro Tadeu: Nome dêle? Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho [...]
O vaqueiro Fidélis: Também estou lembrado.
O vaqueiro Tadeu: Agora, o Filho, êle mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca...
 A modo que não quer, que desgosta...
O vaqueiro Sacramento: A ser, nessa idosa idade.
O vaqueiro Mainarte: Não quis filhos. Não quer Pai.
 [...]
O vaqueiro Doim: Cara-de-Bronze, uê. Lá êle pode lá ter sido filho de alguém?
Moimeichêgo: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sòzinho?
 [...]
O vaqueiro Tadeu: A verdade que diga, acho que êle é o homem mais sòzinho neste mundo... É êle, e Deus –

(Ibidem, p.350)

Lento, vagaroso, “de idosa idade”, com os dias em “fim-e-fim”, para uns, e para outros com muito ainda por viver, repelindo pai e filhos, o Cara-de-Bronze se revela a personificação do Tempo, tanto em sua face de todo-poderoso devorador, como na de tempo débil, obsoleto, caduco – Chronos-Saturno, o Velho, o que destronou o pai em violência e em violência adiou sua própria sucessão, devorando os filhos. Deus representado em velho coxo, cajado ou foice na mão, Saturno como planeta associa-se à melancolia, ao exílio, à solidão, à morte...(CAZENAVE, 1989, p. 609; HUSON, p. 193-199).

Sua estatura divina ou humana o texto não fixa, mas reitera, tanto no discurso dos personagens quanto no discurso narrativo, um “Cara-de-Bronze” que sofre o exílio e os tormentos de um *homem*, preso com suas culpas num corpo imóvel e degradado, sentindo chegar a morte antes da remissão:

Mas era o Cara-de-Bronze – sòzinho, dito zurêta, dito maldito de malacaça? Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão aos seus vaqueiros, mas escolhendo um só para o remitir. [...] O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, então vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, êle estava, olhando no espêlho da velhice – membeca ou querembáua, dava na mesma coisa. Não tinha elixir. (ROSA, 1960, p.365)

Sozinho, inválido, recluso em seu quarto, estirando um tempo sem margens, e esperando a foice da morte, Cara-de-Bronze é o Eremita do Tarô, associado a Saturno ele também. Como o Eremita, ele dança os últimos passos da *danse macabre* que arrasta ricos e pobres, bons e maus, heróis e covardes, sem apelo,

sem luta, “sem elixir”. É a limitação incontornável do corpo – velhice, doença, morte. (HUSON, p.193-199; SHARMAN-BURKE, 2003, p.55-56).



O Eremita, Baralho de Marselha

Mas o “Cara-de-Bronze” “tinha uma gota-d’água dentro de seu coração” (ROSA, 1960, p.365), prazo de brotar ainda, antes do fim. A novela se passa no lapso de um dia de trabalho e meia folga em que os vaqueiros da fazenda esperam, especulam e finalmente escutam o relato do Grivo, vaqueiro mandado pelo Cara-de-Bronze numa viagem misteriosa, sem propósito certo que se saiba ou se compreenda, mas que, o narrador insinua, trará a remissão, a salvação a esse que em si recebe tanto mal – *maldito, malacafa, malavento, malaventurado...*

Terminada a narração, ninguém descobre o que tenha sido o objeto da viagem do Grivo: teria trazido dinheiro? uma noiva?... Mas o texto revela o que o próprio Grivo não sabia que tinha ido buscar.

Um dos vaqueiros conta a estória de um Jéia Velho, que fugiu para longe com o desespero de ter visto cair o pai com um tiro seu; e que somente quarenta anos mais tarde ele soube que o homem não tinha morrido, e sim caído de bêbado (ROSA, 1960, p.386-387 – eis aí o “Cara-de-Bronze”, Segisberto *Jéia Velho Filho*, talvez livre do grande remorso que o trouxera ao Urubuquaquá como a um exílio. E no entanto era muito mais que o apagar das “culpas em aberto” aquilo de que o “Cara-de-Bronze” precisava. Ou antes, muito menos... – era um raminho com orvalhos...

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

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

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte...

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

[...]

GRIVO: ...Êle, o Velho, disse, acendido: – “Eu queria alguém que me abençoasse...” – êle disse. Aí meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que êle fez, então?

GRIVO: Chorou pranto.

(ROSA, 1960, p.387)

Em “Campo geral”, Miguilim corre em demanda a todos da casa, buscando uma palavra nova, limpa, de consolo para a morte do irmãozinho Dito, como as que ouvira da Mãe, e que “precisava guardar, decoradas, ressofridas; senão alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia” : “*Olha o inflamado ainda no pèzinho dêle... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pobrezinho do meu filho..*” (Ibidem, p.65, grifo do autor). É a palavra que ajuda Miguilim a lembrar e sofrer melhor.

O Velho tinha chegado ao Urubuquaquá, anos atrás, trazendo uma rede, “de algodão, de varandas” (Ibidem, p.354). Que o texto insinue sutil a rede como sendo duma noiva perdida há muitos anos (Ibidem, p.387) importa menos do que o “Cara-de-Bronze”, rico, poderoso, misterioso, pedir do Grivo voltado da viagem não um segredo ou um tesouro, ou uma revelação tremenda, mas somente o singelo da rede devolvida em palavra – e que, como o “açoite de ajoelhar e rezar” de seu Alquiste diante da beleza (supra, p.196-197), essa palavra fira como a urgência de uma bênção.



Martin Schongauer, *Adoração dos Pastores*, 1475
Óleo sobre madeira, 37,5 x 28cm
Berlin, Staatliche Museen

VII

**Schongauer: “Adoração
dos Pastores”. Berlim,
Deutsches Museum**

Em suas caras,
em seus olhos,
desmede-se a ênfase
de uma resposta
sem pergunta.

Valem entre as pessoas.
Velam o Menino.

São irreais como
não anjos
como
simples notações do amor
– maior que o tempo.

Não se escapa do olhar frontal do boi, que reitera, com uma ênfase que é quase ordem, o gesto vetor do burro apontando o menino.

Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto
Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
se oculta em torno do livre caminho.

[...]

O animal espontâneo ultrapassou seu fim;
diante de si tem apenas Deus e quando se move
é para a eternidade, como correm as fontes.
Ignoramos o que é contemplar um dia, somente
um dia o espaço puro, onde, sem cessar,
as flores desabrocham. Sempre o mundo
jamais o em-parte-alguma, sem nada: o puro
o inesperado que se respira, que se *sabe*
infinito, sem a avidez do desejo.

Uma criança aí se perde, às vezes,
Em silêncio, mas é despertada. Ou alguém
que morre, nisso se transforma.

(RILKE, 2001, p.73-75)

Na oitava elegia, Rilke crava o infinito, o Aberto, no olhar do animal. Esse Aberto em Rosa tem muitos nomes – é resposta sem pergunta, ou um lugar aonde não se volta, ou um “esperar sem esperanças”, como para Soropita com seus zebus (ROSA, 1960, p.310). O Cara-de-Bronze, dizem os vaqueiros, de repente começa a deixar de perguntar e pedir notícias das “coisas proveitosas”, para “indagar engraçadas bobéias” (ROSA, 1960, p. 366), do miúdo efêmero, do que “vive por si”, “sem razão” e “sem necessidade”. Porque agora ele não deseja nem espera uma coisa em particular; o que ele quer é o inesperado, o não-desejado, o tudo e o qualquer coisa, mas recebido em intensidade – aquilo de que somente se sente a sede ao beber, que somente se sabe que se queria ao receber.

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber – e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro das plantas e terras se espiritava. “*Buriti está tocando...*” – era de tarde, na variação do vento. “*Os bois são mil cabritinhos?*” [...] Isso é um ofício. Tem de falar e sentir até amolecer as cascas da alma. “*...A umburana, rôxo lã...*” Daí em vante, “*Nessas horas da roseira...*” Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos, para fora do dôido rojão das coisas proveitosas.

(Ibidem, p.370, grifo do autor)

A ordem do Cara-de-Bronze aos vaqueiros era revirar o redor, em alto de morro, vão de grotas, beira de vertente – “tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas.” (Ibidem, p.370). “Eu acho que êle queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo”, diz “o vaqueiro Pedro Franciano”. Mas “não, gente minha gente”, objeta “o vaqueiro Tadeu”: “...Querida era que se achasse para êle o *quem* das coisas!” (Ibidem, p.367).

A epifania literária consolidada no século XX deve muito à teoria estética do protagonista do *Stephen Hero* de Joyce, ele mesmo recorrendo a São Tomás de Aquino pelas noções de *integritas*, *consonantia* e *claritas* como requisitos necessários à visão de um objeto como belo. A primeira, *integritas*, é a percepção do objeto emerso do entorno como de um vácuo, o universo inteiro dividido entre o objeto e o que ele não é... A segunda o objeto considerado em seu todo e partes,

em relação a si mesmo e a um entorno de objetos também já distintos, já emersos do vácuo... A terceira, a *claritas*, é o que Stephen chama epifania:

Primeiro reconhecemos que o objeto é *uma* coisa distinta, inteira, depois reconhecemos que ele é uma estrutura organizada, uma *coisa*, na verdade: finalmente, quando a relação entre as partes é ideal, quando as partes se ajustam a um ponto especial, reconhecemos que o objeto é *aquela* coisa que ele é. Sua alma, o seu quê¹⁸⁴ se nos impõe, emerge das vestes de sua aparência. A alma do mais banal dos objetos [...] nos parece radiar. O objeto atinge sua epifania (JOYCE, 1989, p.190, grifo do autor)

A percepção da beleza para Stephen é “o apalpar de um olho espiritual que busca ajustar sua visão a um foco exato. No momento em que se atinge esse foco, o objeto foi epifanizado” (JOYCE, 1989, p.189). Tínhamos falado do investimento escópico de Rosa em “Campo geral” (parte 2, seção 1) – a novela as lentes, e de Miguilim os olhos que o texto empresta ao leitor para ler *Corpo de Baile*. O clímax e fechamento de “Campo geral” mostra Miguilim, com os óculos emprestados, finalmente *vendo* o Mutum em foco, em claridade, epifanizado, belo:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! *Tudo era uma claridade*, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA 1960, p.82, grifo meu)

É essa epifania que faz Miguilim decidir: “O Mutum era bonito!” (Ibidem, p.83). O ponto de exclamação não é mero detalhe. O *quem* das coisas só existe no *quem-vê* as coisas... A coisa em-si só existe enquanto coisa-em-mim, como tinha descoberto o Bio de “Retrato de Cavalo” (supra, parte 1, seção 2)... Ou ainda: “a dimensão estética é uma propriedade relacional e não uma propriedade do objeto” (SCHAEFFER In BASÍLIO, 2007, p.42). Tendo sofrido os matos e morros do Mutum é que Miguilim pode sofrer agora a beleza de seu radiar.

¹⁸⁴ “Whatness”, no original, parafraseado no mesmo texto como *quidditas*. Pensamos em ipseidade, haecidade, ou uma mistura dos dois. Mas talvez a melhor tradução seja mesmo o rosiano “quem” de cada coisa.

“Rico de muitos sofrimentos”¹⁸⁵, seis novelas depois volta o Grivo, que Miguilim conhecera franzino, espezinhado e pobrezinho, mas desde aí já o valoroso portador da Palavra: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de tôdas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sòzinhas.” (ROSA, 1960, p.51). Voltado de viagem intra e trans-novela, ele vem sofrer agudo e bonito o “quem” de cada coisa para o Cara-de-Bronze.

Na estória de seu Camilo, é o Vaqueiro Menino que tem o poder e a sina de trazer o Boi: “esse Boi já me sonhou, esse Cavalo tudo sabe”:

– Companheiros por inteiro! O cavalo branco que eu monto, não é meu nem me foi dado. Êle é urco, ufão, mas faceiro – alfaraz e voluntário. Soletra no fixe, constante, obedece por atalhos. A sôbre de todo encanto, êle é primeiro encantado. Êle fala a lei do sempre, a quem está rei amontado. Meu escravo e o mestre meu – é. Mas quem souber amontar nêle, melhor eu cedo, por regra de lealdade... (ROSA, 1960, p.146)

Na estória o cavalo era encantado, somente o Vaqueiro Menino podia montá-lo – escravo e mestre seu – e somente Vaqueiro e Cavalo juntos poderiam subjugar o Boi.

“– Eu estava cumprindo lei.”, diz o Grivo; e o narrador acrescenta: “De ver, ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam” (Ibidem, p.377). Tendo visto em “Dão-lalalão”, novela que precede e conduz a “Cara-de-Bronze”, o protagonista Soropita híbrido com seu cavalo, palpando, cheirando e ouvindo em hiperestesia, e sabendo Rosa amigo de Platão e dos Upanishads¹⁸⁶, lembramos a alegoria da alma/self como o carro com seus cavalos – o intelecto o homem condutor, o carro o corpo, as rédeas a mente, os cavalos os sentidos, os caminhos em torno os objetos percebidos (Katha Upanishad 3.3-4 In OLIVELLE, 1998, p.389). Somente o Vaqueiro Menino com seu Cavalo poderia resgatar o Boi fugido; somente o Grivo com o sentir agudo de seu corpo podia trazer, para o Cara-de-Bronze fechado em seu quarto, fechado em seu próprio corpo degradado e em seus remorsos, o mundo íntegro, harmônico, claro, em epifania.

¹⁸⁵ “O vaqueiro Abel. – O Grivo ele era rico de muitos sofrimentos passados, uai.” (ROSA, 1960, p.368).

¹⁸⁶ A alegoria dos cavalos é descrita no *Fedro*, 246a-254e (PLATÃO, 2002, p.28-39).

A narração do Grivo começa e termina em bênção. E de bênção a outra é um não findar, de terras, plantas, bichos, gentes, cenas, tudo sempre pontuado pelas perguntas dos vaqueiros, e do narrador ele mesmo, que ora assume o relato, ora pergunta ele também – o viajante terá hesitado, duvidado? “alguma saudade”? e o sol? e a lua? e o “Anjo-da-Guarda? e “mulher mexível”? e o sujo, a sujeira?

– Uai, lava corpo em córrego. Quando tem. Córrego que teima em água...

(Tomando banho em pôço de ribeirão: as cismas vêm de rio-abaixo; a tristeza, de rio-acima.)

E os bichos, os bichinhos, os pássaros?*

– Tem, também...

E encontro com gente ruim: ladrão, jagunço, desordeiro, cangaceiro ?

– Rezo a reza do meu Rio-Jordão.

– O senhor tem que levantar o estilo; para coragens.

(*) Voaria de gavião aguiar.

Todo gavião. Os urubús – os, os, os,

Papagaio doente de asa grande. Periquitos e maitacas. O maitacão. A maritaca-de-fita-vermelha-atrás-do-bico. Papagaios de asas amarelas. O azul. O papagaio-trombeteiro. O papagaio-chorão. As araras.

Seriemas gritando e correndo, ou silenciosas. Emas correndo às tortas. Seriema voando. Os anús, prêtos e brancos. A alma-de-gato. A maria-com-a-vovó.[...] A doidinha. A maria-dôida, que parece vestida alheia, com penas de algum outro pássaro. [...]

Uma acauã rebicando uma cobra.

O zabelê conclamando seus pintinhos, feito fôsse uma galinha criadeira.

Outras qualidades de aves do céu e passarinhos que pia e canta.

Um casal de antas, comendo seu capim, no liso de uma várzea.

[...]

A abelha manoel-de-abreu.

Mosquitos, môscas. As borboletas avivãs.

A vespa joão-caçador mais a vespa maria-rita.

As abelhas no bom-belo.

Uma onça (num grotão de areia).

Tôda qualidade de répteis de alma-vivente, bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar.

[...]

(ROSA, 1960, p.375-377, notas, grifos, espaços do autor)

As notas de rodapé são o narrador-autor-implícito assumindo o dizer de uma demasia que não cabe na verossimilhança do relato linear aos vaqueiros.

Adensando o pé da página, a massa de letras e o volume fervilhante de seres que elas dizem compactam em vertigem o espaço e o tempo que o Grivo percorreu na viagem. A lista das aves não se apressa em vírgulas, pede o intervalo de olhar “com um todo carinho”, como Diadorim pede que se olhe o seu manuelzinho-da-croa¹⁸⁷ – a cada ave, substantiva, o completo de uma frase, a pausa de um ponto; e mesmo, à guisa de reticências, o pairar dos urubus, no redondo vazio de “os, os, os”...

As notas, avolumando a multiplicidade vertiginosa do visto e ouvido, querem “desmedir a ênfase” de tudo o que cabe em cada arquicategoria – árvores, arbustos, carrapichos, pássaros, bichos – ...e que, por extensa que a lista seja, não cabe no livro. Não resta senão lançar mão do muito ou todo indefinido do pronome – “outras qualidades”, “toda qualidade”: *“Outras qualidades de aves do céu e passarinhim que pia e canta.”*; *“Tôda qualidade de répteis de alma-vivente, bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar.”*

E ainda assim: “ – Falta muito. Falta quase tudo.” (ROSA, 1960, p.375).

Mas haja talvez maneira de paliar esse quase tudo que falta.

O vaqueiro Abel. – O que o Velho gostou dêle, o que um dia êle suspirando falou, o Velho ouviu aquilo com tôdos os olhos:

– ...*Minha mãe não teve nunca uma màquinazinha bonita de costuras...*

O vaqueiro Mainarte. – Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no êle dizer: *“Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...”*

(ROSA, 1960, p.368, itálicos, espaços e capitais do autor)

“A gente olhava Mãe, imaginava saudade” (Ibidem, p.55). Antes da saudade metafísica, saudade da lua como dum destino, saudade do mar como da Eternidade, Miguilim aprende a saudade na Mãe. Para Manuelzão, a lembrança do riachinho é um pouco como lembrar a mãe (Ibidem, p.114), a “saudade de destino” de Lélío na chegada ao Pinhém se cumpre com ele, ao fim, levando consigo sua “Mãe Lina”; e é na Lapa do Maquiné, no ventre da Terra Natal sua e de Rosa que Pedrão “lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo, sem mal” (Ibidem, p.287), como embalado num colo cósmico, no tempo-sem-tempo da plenitude, onde nada falta porque se é uno com o tudo... O que o Velho “ouviu com todos os olhos”,

¹⁸⁷ “‘É preciso olhar para esses com um todo carinho’ – o Reinaldo disse. Era.” (ROSA, 1994, p.196)

para escolher a quem confiar a viagem foi o que o Grivo falou, suspiroso e terno, da Mãe.

Em “O recado do morro”, Pedro toma Ivo Crônico nos braços, perdoado, e o depõe, “menino, no centro do chão” (Ibidem, p.288), como nas velhas crenças do berço ctônico de que fala Mircea Eliade: crianças mortas ou morituras e adultos doentes são deitados no chão, para que a Terra Mãe os re-genere, os teça, os faça nascer de novo (ELIADE, 2002, p.200-208). Pedro é a Terra, Crônico o Tempo. No centro de *Corpo do Baile*, “no centro do chão”, o Tempo – matador, traidor, doente – é perdoado, e deposto menino, para que renasça íntegro, curado... Uma esperança para o Cara-de-Bronze saturnino – ele, o maldito, malavento, malaventurado, de quem o texto subverte o destino subvertendo a frase-feita, na palavra viçosa do Grivo: não “de mal a pior”, mas “*De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!....*”

Como o Hermes Psicopompo que conduz as almas na morte, associado à carta d’O Julgamento do Tarô, é o Grivo que, aproximando-se a hora última, de absolvição ou condena, vale pelo Cara-de-Bronze, vela por ele, partindo em viagem. Da viagem vem também a remissão.



O Julgamento, baralho de Marselha

Piero della Francesca tinha, na Adoração de 1478-80, que vimos há pouco, feito de sua terra natal um berço ctônico, onde deitou o Menino Jesus, “nu, entre húmus e plantas”, e onde talvez repousasse a sua própria espera da morte¹⁸⁸. A rede de varandas foi o que Cara-de-Bronze tinha consigo de sua Terra Natal ao

¹⁸⁸ Listado, segundo Lavin, no inventário como pertencendo à família, o painel da “Adoração da Criança” foi provavelmente pintado sem encomenda, para devoção própria de della Francesca, talvez mesmo para ornar seu túmulo. (LAVIN, 1992, p.44)

chegar ao Urubuquaquá, tantos anos atrás. Foi essa a bênção que o Grivo lhe trouxe na volta – não somente o mundo, a Terra em epifania, mas a Terra Natal transmutada em palavra. O Cara-de-Bronze, esporeado pela morte, “chorando pranto”, pedindo bênção, se faz menino para, como um menino, poder ser devolvido à Terra na palavra do Grivo.

Terra que ele já tem no nome, Segisberto Saturnino *Jéia*, (Gaia, Gê), Terra que ele já é, tanto quanto é o Tempo: “O Velho, com a cabeça encalombada de bossas – como se dela fossem brotar idades e montanhas” (ROSA, 1960, p.365). Sua carne a carne da Terra, o Cara-de-Bronze morituro, Tempo ceifado pelo Tempo, se assimila ao *homo-humus* (ELIADE, 2002, p.205), ao *macranthropos*, o homem primordial sacrificado para dar a nascer o mundo: sem o seu sofrimento, “sem a existência dêle – o Cara-de-Bronze – teria sido possível algum dia a ida do Grivo, a viagem do Grivo para buscar a Môça”? (ROSA, 1960, p.365).

O vaqueiro Mainarte.: Você foi, foi aonde até na terra dêle, natal?

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! [...] Retornei no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sôzinho com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem.*

(*) [...]

Cf. O Chandogya-Upanixad:

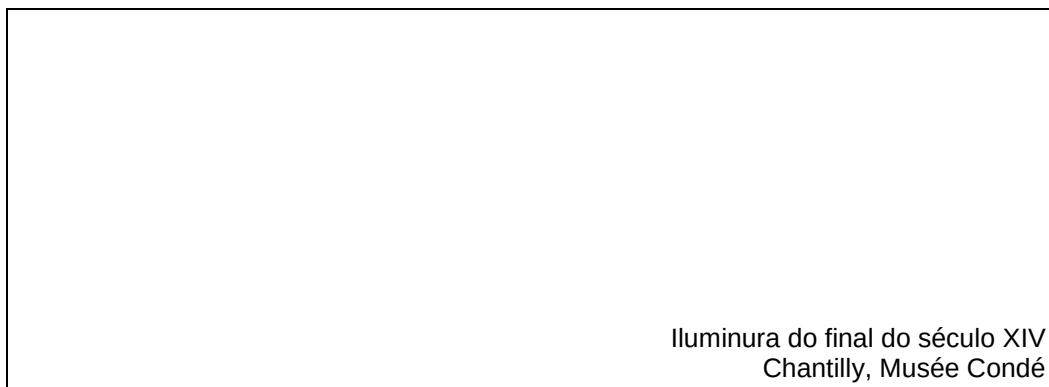
[...]

“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: – Como pudestes viver sem mim?”

(*Esloca 8, 1ª kh, Vª prapáthakah*)

(Ibidem, p.385-386, grifo e notas de rodapé do autor)

“Passarão o céu e a terra” (Lc 21, 33), o próprio Tempo adoece, como o Cara-de-Bronze saturnino – mas a Palavra, que ele mandou buscar, que o Grivo lhe trouxe, morre?...



XVIII

**Iluminura do fim do
século XIV. Chantilly,
Museu Condé**

Sem halos, grotescos, carantonhos gênios,
perquirem, imiscuídos;
farejam
a deposta coisinha ilógica
divinumanas:
o tão náufrago,
tão alto,
delével
inocultável
– como um favo de ouro.

O cincerro do Boi é o primeiro sino.

Dentre as iluminuras de Natividade que encontramos do Musée Condé, nenhuma atende plenamente às coordenadas da publicação original de Rosa em vida, na *Revista Senhor* de 1961 – “Iluminura do fim do século XIV”, que a edição de *Ave Palavra* imprimiu como século XVI, mantendo-se o lapso no volume ilustrado da Editora Salamandra.

Mas esse vazio justamente nos ajuda a falar do *não ver* em Rosa.

Cara-de-Bronze se constrói num diálogo eivado de hesitações e contradições, em que os vaqueiros tentam descrever o velho "Cara-de-Bronze", e descobrir aquilo que ele mandou o Grivo buscar. Pálido e escuro, bom e ruim, gostando de nada e de tudo, mandando sem mandar, "desinteirado" e parecido com os outros, mais morto e mais vivo que todos (ROSA, 1960 p.124-128), o Cara-de-Bronze é imagem que não se firma, como o texto faz por não firmar a imagem daquilo que o Grivo lhe trouxe na volta.

"Cara-de-Bronze" é a estória de uma inquietação, de um perquirir, um farejar sôfrego, por algo que não se tem, não se vê, não se sabe o que é – "A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?" (ROSA, 1960, p.356)

E, no entanto, os vaqueiros especulam, o Grivo tergiversa, e o narrador confirma: o Grivo foi buscar e trouxe uma Moça.

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu por lá.

Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim, a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-tôdas-as-Côres, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de fôlha folhagens, da pindaíba nova, da que é lustrada.

(ROSA, 1960, p.364)

A Moça, maiúscula, é na verdade duas então. Tanto quanto o texto constrói Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho como uma personificação de Crono-Saturno, do Tempo, da Terra, e, simultaneamente, um homem, melancólico, saturnino, atrabiliário, sofrendo sua idade e sua culpa, a Moça vem letreada no texto, esparsa e insinuatamente, tanto como pessoa existente, uma neta da noiva perdida do Cara-de-Bronze (Ibidem, p.387), quanto como essa entidade Outra, encoberta, a Muito Branca-de-Todas-as-Cores.

O Escuro de Miguilim tem sua contraparte num Branco igualmente fundador em Rosa, sempre indissociável da luz, ou intercambiável com ela.

Nas *Terceiras estórias* vimos o cavalo de Bio – refulgindo "realçado de luz" na moldura, "alvinitoso", "branco feito leite no copo", um "cavalo do universo" (ROSA, 1968, p.131). "Reminiscção", o "R" do JGR no índice, mostra a feia escurosa megera Drá subitamente a "estalar de claridade", luminosa, "alva, belíssima, futuramente" (Ibidem, p.83). E é em branco também que se acaba o padre de "Umas formas",

que, depois de incidente de assombro (uma porca preta materializada na igreja), se transforma, se eteriza, “novo diáfano, reclaro” (Ibidem, p.183).

Mas são sobretudo as *Primeiras estórias* que, passado o ponto médio, “O espelho”, reluzem ou alvejam mais estridentemente. No conto final, o Menino protagonista primeiro “recebe uma claridade de juízo”, um “raiar” de revelação triste, sobre o inevitável da dor, para que em seguida esse claro-escuro seja tragado pela aparição luminosa de uma ave contra o sol, dentro do sol, nascente ponto por ponto: “o meio-sol, o disco, o liso, o sol, a luz por tudo” (ROSA, 1976, p.152). Duas estórias antes, em “Substância”, Maria Exitá, com sua sina “sarapintada de preto”, filha e irmã do Mal, do Escuro e do Erro¹⁸⁹, trabalha em meio à claridade ofuscante do polvilho ao sol, claridade penosa para os outros, mas um “alcanforar” de alívio para ela – e seu desfecho é uma apoteose de amor toda em alvura e luz:

A alumiada surpresa.

Alvava.

Assim; mas era também o exato, grande e repentino amor – o acima. [...] Maria Exitá. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho, solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. [...] – “Você, Maria Exitá, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?” Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. [...]

Sionésio e Maria Exitá – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. [...] Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.

(ROSA, 1976, p.138)

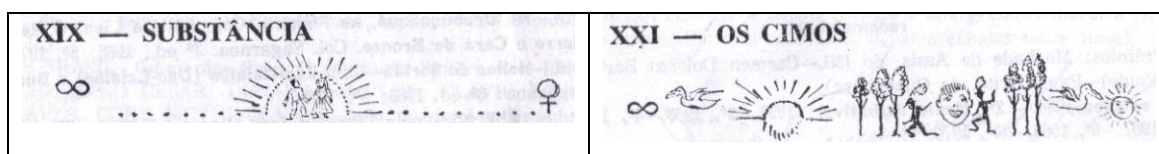
O mesmo sobrevir dum senso súbito e/ou efêmero de claridade, despertar, revelação e/ou suspensão de tempo é o que se associa à epifania literária, mesmo antes de seu batismo por Joyce, e já então banhada de *claritas* – brilho, clarão, despertar, infinito:

A estrutura da epifania – na qual um evento trivial se investe de uma qualidade revelatória na mente de um observador – torna-se um meio padrão de organizar poemas líricos no século XIX. Os “*spots of time*” de Wordsworth são comparáveis não somente às epifanias de Joyce, mas aos “*flashes*” de Coleridge, aos “*best and happiest moments*” de Shelley, à “*fine isolated verisimilitude*” de Keats, ao

¹⁸⁹ A mãe, leviana, desaparecida de casa, dois irmãos perversos – um fugido outro preso –, e, pior, o pai leproso.

"infinite moment" de Browning, aos "gleaming moments" de Arnold e às "little things ... that strike on a sharper sense" de Tennyson. No século XX, a mesma estrutura interpretativa tem um papel importante nas "masterful images" de Yeats, na ênfase de Ezra Pound em instantes de aguda força imagética e nos "moments of awakening" de Wallace Stevens. (NICHOLS, 1987, p.5, grifo meu)

As epifanias de luz em *Primeiras estórias* se confirmam no índice ilustrado, com as vinhetas que figuram o astro luminoso e seu radiar, sempre em associação com a lemniscata, moderno símbolo do infinito (∞).



Primeiras estórias. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Com “Os cimos”, é nesse “inesquecível de-repente” que acabam as *Primeiras estórias*, estórias *primeiras* porque fundadoras – nessa *eternidade*, nessa *luz*, nesse *tudo* contidos num ponto de estase subtraído ao fluxo do tempo, uma revelação do infinito, *satori*.... (ROSA, 1976, p.148-156).

Dá-se o mesmo com as primeiras estórias de *Corpo de Baile*, a experiência epifânica sendo ainda mais resolutamente fundadora devido ao caráter ostensivo de *mise en abîme* tanto de “Campo geral”, pórtico e confessado panorama da obra, quanto de “Uma estória de amor”, parábase primeira, comentando justamente o poder das estórias. Foi com as lentes da epifania que Miguilim se despediu do Mutum e convidou a olhar para as novelas seguintes, e é novamente em epifania, no Boi Bonito da estória de seu Camilo, que termina “Uma estória de amor”, primeira parábase de *Corpo de Baile*, e *mise en abîme* por excelência – estória dentro de uma estória, dentro de sete estórias, e sobre as estórias...

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flôres. Só um capim de vereda, que doidava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: como água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...” – de verdade, não secava. Aquêlê riachinho residia tudo. Lugar aquêlê não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. O Boi que via choutando. Antão o Boi esbarrou. Se virou. Raspou, raspou, raspou. O Boi se fazia muitas vêzes; mandava nos olhos da gente suas seguidas figuras. O Vaqueiro mandou o mêdo embora. Num à-

direita se desapeou, e pulou para o lado dêle. Lhe furtou a volta. Pôs a vara-de-ferrão na forma, para esperar ou pra derrubar. Mas o Boi deitou no chão – tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo, só essas belezas a gente olhava. Não se ouvia o bem-te-vi: se via o que êle não via. Se escutava o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha. Mas o Boi se transformoseava: aos brancos aços da lua. Foi nas fornalhas de um instante – o meio-tempo daquilo durado. (ROSA, 1960, p.149)

O Vaqueiro Menino tinha chegado à fazenda, se apossado do Cavalo encantado, se lançado na busca longa e penosa pelo Boi. Agora ele chega. E, tal como no Apocalipse de Soropita, não há luta; a vara de ferrão, como o revólver de Soropita, queda-se inútil. A casa do Boi é Espaço absoluto¹⁹⁰, “não tem pedacinhos”, e nela mora a Eternidade, com cor, cheiro, som, frescor e gosto, no capinzal doidamente verde, no Boi enluarado e cheirando a “mulher solta”, no riachinho que “reside tudo”, infinito que se ouve, toca e bebe...

“O Boi sarajava”, do mesmo jeito que “alvava” em “Substância”, a cinestesia da longa assonância em “a” se estende em claridade.¹⁹¹ Esse é o branco insistente do Apocalipse, da névoa de alvura que galopa atrás do cavalo branco do cavaleiro Fiel e Verdadeiro¹⁹², das vestes brancas dos eleitos (Apoc 3, 4-5), dos “cabelos brancos como lã cor de neve” do Filho do Homem (Apoc 1, 14). E ainda do anjo que anuncia a Ressurreição, “resplandecendo como relâmpago e de vestes brancas como a neve” (Mt 28, 3).

Mas sobretudo é o branco da transfiguração de Jesus no alto do Tabor: seu rosto brilhante “como o sol”, suas vestes “resplandecentes de uma brancura tal que nenhum lavadeiro sobre a terra as pode fazer assim tão brancas” (Mt, 17, 2; Mc 2, 3). E Rosa, quando diz ao tradutor italiano que esse é “o Tabor do Boi” (ROSA, 1981, p.35), somente confirma ao crítico desconfiado uma ênfase já tão sensível no corpo do texto, no resplendor, na brancura, na subtração ao tempo, mas também na

¹⁹⁰ Uma contradição em termos – mas, justamente, nada como a contradição e o paradoxo para dizer o que haja de transcendente.

¹⁹¹ Mas, o verbo *sarajava*, eu o ouvi, e o contador não soube explicar-me o que é. Verbo só em aa, belíssimo! *Irradiava, como que transfigurado* –? [...] (Traduzir + ou - como: irradiava luminoso em rajas? (ROSA, 1981, p.35, grifo de Rosa). O “a”, em cinestesia é o justo oposto do “u” – um abertura, amplidão, claridade, o outro fechamento, contenção, escuridão.

¹⁹² “Seguiam-no em cavalos brancos os exércitos celestes, vestidos de linho, fino e de uma brancura imaculada.” (Apoc 19, 14)

própria astúcia das palavras que buscam, que invocam a paráfrase em “*transfiguração*”: o Boi “se transformoseava”, “mandava nos olhos da gente suas seguidas figuras”...

A Moça Branca de Todas as Cores de “Cara-de-Bronze” se esquivava, ocultava em menções breves e enigmáticas. Mas em seu branco irisado convergem a Busca e o Alvor epifânico do Boi. O radiar da Moça é milagre transparente, dá-se por trás do texto do “Cara-de-Bronze”, na organicidade do *Corpo do Baile* inteiro.

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: – “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: – “Nhor vi”. Aí, ele quis: – “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa”? E eu disse: – “É uma rede grande, branca, com varanda de labirinto”... (Pausa.)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero a viagem dessa viagem...

Cícica: Dislas! Remondiolas...

GRIVO: ...Ele, o Velho, disse, acendido: – “Eu queria alguém que me abençoasse...” – ele disse. Aí meu coração tomou tamanho.

Tadeu: Então, que foi que ele fez, então?

GRIVO: Chorou pranto.

(ROSA, 1960, p.387)

É como resposta sem pergunta, seguindo-se a uma pergunta sem respondê-la, no jorro de intransitividade de uma interjeição, e velada pela escrita em inverso (*Aí, Zé, opa! - A poesia*), que a Poesia diz seu nome no conto. Se a Moça é a noiva e é também Outra, seu outro nome é *A Poesia*, e o seu Ser, o seu Quem, somente existe na palavra quente de afeto, às exclamas, no aceso de uma interjeição ou de uma bênção; e o seu sentido é o que ela faz, o que ela opera – o pranto e a remissão do Cara-de-Bronze, o amor do Grivo.

Até chegar a essa resposta em ato, que cala e torna vãs perguntas e definições, é o texto que rodeia, perquire, fareja a poesia na curiosidade inquieta dos vaqueiros sobre o Cara-de-Bronze e o que ele buscava na viagem do Grivo.

O vaqueiro Noró: Que relembra os formatos do orvalho... E bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristeza sem necessidade.

O vaqueiro Abel: Não-entender, não-entender, até se virar menino.

O vaqueiro José Uéua: Jogar nos ares um montão de palavras, moedal.

O vaqueiro Mainarte: Era só uma claridade diversa diferente...

O vaqueiro Cícica: Dislas. E aquilo dava influência. Como que êle queria era botar a gente tôda endoidecendo festinho...

(Ibidem, p.366)

Avessa à lógica e à necessidade, a poesia aqui se esquivava ao conceito (*conceptum*), só se deixa *capturar* com "a rede que não tem fios", com a negação – negação da ordem, da compreensão, da razão; querendo-se desordem, acaso, infância, insanidade, desrazão, desnecessidade. Como o Deus da teologia negativa, aquele que se furta a qualquer atribuição, a qualquer predicado, aquele que somente se pode exprimir pelo que *não é*.

Lógica, necessidade, ordem, razão – as categorias com que o homem pensa captar o mundo, Deus faz pouco delas. Transcendente e superior a tudo, criador de todas as coisas sensíveis e inteligíveis, Ele não é um nem outro. Não é corpo, nem figura, nem imagem, nem tem energia, nem é energia, nem é treva, nem é luz, nem está em repouso, nem em movimento, não é número, nem ordem, nem grandeza, nem pequenez, nem semelhança, nem dessemelhança, nem razão, nem pensamento, nem conhecimento, nem verdade, não é tempo, nem eternidade, nem é uno ou unidade, nem bondade, nem verdade. Não vive nem é vida. Não é palavra nem intelecto, não é dito nem é pensado. E, no entanto, "causa de todas as coisas, existindo sobre todas as coisas", "não é sem vida", nem sem palavra, nem sem intelecto. "Não é alguma das coisas que não são, nem alguma das coisas que são" – nega o que é e o que não é, nega a própria negação. E no entanto "não é sem essência." (Dionísio o Areopagita¹⁹³ In BRANDÃO, 2001, p.155-157).

É assim, à maneira da teologia negativa, que a graça chistosa de *Tutaméia*, brincando o tema e as voltas de seu primeiro prefácio (e de todo o livro, "tutaméia" revertendo em *nada* tanto quanto em *tudo*, coisinha de nada e *mea omnia...*), revela-se busca de Deus:

¹⁹³ Os escritos do Pseudo-Dionísio (entre séculos V e VI) foram os principais responsáveis pela incorporação, no pensamento ocidental, do discurso apofático, o "conhecer e dizer as coisas que não podem ser conhecidas nem ditas", embora essa concepção de Deus remonte a textos bíblicos, patrísticos e neoplatônicos. (BRANDÃO, 2001, p.146-147).

Menos ou mais o mesmo, *em ethos negativo*, verseja-se na copla:

Esta si que es calle, calle;
calle de valor y miedo.
Quiero entrar y no me dejan,
quiero salir no puedo."

Movente importante símbolo, porém, exprimindo impossivelmente – e de modo novo original – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais)

(ROSA, 1968, p.4, grifo meu)

É em teologia negativa – espaço nulo, de não estar, não ser, não existir – que Rosa exprime aqui a “restituição de qualquer um de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais”. E no entanto esse vácuo, esse abismo refuso a qualquer malha de qualquer rede sensível e inteligível, esse silêncio e nulo-vejo, lateja de existência, enorme...

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

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

(ROSA, 1960, p.355-356, grifo do autor)

“No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’ 3 das estórias. *Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão da arte*” (ROSA, 1981, p.58, grifo meu). Lembremos as três estórias parabáticas de *Corpo de Baile* – “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. “Uma estória de amor” é, quase autoexplicativamente, parábase sobre *as estórias*. “O recado do morro” não negaceia o nome do que louva, *a canção* – Pedro, terra-a-terra que é, sabe o nome do que canta: “estava gostando apaixonado dessa cantiga” (Ibidem, p.282). Mas “Cara-de-Bronze diz *poesia* sem dizer seu nome, só veladamente, inversamente – “Aí, Zé, opa!” – “como por um espelho”, como disse Paulo em I Coríntios 13, 12...

Tutaméia, *mea omnia*; Mainarte - *mein Art*, meu jeito em alemão. Com o mesmo “ethos negativo” que diz a busca de Deus no primeiro prefácio de *Tutaméia*, a parábase final de *Corpo de Baile*, na voz do vaqueiro Mainarte de “Cara-de-Bronze”, diz a Poesia, a *Arte* enquanto o extrato humano da beleza do mundo. Reiteradamente *dele* Rosa, *dele* autor, no discurso ostensivamente *seu* do prefácio e da parábase, muito *sua*, muito do *seu* jeito, é a palavra como esse “toque de viola sem viola”, esse nada enorme, essa coisa imensa e no entanto esvaziada daquilo que diz, que ostenta a ausência daquilo que refere – ostenta que não traz a rede, nem a Moça, nem o boi com seu cincerrozinho... O que vê ou ouve o “Cara-de-Bronze” dos pássaros, dos bichos ou das pessoas que o Grivo contou? o que vê ou ouve o leitor do dito inteiro?... Nonada, nulo-vejo, silenciozim. O Cara-de-Bronze continua preso no quarto, e o leitor não tem diante de si senão uma massa muda de riscos pretos sobre um fundo branco. Todo o conto é o farejar e suceder definições dessa “coisinha ilógica e divinumana”...

“O sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: – êle tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo”, diz Riobaldo, numa das frequentes – e cruciais – invocações ao narratário (ROSA, 1994, p.747). Em “Cara-de-Bronze”, o nada que tilinta no pescoço de um boi que não existe, que é sopro de palavra só, só é alguma coisa porque é “coisa lá dentro do coração do senhor”, *coisa-em-mim*, *coisa-em-ti*. A segunda pessoa “o senhor”, se de imediato refere o interlocutor Moimeichego, avatar de Rosa, obliquamente é também todo narratário, e ainda todo leitor, que não deixa de comparecer no texto, fantasiado de dêictico, *Inhô Ti* – de frente para a cena que se apresenta, como eu ou você que lemos (ou “assistimos”, já que se evoca o enquadramento da tela de cinema), e de costas para nós, porque nosso duplo:

1 G.P.G. *Int. Coberta*.

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo
de saudações *ad libitum*, os chega-

dos despindo suas croças [...].....	Som: O violeiro estará tocando uma mazurca.
Inhô Ti entra no plano, de costas..	Som: O fim da mazurca.
Inhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....	Som: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de <i>u-hu-hã</i> , de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)

(ROSA, 1960, p.360, grifo do autor)

Quando os vaqueiros premem o Grivo para que ele declare, afinal, se trouxe “pessoa de mulher alguma”, se “ficou noivo por lá”, e “favas fora, que foi que foi, então”, ele responde: “Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...” E Moimeichêgo replica, “com riso”: “Isso! É preciso *vir aquém...*” (ROSA, 1960, p.386, grifo de Rosa). Quem quer que, lendo, re-enuncie a palavra dêictica de Moimeichêgo está no primeiro passo da jornada do Grivo – rumo não ao *adiante*, não ao *além*...

O *Chandogya Upanishad*, citado por três vezes nas notas de rodapé, mostra o estudante Svetaketu com seu pai:

– Põe esse punhado de sal numa tigela de água, e volta aqui amanhã.
O filho fez como se lhe tinha mandado, e o pai lhe disse: “O punhado de sal que tinhas posto na água ontem, traze-o aqui. “O rapaz buscou com a mão e não pôde encontrar o sal, que tinha se dissolvido completamente.
– “Agora toma um gole deste canto da tigela”, disse o pai, “que gosto tem?”
– “Salgada”.
– “Agora toma um gole da água que está no centro” – “Que gosto tem?”
– “Salgada”.
– “Agora toma um gole deste outro canto” – “Que gosto tem?”
– “Salgada”.
Joga a água fora e volta mais tarde. Svetaketu fez o que se lhe tinha dito – o sal continuava lá. O pai disse: “Claro que não o viste”, e no entanto ele estava lá o tempo todo...”
“A essência mais pura – isso constitui o ser (*self*) de todo este mundo; isso é a verdade, isso é o ser (*atman*). *E isso és tu também, Svetaketu.*

(Chandogya Upanishad VI, 13, 3, In OLIVELLE, 1998, p.255, grifo meu)

O Cara-de-Bronze quer trazer o tudo, *o ser, o quem* do tudo, para perto de si. O Grivo traz a ele o que viu. “E os que não vi e não sei” (ROSA, 1960, p.144) – como seu Camilo declinando o alfabeto de nomes dos vaqueiros vindos para a busca do Boi em sua estória, o narrador também quer que o relato contenha mesmo o que o Grivo não viu nem pode conhecer: “Tanto também não falou de outras árvores: desde o cedro que está no Líbano até ao hissôpo, que nasce nos paredões...” (Ibidem, p.375).

A *integritas* epifânica de Joyce distingue o objeto fazendo-o emergir do entorno, do que ele não é. Rosa metafísico quer que se veja cada objeto junto com o universo, o tudo ou o nada em volta dele – quer que, como o riachinho, cada coisa “resida tudo”. Assim se pode ter ou ter de volta o tudo, o que não se viu, o que se perdeu, o que se esqueceu, o que não se sabe.

O vaqueiro Mainarte: [...] “O que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes...”

O vaqueiro José Uéua: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrêlas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?

(ROSA, 1960, p.356)

A metafísica de Rosa instala na Gênese de *Corpo de Baile* a falta, a saudade – do mar, da lua, do riachinho – como essa aspiração à totalidade do que não se vê, do que não se tem, do que se perdeu, mas é ausência operante. Como Deus. E essa falta, justamente, essa sede, essa sofreguidão, esse sofrimento, essa saudade, é o que faz de cada corpo potência apreensora, capaz de ver cada objeto radiando. Assim se pode ter, melhor, mais forte, também *o que se tem*.

- E o luar?
- Luares... Viajando tôda-a-lua. Enlagoado de luar: o senhor só tem saudade dêle é mesmo com êle à mão, na abundância...
- Luz-me lua! – bênção...
- Torar adiante, em noite clara, afagueira mais a gente, nos calôres...

(Ibidem, p.375)

“Vós sois o sal da terra.” [...] Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre uma montanha” (Mt, 5, 13-14). “É preciso *vir aquém*”, “ver um palmo atrás de seu nariz”, porque esse é o lugar onde Deus se esconde sem que a gente veja, como o sal e o Ser de Svetaketu. O “eu” que Rosa crava em cada livro tem os atributos, sim, do homem da caderneta, do diplomata vaqueiro, mas, dêictico que é, refere em espelho – reflete o leitor, e reflete “o self” que é o tudo, que é Deus, divino e humano, ilógico, inocultável naufrago do Absoluto.

“Cara-de-Bronze” finda na voz de um “eu” emergindo do escuro, e na escuta de uma sede. Terminado o dia, os vaqueiros já se dispersando, o vaqueiro Muçapira, que páginas atrás cuidava da fogueira, apaga o resto das brasas.

Voz e riso de um (do escuro): ... De mim, eu é que sei...

Outro (gritando, acolá): Que foi, Cipas?

O vaqueiro Muçapira:

– Estou escutando a sede do gado.

(ROSA, 1960, p.388)

“Conhece-te a ti mesmo”, dizia a inscrição no oráculo de Delfos. “De mim, eu é que sei”, diz a voz risonha do escuro – com o pronto gatilho desse intertexto, o final do conto faz conciliar, no dêictico que o leitor pronuncia no ato da leitura, o saber de si, saber-se, estar pleno de si, com o deixar-se penetrar por uma sede, sede que não se pode conhecer porque tão outra, e ao mesmo tempo próxima e quente, a sede do gado, o gado que tem nos olhos o “luarzinho” que é Eternidade. Ter saudade do luar com ele em abundância. Ter sede de Deus com Ele dentro de si...

Muçapira, o guardião do fogo, apaga as brasas, conduz ao escuro, perfaz uma escuridão de plenitude e riso. Onde foram domados a falta, a sede, o escuro do intangível, do invisível, a vertigem do vazio. Um obscuro que resplandece.

Trindade supra-essencial, supradivina e suprabondosa, guardiã da sabedoria divina dos cristãos, conduz-nos ao supradesconhecido, supraclaro e altíssimo cume das Escrituras místicas, ali onde os simples, livres e imutáveis mistérios da teologia estão escondidos sob a bruma supraluminosa do silêncio iniciático oculto, no mais obscuro supra-resplandecem o mais supraclaro e, no totalmente intangível e invisível, suprapreenchem de esplendores suprabelos as

inteligências sem olhos.

(Pseudo Dionísio o Areopagita In BRANDÃO, 2001, p.149)

É nessa coincidência de opostos que o interdito, a autocorrosão desconcertante da teologia negativa, toda ela em *não*, se dissolve, se deixa ultrapassar. Aqui a bruma supraluminosa, o onde se está *supra*, acima e além do conhecido e do *desconhecido*, do visível e do *invisível*, do não-claro, e do não-escuro – acima e além do *não*...

As três parábases de *Corpo de Baile* radiaram Eternidade, todas as três domando o vazio, o abismo, o escuro mais negro, mais inevitável, mais humano, mais voraz – a Morte. E o fizeram em poesia.

Em “Uma estória de amor”, onde festa e estórias deviam ser como “o termo e começo de tudo”, Manuelzão, ouvindo a estória do Boi Bonito, transvê o riachinho perdido, riacho que nunca seca, e o guarda agora por um sempre, porque uma vez a estória acabada, ela “ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada”(ROSA, 1960, p.150):

– Uai, é dúvida?
 – Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é para se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos!
 – A boiada vai sair!

(Ibidem, p.152)

A voz de Manuelzão, durante toda a novela cioso de seu poder mas mal-acomodado nele, pela primeira vez se *entusiasma* firme, sincera, livre de dúvida ou temor. Na exclamação segura, ritmada em contágio com as redondilhas da estória do Boi, ele agora assume por fim a chefia da festa, e se confia em alegria e coragem a seu Destino, a saída com a boiada para a Fazenda Santa-Lua. Seu “adormorrer” se eleva ao “bem-morrer” em valentia de que falou o Vaqueiro Menino na estória de seu Camilo.

Em “O recado do morro”, Pedro desce alegre ao ventre da Terra, à Gruta do Maquiné, não em morte, e sim na volta a uma Eternidade-Mãe, “acordando de novo num sonho sem perigo e sem mal”, banhando-se nas “todas as cores, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal”. Cantando e rindo, ele vencilha Tempo e Sina. E,

gigante, semideus, pulando de estrela em estrela, engana a Morte invocando a chave fantástica dos contos maravilhosos.

Em “Cara-de-Bronze”, o Velho, que espera a Morte no escuro, recebe do Grivo a Moça, radiando Branca de Todas as Cores, “transformoseando” o Mundo em luz epifânica na Palavra, na Poesia.

“Uma estória de amor” e “Cara-de-Bronze”, enantiomorfos, equidistantes do ponto medial e dos pontos-limite, abertura e fim, são reconciliações com o envelhecer, com o Tempo marcado no relógio do corpo, com a perda do poder, com o fim do ciclo. Os protagonistas, chefes, poderosos, aceitam o findar de seu reinado em radiância de transfiguração – no alvor luminoso do Boi, na alvura irisada da Moça. Manuelzão, o chefe orgulhoso, seguindo, enlutarado ainda da estória do Boi, para a Fazenda Santa Lua, esperando morrer no caminho, é Júpiter na Casa da Lua, aquela que se deixa ver definhar e morrer. O Cara-de-Bronze é Saturno, o Velho, na Casa do Sol – porque a viagem do Grivo é a viagem do Sol varrendo o mundo inteiro, e é esse mundo epifanizado em *claritas* o que o Grivo acende no quarto escuro do Cara-de-Bronze.

Com o pranto de bênção que lhe trouxe a palavra do Grivo, o “Cara-de-Bronze” segue para a morte como para a bruma supraluminosa com que *Corpo de Baile* amansou o Nada, com um dobre de finados que é ao mesmo tempo sino anunciando nascimento.

“O cincerro do boi é o primeiro sino”. O primeiro sino de *Corpo de Baile* fora a ausência de sino... Se Manuelzão adormorreu, não foi o da sua capelinha que tocou por ele:

Uma ermida, com paredes de taipa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de azul vivo e tendo à testa a cruz. Nem um sino. (Ibidem, p.84)

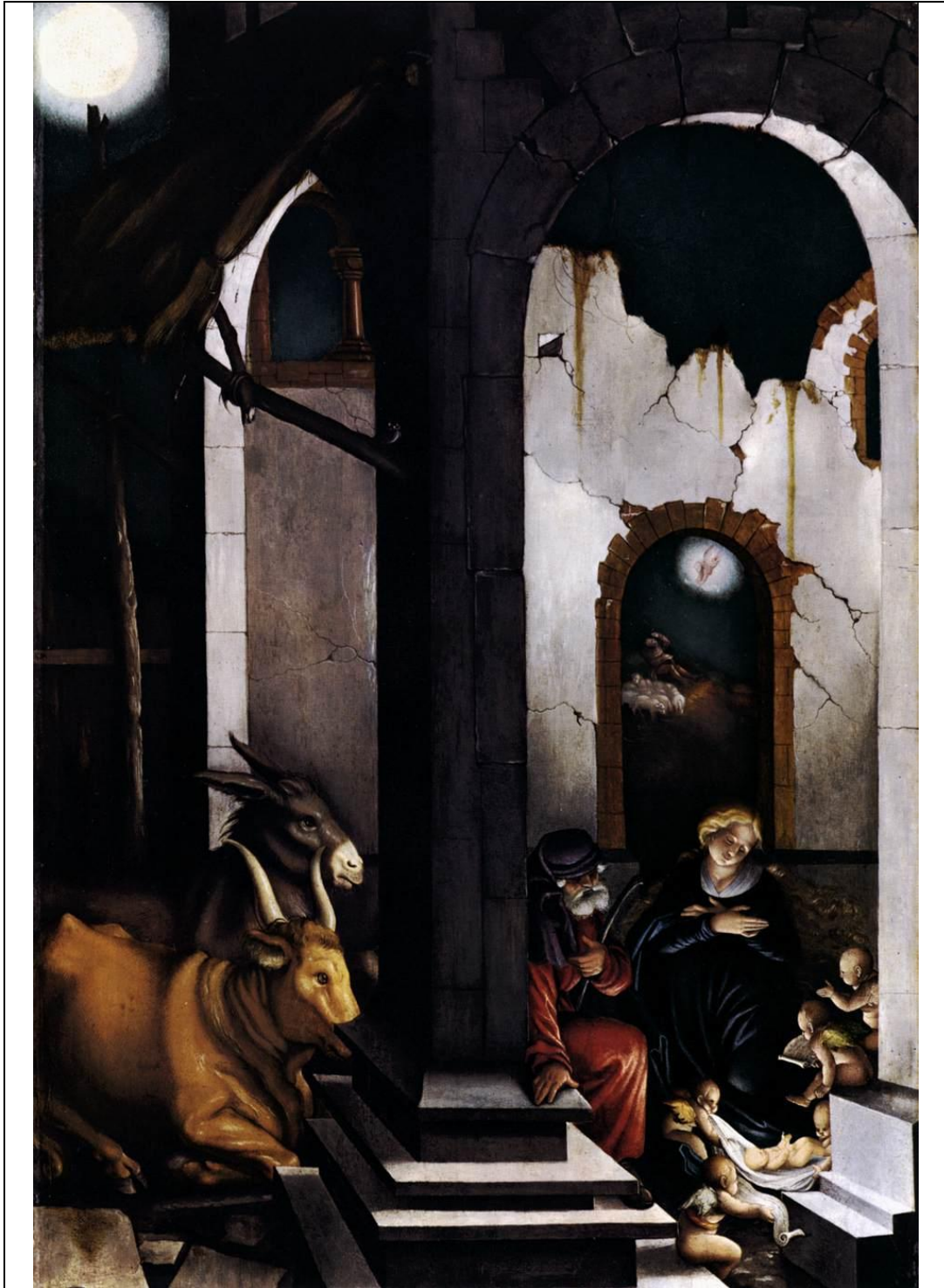
O lucro [do leilão na festa] daria para comprar um sino, um sinozinho, para os ares. (Ibidem, p.117)

Chegado na Santa-Lua, agradecia a carta a Federico Freyre. Encomendava o sino para a Capela. Ali estava com o dinheiro no bolso, resultado do leilão. (Ibidem, p.140)

Mas desde seu ponto médio, desde a versura que é “O recado do morro”, redobram sinos em *Corpo de Baile*. Os sinos do Nominedômine, na sua “alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias”, passando para os sinos onomatopaicos de “Dão-lalalão” que desde o título badalam morte, casamento ou Glória final. A penúltima novela também ressoa anúncio, e já escondido no título: bronze é a liga de que se fabricam os sinos.

O cincerro do boi invisível que o vaqueiro Mainarte faz ser signo do Enorme, do escuro luminoso, responde a Manuelzão, toca por ele e pelo Cara-de-Bronze, cada um *puer-senex* deposto em seu berço ctônico... Morte sem espinho, “morte e aurora”.

7. Buriti - O Menino e a Glória (XV, XXV, XXVI)



Hans Baldung, *Natividade*, 1520
Óleo sobre madeira, 105,5 x 70,4 cm
Munique, Alte Pinakothek

XV

Hans Baldung: “Natal”
Munique, Pinacoteca

Querúbicos.

Irônicas imagens.

Vibrar de fulgor floresce-lhes de esfinge os vultos

– à hora atônitos. Como

ante uma infração da ordem que aceitaram.

Acordam, meio a um momento.

Eles têm o segredo?

Em nenhuma das nossas natividades rosianas boi e burro são tão alheios, tão outros, tão comunicáveis como nesta. Exatos opostos do realismo quente de Van der Goes no presépio XVII (supra, parte 2, seção 5), onde o boi, com o globo úmido e vivo de seu olho, chama e inclui o espectador, aqui os dois nem parecem estar presentes eles mesmos na cena. Separados da Sagrada Família pela coluna, agigantados, eles são duas massas de força que olham, mas com olhos mais próximos de um Leviatã ou um Beemot que dos animais de estábulo – Beemot o hipopótamo, Leviatã o crocodilo, evocados no discurso de Deus a Jó como signos de Seu sublime tremendo, inescrutável:

Vê Beemot, que criei contigo [...] Seus ossos são tubos de bronze, sua estrutura é feita de barras de ferro [...] Quem o seguraria pelas ventas para nelas passar cordas? Poderás tu fisgar Leviatã com um anzol, e amarrar-lhe a língua com uma corda? [...] bastaria seu aspecto para te arrasar. (Jó 40, 10-28)

Boi e burro aqui são enclaves da Glória terrível de Deus, como os seres híbridos que se manifestam ao profeta Ezequiel, semelhantes às esfinges assírias

chamadas *Querub*, e em irônico contraste com os *querubinzinhos* que circundam o Menino do lado oposto da imagem.

Tão Outra quanto as duas esfinges abaixo, a Lua acima refulge de uma luz fria, intransitiva – um olho ciclópico que abrisse a carne densa do Escuro. E no entanto, duplicada no enquadre da cena acessória de anúncio aos pastores ao fundo, amansado o seu fulgor espectral no radiar da figura semi-humana dos anjos, a inquietante estranheza dessa lua, tão irmã do espesso escuro em volta, sossega, diz o mesmo que dizem os anjos aos pastores atemorizados pelo resplender da Glória do Senhor: “Não temais, eis que vos anuncio uma boa nova que será alegria para todo o povo (Lc 2, 10)”...

Lua, luar, toma teu andar, leva esta criança e me ajuda a criar
Depois de criada, torna a me dar, lua, lua, luar, toma teu andar

Bão-balalão, senhor capitão
Espada na cinta, ginete na mão.

(Bam-ba-la-lão, Senhor Capitão - oferta da criança à Lua. Domínio público,
VILLA-LOBOS In FIALHO, p. 64)

Miguilim tinha sido entregue à Lua, guardiã do tempo biocósmico, “andar” do tempo trabalhando o corpo, como o Vaqueiro Menino “trabalhou o Boi” – e levou sete novelas para criar-se em Miguel.

– “O Vaqueiro baixou o laço no Boi Bonito; [...] O Boi tinha de dormir ali amarrado. Mas da água do riachinho, êles dois tinham juntos bebido. Por horas que anoitecia, o Vaqueiro desconhecia o caminho da Fazenda.

– Êste Cavalo é conhecedor dêste mundo todo. Eu afrouxo a rédea dêle...

Amontou e afrouxou a rédea. O Cavalo virou e viajou.

(ROSA, 1960, p.151)

A busca do Boi foi o encontrar-se com a saudade metafísica, que em *Corpo de Baile*, novela a novela, fez-se mar, lua, riachinho, destino, terra natal, amor. Miguel ama: “Quando encontrei Maria da Glória aqui, foi como se terminasse de repente uma grande saudade, que eu não sabia que sentia. (Ibidem, 1960, p.431).

O primeiro encontro com Maria da Glória tinha sido desnorteio, clarão ofuscante: “logo não olhei; como não se olha o alagável do sol”, e Miguel, ainda

Miguilim no seu medo do dismenso, afastou-se, partiu embora (Ibidem, p.422). Mas, do mesmo jeito que o Vaqueiro Menino da estória – que abdica da rédea, e, confiando-se à vontade do Cavalo, rumo certo de volta à Fazenda para entregar o Boi e cobrar sua *glória* de valentia –, Miguel confia seu destino ao rumo que um saber maior aponta.

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. [...] Mas, para ele, *aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer*. (ROSA, 1960, p.389, grifo meu)

Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão – em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. – “Tomar para mim o que é meu”.. (ROSA, 1960, p.399, grifo meu)

“Buriti” se constrói como a viagem de Miguel de volta ao amor, a Glória, e ao sertão que ela habita, o sertão que ela é.

“Será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?” (ROSA, 1960, p.431). A voz-eixo que abre e finda a narrativa em “Buriti” é o discurso indireto livre do narrador em fusão com Miguel, que, em viagem de volta ao Buriti Bom, reconstrói na lembrança os dias que passou como veterinário na casa-de-fazenda de Iô Liodoro, pai das avessas Maria da Glória, solar, e Maria Behu, noturna: “as duas filhas moças, assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva” (ROSA, 1960, p.397). Voltando para o Buriti Bom, Miguel se move adiante, num mar, para o amor – é dele a pergunta citada acima: será que, porque ama, Miguel não se vê à deriva?... Pergunta, não afirmação, porque, se o amor por Maria da Glória, alegre, radiosa e presente, é bússola e cais, Miguel guarda do passado, de Miguilim, a angústia do Escuro, do Erro, do mato e da noite, uma noite enorme, o mar como o dismenso a se temer, como o sertão.

– Zequieli, você foi ouvir, agora teme! Visonha vã, é quem vem, se acerca do moinho, para não existir. Tagoaíba. O mau espírito da

parte de Deus, que vem contra. Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror. [...] Depois, tanto silêncio no meio dos rumôres, as coisas tôdas estão com medo. Então o que vem é uma cobra desconforme, côr de olhos. Calamidade de cobra. Um mau espírito ainda sem nenhuma terra. Todos na casa-da-fazenda dormem, o povo, todo o mundo; o inimigo não é com eles. O Chefe, não, não se concede. Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dêle, dentro dêle. [...] Um sapo rampando. Outro barulhinho dourado. Cai fruta podre. Daí, depois muito silêncio, tem um pássaro que acorda. Mutum. (ROSA, 1960, p.412-413, grifo do autor)

O Chefe Zequiel é o bobo da fazenda do Buriti Bom, e mais um do cortejo de bobos que é *Corpo de Baile*. “Bobo que deu em doido” (Ibidem, p.406), de passar as noites em insônia hiperestésica, desfibrando o escuro, rumor por rumor, no calafrio de esperar que ele se espesse em forma, se acerque, penetre, mate.

“Um mau espírito ainda sem nenhuma terra”. “Tagoaíba” evoca ainda outro nome da *Anga* indígena, “alma sem pouso” “que sacudia de desespero o selvagem”. Sem saber que sua angústia noturna resume o pesadelo ancestral da “coisa má”, “medo sem forma e sem nome possível” em que “todos os povos” – indígenas brasileiros, “gregos, romanos, persas, chineses” – sofreram as almas errantes de seus mortos (CASCUDO, 1976, p.82; CASCUDO, 1984, p.107-108), Zequiel se pensa sozinho carregando a noite (“o escuro não é com eles”), e no entanto o dizer de seu medo dá a ouvir outro alguém, próximo e insone também, e que também ouve e teme.

O mutum se acusa. O mutum, crasso. [...] O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. [...] As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam os cachorros, para irem matar os bichinhos assustados – o tatú que se agarra no chão dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme todo-tempo sonha que está sendo perseguido. O tatu levanta as mãozinhas cruzadas, êle não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dêle, e êle pega a sororocar. (ROSA, 1960, p.412-413)

É Miguilim, já Miguel, ouvindo de novo o escuro “desconforme” “ecar pra ele algum recado desigual” (Ibidem, p.35). Na viagem de volta, Miguel revive os dias no Buriti Bom. E as noites. E a cada insônia narrada, Miguel e Zequiel unem-se num centro, num núcleo de angústia, lutando com a noite, que, na novela, é o corpo do dismenso, do sertão: “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. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo” (Ibidem, p.390).

A noite de Miguel-Zequiel é povoada dos terrores de um e de outro. O Inimigo que Zequiel teme é ora amorfo, ora proteiforme, revestindo-se da forma sobressentida de tudo o que rebenta, espatifa, rasga, mata e sangra, todos os baques, todas as mortes, e onde o “bobo” pressente o seu próprio baque e a sua própria morte. Miguel lateja as angústias de sua infância, o ressentir do Erro, do Escuro, do Mal, revolvendo a dor meiga pelo irmão morto, pela Cuca, cachorrinha perdida, mas também as “coisas assustadas”, as violências das pessoas grandes, a necessidade que elas têm de rasgar, sangrar, matar, como faziam, com “alegria avermelhada”, aos bichinhos do mato, como fez seu pai, assassino e suicida.

Nos dois, Miguel e Zequiel, a Noite atua como um enclave de Caos, de *desforma* – o *estilhaçamento violento da forma*, bichos e plantas se desfazendo em soro ou em sangue; ou *forma gora, errada, disforme*, o que é doente, o que é aleijão; ou o *informe, o indistinto*, o que não existe, o que nunca se domou em forma:

O Chefe Zequiel, por certo, ouvia toda agitação de insônia – *Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo! o Chefe se benzia. [...]* Denegrim, manso e manso, a *coisa*. Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e embaixo no pescoço, esfriam dedadas de suor, que oleia. O pior é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A morma. [...] Essa que revém, em volta, é a morma. Sobe no vaporoso – Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. *I-éé... I-éé... leu...* Treita do cresso de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a mingúavel... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, a cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos – as criaturas estão fazendo corujas. [...] É a morma, mingau-de-coisa, com fogo frio de idéia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, me vem, me psipassa. [...] O senhor tema o dormir dos outros, que estão em aragem. O senhor tema. (ROSA, 1960, p.431-432, grifo do autor)

Em *Corpo de Baile* o avesso da *forma* é a “*morma*”, a encarnação feminina da negação, ou indistinção, ou malogro, ou destruição, ou aborto da forma: o que ninguém nunca ouviu, o bicho que não existe, o mingau-de-coisa, a aragem, o aleijado, o mingúavel, o roível, o escalavrável. Indistinção noturna que se reflete no discurso – a voz do narrador aderente a Miguel absorve o delírio, as exclamações, os esconjuros, as exortações de Zequiel, tão intimamente ao ponto do discurso

direto livre, aqui sendo a única das novelas em que o discurso narrativo, assimilando-se ao eu-personagem, assume detidamente, longamente, a primeira pessoa¹⁹⁴. Mas, entretecidos no discurso, em fusão com o sentir de Miguel e Zequiel, ouvem-se também os barulhos da noite, nas aliteraões de fricativas e vibrantes, no empastamento das nasais, de "m's" pegajosos de brejo, de pântano: morma, mingau-de-coisa, cuchusmo, malmodo, mortemente – Miguel, Zequiel, o narrador e a treva se "psipassam"¹⁹⁵ num “*Eu*” enorme: *I-éé... I-éé... Ieu...*, como o Boi indestacado da "mansa treva" do presépio, como o frágil e espezinhado Tiãozinho de *Sagarana* fundindo-se, no escuro do sono, com o ser possante, “a noite enorme” dos bois de carro:

– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Êle vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que êle fica mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Êle está lá, adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho mêdo de que êle entenda a nossa conversa...

– É como o dia e a noite... A noite é enorme...

[...]

- *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas eu sou o boi Capitão! *Moung!* Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem! Todos... Tudo... Tudo é enorme! Sou grande forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai...[...] Sou maior do que todos os bois e homens juntos.

(ROSA, 1969, p.314)

Solvido nessa potência noturna, nesse “mato-escuro-de-todos-os-bois” (ROSA, 1969, p.314), Tiãozinho pode mais do que seu opressor, do que seu inimigo Agenor Soronho, e é na treva de torpor onde se fundem menino-guia e bois de carro que se move a ação da estória e a vontade vingadora do herói.

Miguel e Zequiel lutando com a Noite, a ela se fundem, dela se avolumam – e, se luta há, a organicidade do livro (e do corpo da obra de Rosa) promete que eles vão vencer. Miguel e Zequiel têm Deus no nome.

¹⁹⁴ A única outra ocorrência de discurso direto livre em *Corpo de Baile* é o clímax da angústia de Manuelzão em “Uma estória de amor” (supra, parte 2, seção 2).

¹⁹⁵ Não será fortuito encontrar incrustada aqui, na palavra que diz o atravessar e fundir das almas de Miguel, Zequiel e da Noite, o ψ (psi) grego, símbolo da psicologia...

Ezequiel, *Hazaq* + *El* = “Deus dá força”, e *Mikha* + *El* = “Quem é como Deus?”¹⁹⁶ Um teve força bastante para suportar a visão da Glória de Deus (Ez 1-2); ao outro foi confiada a afirmação da Glória absoluta e definitiva de Deus, na luta e vitória sobre o Dragão no Apocalipse (Apoc, 12).

[...] e quem sabe o Chefe não tinha razão: todos devessem parar e fazer finca-pé no instante, no minuto. A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?

(ROSA, 1960, p.466)

A vitória de Miguel e Zequiel se promete porque toda a travessia de *Corpo de Baile* tem sido até aqui o adensar-se da afirmação de um poder maior, que traga o medo, o escuro e a Morte em luz, aurora e riso, que reverte temor magno em *gaudium magnum*.

Acordam, meio a um momento.
Eles têm o segredo?

*

¹⁹⁶

HARPER, Douglas. Etymology online. Disponível em:
http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Ezekiel
http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Michael



Fra Angelico, *Natividade* (com Santa Catarina de Alexandria e São Pedro Mártir)¹⁹⁷
 1440-1441
 Afresco, 193 x 164 cm
 Florença, Convento de San Marco

¹⁹⁷ Santa Catarina se distingue de pronto por sua coroa; São Pedro mártir pela fenda rubra na cabeça e pelo golpe a escorrer sangue, marcas de seu assassinato (VORAGINE, Jacques de. *La légende dorée*). Disponível em: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome02/065.htm>

XXV

**Fra Beato Angelico:
“Natividade”, Florença
Museu de São Marcos**

Ao fundo, fito a fito,
o ruivo roxo boi, o roxo rufo burro,
entreconscientes
soslaiam
– no âmago do mundo,
desnudo,
descido ao chão,
sobre uma réstia,
à angústia:
Ele
– o que é a única fala,
a última resposta.

O afresco, ainda outra adoração brigidiana (com os circunstantes de joelhos em torno do Menino deposto ao chão)¹⁹⁸, organiza-se em díades – Maria e José, os dois santos, os dois animais, os dois anjos que se entreolham em perfil, os dois anjos em frontalidade. Todas em equilibrada simetria horizontal, exceto por uma – a de Santa Catarina e São Pedro mártir defrontados em diagonal, o avanço de São Pedro no primeiro plano à direita causando um ligeiro desequilíbrio, que convida o olhar a repousar na estase do centro – a manjedoura. Lá um cerne de leveza, nos traços singelos, quase infantis, que terminam, como em tantos outros presépios, numa espécie de sorriso.

Mas o poema de Rosa parece reter, dos dois animais que se entreolham, o peso de, “íntimos das sombras”, saberem do sacrifício e da luta que esperam o

¹⁹⁸ Ver parte 2, seção 2.

menino adiante. “O **ruivo** roxo boi,| o roxo, **rufo** burro” – o roxo das vestes coordenadas de Maria e José assimila, na assonância enantiomorfa dos dois hemistíquios, ruivo, roxo/ roxo rufo, a cor de sua etimologia, *russeus*, ruivo (CUNHA, 1982, p.692; SOUSA, 1984, p.875)¹⁹⁹. A insistência no vermelho, em ruivo, roxo-*russeus*, e sobretudo na raridade que é a palavra “rufo”, faz-se significativa num *Corpo de Baile* tão redundantemente evocativo das Escrituras. O Senhor que fala a Moisés em Números (19, 1-10) ordena um sacrifício pelo pecado: a imolação de uma vaca vermelha (*vacca ruffam*) sem defeito e sem mancha, e que ainda não tenha levado o jugo; no trecho do Apocalipse reencenado por Doralda em Dão-lalalão, a Grande Meretriz monta uma mula vermelha (*bestia coccineam*). Mula vermelha, vaca vermelha. O pecado, seu perigo, seu prazer, sua dor e seu purgar.

Corpo de Baile tem, nas irmãs Maria da Glória e Maria Behu, exatamente essa ambivalência do que o pecado implica, enquanto volúpia e sacrifício da carne – uma um convite ao gozo, a outra uma promessa de purgação: Maria da Glória, toda carne, viço e graça, com o “encorpo”, o “gosto”, o “cheiro”, o “suor e o “cuspe” (ROSA, 1960, p.434), virgem, mas palpitante já de ser mulher plena; Maria Behu, feia, enfermiça, murcha, priva de graças, votada a rezas, penitências e castidade, à inutilidade de seu corpo jovem e virgem, ao sacrifício de seu prazer de fêmea pelos pecados dos outros, porque ela mesma é feita para a nenhuma tentação...

Parecia nada irmã de Maria da Glória? Essa Iô Liodoro a levasse em cidade, se casava mais depressa do que viúva rica. Como que ela estava no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente. Destino desigual do de Maria Behú, essa nunca acharia quem a quisesse, nunca havia-de. Maria Behú, tisna, encorujada, com a feíçe de uma antiguidade. Às vezes dava para se escogitar, êsses encobertos da vida: seria que Maria Behu era triste e maligna por motivo de ser feia, e Maria da Glória ganhava essa alegria aprazível por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando a semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e sêca, feito uma fruta ressolada.

(ROSA, 1960, p.397)

¹⁹⁹ A ênfase tanto na cor roxa como no cara a cara dos bichos (“fito a fito”, “entreconscientes soslaiaim”) se nos afigura clara instrução textual a conduzir para esta natividade de Fra Angelico, em substituição àquela sugerida pela edição ilustrada da Salamandra (ROSA, 1986). Se as duas imagens correspondem perfeitamente à identificação paratextual - autor, local e título - , é esta a que o poema ele mesmo aponta e escolhe.

Miguel não conduz a narrativa sozinho. Sua voz domina os dois blocos liminares do texto, abertura e fechamento, deixando-se ofuscar ou perpassar, a espaços, pelas dos seus duplos: o bobo Chefe Zequiel, irmão no pavor noturno com seu segredo inefável, e o muito chão e frequentemente repulsivo Nhô Gualberto Gaspar, um antiespelho, que concentra em si, à mostra, sem verniz, o Mal reduzido ao grotesco banal de pequenos vícios – pequenas ganâncias, pequenas invejas, pequenos receios e, sobretudo, sua desmedida gulodice lúbrica²⁰⁰. No trecho acima o discurso indireto livre de Gualberto projeta nas duas irmãs, de modo muito lhano, sua teoria de Claro e Escuro como massas estanques: dum lado, o de Behu, plasman-se juntos, recíprocos e repugnantes, mal, feiura, tristeza, desprazer; do outro, o de Glória, beleza, alegria e prazer se confazem, se invocam, e invocam quem venha cobrar seu gozo...

...E no entanto, em “Buriti”, Maria da Glória e Maria Behu apenas vêm à frente dum longo cortejo de mulheres: Dona Dioneia, com seu cio de tísica; Dona-Dona com o tacanho do que é, e vê e sente; lá Dijina, ex-meretriz, seu excesso de amor agora entregue todo ao esposo, irmão de Glorinha; Tia Cló, resumida e completa em cuidar da casa e dos viventes da fazenda; Vovó Maurícia, a matriarca risonha; e, pontuando a estória como um coro, as Mulheres-da-Cozinha (maiúsculas e hífen do autor)... Mas sobretudo aquela que compõe com Miguel uma das mais importantes díades de *Corpo de Baile*. Porque entre os dois blocos liminares de vozes masculinas, aninha-se, eloquentemente central em “Buriti” e exceção em *Corpo de Baile*, um trecho maciço de intimismo feminino não, fêmeo – na voz de Leandra, Lala, Lalinha, mandada buscar na cidade, para esperar voltar o marido que a abandonara, Irvino, irmão de Glória e Behu..

Um macho. E desejava-a. [...] Pèrfidamente, gostou de assistir ao grotêscio contentamento dêle, de ver como se distendia, avolumado, animal, se animava. Sim, não se enganara: Nhô Gaspar era um ousado, seus olhos se repastavam. E ela, por curto que quisesse censurar-se, se deleitava com a homenagem imunda. (ROSA, 1960, p.470)

Lala é o duplo feminino de Miguel, tão insone, angustiada, meditativa e foriça, forasteira, quanto ele, mais ainda do que ele – completamente cidadina, vinda para

²⁰⁰ Cratilismo bem rosiano é a corruptela *Gulaberto* com que a esposa refere Nhô Gaspar, no grifo do autor, não menos que o engulho do /g/ insistente: Gualberto Gaspar, dono da fazenda Grumixã...

estranhar, em deslumbre ou medo, o sertão cru, indócil e exuberante do Buriti Bom. Sua repugnância ao desejo sem decore de Gualberto tem a mesma ambivalência da sua própria volúpia:

– Lala, eu gostava de poder aparecer nua, nua, para que todo mundo me espiasse... Mas ninguém pudesse ficar sabendo quem eu era... Eu punha máscara...
Lalinha sobressaltara-se, aquilo soara forte e crú, como um ato. O que, em outra ocasião, teria ouvido comprazida, àquela hora subitamente aturdi-a com um desgosto, uma crispada vergonha. [...] Lalinha acendeu um cigarro. Agora, no instante, nela se desenrolava o apetite de entrecortados sussurros, o gôzo daqueles proibidos pensamentos, que representavam um paraíso, restituídas à leveza, as pessoas que inchavam de vida. [...] ah, como o sangue obedecia!
– “Delícia, meu bem, o que você falou: poder ficar nua, com a máscara posta...” (Ibidem, p.479-480)

A crueza do desejo de Glória ao mesmo tempo crispa a volúpia de Lala e perturba sua compostura aprendida, a “cumplicidade oblíqua” entre as duas arranhando um remorso de nojo: “É horrível! Sou um monstro, sou imunda...” (Ibidem, p.456). E essa volúpia perturbadora, que indissocia, para ela, beleza e sordidez, se encarna na paisagem:

O Brejão-do-Umbigo, o nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco já principiava, no chão – até lá, onde o rio perverte suas águas. [...] Só largas fôlhas, se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flôres para o amor. Aquêles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. [...] Aquilo amedrontava, dava nôjo. (Ibidem, p.455)

O Brejão é o ostentar duma crueza pouco suportável, estranhável, como a definição deliberadamente brusca do estoico Marco Aurélio para a união sexual: “É a esfregação de uma víscera na outra e secreção de muco acompanhadas de espasmo!” (In GINZBURG, 2001, p.21). Tanto quanto a mata noturna no Buriti Bom é o sertão solto com seu poder de desnorteio diante da imensidão bruta, o Brejão do Umbigo coagula, em seus charcos, seu lodo, sua gosma fervilhante de vida, o marejar de um desejo que perturba e se avoluma através da novela, quer irrepresar-se.

A noite do sertão, de si, não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza sem centro, uma ameaça inerme. [...] Sabiam coisas

demais, do tempo, dos bichos, de feitiços, das pessoas, das plantas – assim era o sertão. [...] Tudo lhe parecia não-acontecido ainda. Virou-se. Distendeu, instigou sua atenção: queria surpreender uma marca, um relêvo, no monte das horas se escoando. Assustava-a, qual se fôsse uma velhice, a insônia – aquela extensão sem nenhum tecido. Estremecimento – de imaginar tivesse de ser como a Maria Behú: condenada a rezas, a rezas, a vida tôda, e a bôca estava cheia de terra sêca, uma aspereza... ou aquêles bôbo noites inteiras acordado no moinho, escutando sem fim – o Chefe... Não, precisava ir-se dali, voltar para sua casa, para perto de suas amigas, na cidade...[...] Pudesse, estaria deitada junto de Maria da Glória, horas sem tempo, a abraçasse e beijasse, lhe desse todos os afagos, como se ela, Lalinha, Lala, fôsse uma menina, um bichinho, diminuindo, cada vez mais diminuindo, até meio menos não existir, e dormir – só um centro. (ROSA, 1960, p.448-449)

“Fito a fito, entreconscientes [...] soslaíam – no âmago do mundo”. No texto, o sertão é o desnorteio do sem-centro, mas é ele mesmo um centro, “âmago do mundo”, em que um triplo vórtice – Zequiél, Miguel e Lalinha – agita em angústia os desejos, os medos, os remorsos, e o mero sentir da massa movente do mundo em volta.

Em nenhum momento o texto adere a Maria Behu. Ela permanece alheia e outra, objeto de pena, desagrado ou estranhamento para as vozes que se distinguem na intimidade do discurso indireto livre, Miguel, Lalinha, Gualberto, Zequiél. Gualberto tinha-a descrito como “tisna, encorujada, maligna”; Lala vê como justo que ela, a “feia, sem singelo atrativo”, arque penitências e mortificações para que os outros viventes do Buriti Bom vivam mais firme, purgados de suas hesitações e remorsos (Ibidem, p.453); Miguel percebe nela, como Gualberto, o murcho de uma beleza gora (Ibidem, p. 421); e o Chefe Zequiél parece associá-la à morma de seus pesadelos.

Em Maria Behu, o texto parece aplicar a lógica de Gualberto – a sua feiura, sua falta de *graça*, absorve todo o mal em volta: Behu arca penitências por todos, “recolhe para suas rezas os pecados de todos” (Ibidem, p.485), e, conforme se pergunta Gualberto – forma gora que é, para refazer-se, ela devia ter pressa de morrer?... (Ibidem, p.426).



Schongauer, *A Sagrada Família*, 1440-1441
Óleo sobre madeira, 26 x 17 cm
Munique, Alte Pinakothek

XXVI

**Martin Schongauer:
“Nascimento de Cristo”.
Munique, Pinacoteca**

O rubro Boi –
roupa e sangue; e terra.

O burro, atrás, através,
Enigma de cerne e de betume.

Domésticos, não extáticos
protagonistas,
duendes da solidão.

Burro e Boi em sono e sonho
– glorificantes, et laudantes

DEUM... Δ

A imagem reproduzida, com sua relativa indiferença ao tamanho real, não é capaz de transmitir o impacto do quadro em si, repousado na parede. Um impacto simetricamente similar à comoção diante da dor esmiuçada do Altar Portinari de Van der Goes (poema XVII, supra, parte 2, seção 5), ou ao deslumbramento pela exuberância da Pala Strozzi (poema VIII, supra, parte 2, seção 2), os dois monumentais, de 2,58 x 3,04 m e 3 x 2,82 m, respectivamente. Porque a Natividade em vermelho de Schongauer, miudinha contra a parede, modestazinha entre os outros quadros da Alte Pinakothek de Munique, fere pela impressão de delicadeza e intimidade que o tamanho aguça no motivo, a ternura Mãe-Filho tingida do sacrifício futuro. Se a imagem evoca a morte em dor e humilhação que sofrerá o Deus, ela o

faz em graça e em doçura – o vermelho, antes que sangue sacrificial, é o aceso carmim da roupa e dos lábios da Virgem, que realça sua beleza adolescente; oferecida por Maria ao Menino, a minúscula florzinha aquilégia²⁰¹, de propriedades medicinais, prefigura o sofrimento de Jesus flagelado e crucificado, que a Mãe não vai poder suavizar; e o próprio Deus retratado reclama ternura – nuzinho, barrigudinho, de vivos olhos pretos. O íntimo e o simples da devoção doméstica parece acomodar em sossego a inquietante enormidade do sacrifício implicado na Encarnação.

A palavra de Rosa tendo antes, sob o luar de Baldung (poema XV), mostrado os dois animais como seres querúbicos, e instalando agora o Burrinho no enigma, o Boi no sacrifício de sangue, deflagra, com a fruição conjunta de poema e quadro, toda a ambiguidade percebida por Freud no termo *heimlich*, que reúne numa noção de espaço cluso e autocontido associada ao “doméstico” (como o *homely* inglês), tanto o senso de proteção, de aconchego familiar, quanto um arrepio do que é oculto e ameaça ou inquieta (FREUD In RIVKIN & RYAN, 2004, p.420-421²⁰²).

É assim que Maria Behu aparece em “Buriti”. Ora como a moça caseira e simples, feia mas bondosa, atenta aos sofrimentos alheios, ora como o encorpo do que sofre e faz sofrer, do que é mau e faz mal, do que desconcerta e perturba, do que é goro, triste e malogrado, o incompreensível e inaceitável existir do Erro. Sutil mas constantemente, o texto anuncia que tem sim uma “pressa de morrer” guardada para Behu. Sempre mencionada em contiguidade com o noturno, o “bicho do brejo”, a forma indecisa que são a noite e a água turva do brejo na novela, “tisna e encorujada”, Behu tem o ululo de um agouro escuro no próprio nome. “Hibou” em francês, “búho” em espanhol dizem mesmo a coruja e seu pio tristonho de anunciar a morte.

Maria Behu adoece e morre, sacrifício pelo existir do Erro?... – uma vaca rufa, sem a mancha do gozo, mas ela mesma uma mancha, um defeito no mundo?...

Desde “Campo geral” que se ouve a coruja, “mãe de seus poderes e agouros”, e se teme e repudia a dor que ela adivinha. E no entanto, o texto, já desde as páginas de abertura, furtivo, traiçoeiro e manso, já acolhera e aceitara a dor, da

²⁰¹ Já a vimos no Altar Portinari, como a mesma prefiguração singela e triste do sacrifício (supra, parte 2, seção 5; McNAMEE, 1998, p.149-150).

²⁰² “Assim, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve rumo à ambivalência, até finalmente coincidir com seu oposto, *unheimlich*” (FREUD In RIVKIN & RYAN, 2004, p.421).

morte e do sangue, na ordem das coisas, já banhara e nutrira o herói, o anjo, o guia Miguilim-Miguel em sangue sacrificial.

Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dêle para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – êle indagara, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que êle tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fôra para ele poder vingar.

(ROSA, 1960, p.9)

Miguilim-Miguel, que guarda dolorido ainda o desespero de compaixão pelos tatus que viu matarem – “mãozinhas *cruzadas*”, “ossinhos encardidos” querendo “traçar no chão uma *cruz*”, “pedindo pena”, aos guinchos “*Izúis, Izúis*”... – é ele mesmo filho e irmão do sacrifício.



O Enforcado, baralho de Marselha

Não há livrar-se do comércio com a dor – Miguilim se cura banhado no sangue do tatu, alimenta-se da carne dos “bichinhos desvalidos”, encanta-se com seu Aristeu, risonho dançarino e caçador, e, já tornado Miguel, ama Glorinha, sertaneja plena, que, como o sertão, acolhe e dá corpo à vida plena e crua, que é a dor e o sangue, tanto como o estro, de bichos e gentes.

Agora ela sorriu sem manobra, falou: “– Por que você não vem caçar? [...] por aqui também tem mutúm. Mutúm no mato, ronca cismado, que até enjôa a gente... Se caça. A carne é muito gostosa. Você não gosta de caçada?” Fugiu de responder. O que devia ter dito: que odeio, de ódio. (ROSA, 1960, p.)

A importância e longevidade antropológica do sacrifício parecem lembrar ao homem essa necessidade da dor, essa promiscuidade com a dor. O sacrifício gerador de forças”, como o narrador estridentemente autobiográfico de “Páramo” definiu a carta “O Enforcado”, em *Estas estórias* (ROSA, 2001, p.275).

O suicídio do pai de Miguilim (“se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa môita grande de miroró”, ROSA, 1960, p.79) foi o texto performando nítido a iconografia e o sentido da 12ª lâmina do tarô. Morto, Bero se faz amar e permite que o amor se cumpra – o amor de Nhanina e Tio Terez não mais do que o amor que amadurece em Miguilim pelo Mutum, junto com a vontade de ir embora, e o amor destinado de Glorinha, para quem Miguilim-Miguel, sem saber, “farejando em neblina”, caminha desde sua partida...

Miguel perdera o irmão Dito na primeira novela, Maria da Glória perde a irmã Maria Behu na última. Seria o tributo de dor e sangue que o Deus exige de cada um antes da Alegria?...

– Maravilha: vilhamara! – “Qual o nome que podia, para êle? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...” Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado. [...] Avulta, avulta sôbre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. – “Eh, bonito, bão... Assunga... *Palmeira do Curupira...*” Tinha dito o Chefe Zequiel, bôbo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. O Chefe falava do buriti-grande, que se êsse fôsse antiquíssimo homem de botas, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas – estirava os braços, se sentava no meio da vargem. *Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um côcho, que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se fazia; e a carne de seu miôlo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada. O Chefe se benzia, a noite chegando.* – “Querem rumar o machado nêle, dar derruba...” E quem? O que vinha: o bicho da noite, o inimigo. Como era o “inimigo”, ô Chefe? – “Vai ver, é uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as fôrças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” Por que, o buriti-grande derribassem? Era o maior, perante tudo, um tanto fora da ordem da paisagem. Sua presença infundia na região uma sombra de soledade. Ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço a prumo – inventando um abismo.

– Êle é que nem uma igreja... – Maria Behú disse.

(ROSA, 1960, p.421, grifo meu)

Mircea Eliade fala do Templo, da Casa, da Cidade, da Montanha, da Árvore Sagrada, como exemplares do *Axis Mundi*, como o determinar de um Centro, o cosmicizar de um espaço que assim se veda contra o não-espaço em volta, contra “o domínio do desconhecido, do não-formado”, indiferenciado, não-lugar que é habitação “dos demônios, das larvas, dos mortos – ou seja, o caos, a morte, a noite” (ELIADE, 1996, p.34). O poder do sertão, o poder da Noite do Sertão sobre Lalinha, Miguel e Zequiél é esse poder do Caos avesso à forma concluída e definitiva, potência de Criação, Criação em ato ou Regeneração que se manifesta nas larvas, nas formas interrompidas, ou na permanente ameaça à forma que é a morte. O Buriti Grande, fincado e nutrido na lama malsã do Brejão, espécie de água primordial sertaneja, concilia em seu corpo vivo o Caos Informe e as Alturas do Céu.

Zequiél tinha dito do seu delírio: “o espírito mau de Deus, que vem contra”. O Buriti Grande mostra como a Noite indistinta, parindo seus terrores, não é mais que uma face da potência criadora que é Deus. O texto diz, através de Zequiél, que esse é o queimo da presença da divindade, “terror impregnado de assombro que nenhuma criatura, nem a mais ameaçadora e poderosa pode incutir” (OTTO, 2014, p.46), terror do Incriado prenhe da Criação, Caos e Deus reversíveis. O sacrifício enquanto essa reversibilidade, não o sacrifício-tributo, são a morte de Dito e Behu.

Sacrifício, antes de ser o abraçar da dor, é o performar a obra sagrada. Dito “vira o Céu já por detrás do morro”, era partícipio acabado, *per-feito*; Maria Behu era inacabada ainda, ainda *por-fazer*, como as formas indecisas do Brejão... Ambos *voltaram* (volta, verso...) ao Tempo sem tempo da Criação, da *poiesis*:

Lalinha se lembrava – uma idéia, que na ocasião não criara sentido. E, agora, era capaz de não chorar por Behú – tanto a amava, tanto a compreendia. E aquilo, sem razão nenhuma, nem causa, sim: – Morrer talvez seja voltar para a poesia...” (ROSA, 1960, p.505)

“Sangue e terra”. O sacrifício imaginado do Buriti Grande é um sacrifício sem dor, quase brincado – evocado em gigante de botas sentado na paisagem, depois tornado à sua impassibilidade vegetal, o Buriti se vê matar sem *pathos*, sem guinchos (*Izúis, Izúis...*), sem cruz. Derrubado morto, ele vai nutrir o Brejão de seu sangue e de sua carne, que o texto transmuta, transubstancia, eucaristicamente, em pão e vinho, servidos num cocho, numa manjedoura.

No Buriti Grande Rosa atualiza a prática iconográfica, familiar à Natividade, da manjedoura-túmulo, apontada nos poemas do presépio: “ante a manjedoura – sepulcro, sarcófago” (Poema XVI), e a prática ritual milenar dos mistérios, sacrifícios e festejos da morte-ressurreição do Deus, do Ano, da Vegetação. Mas o Buriti é também um monumento fálico, potência de viço e gozo – Miguel quer sonhar com Maria da Glória encostada Nele, imagina as mulheres todas do Buriti Bom em torno Dele numa “ronda debailada”, coroando-o de flores (ROSA, 1960, p.421), numa alusão transparente às “árvores de Maio”, que se erguem fálicas em meio às danças de celebração da primavera (ELIADE, 2002, p.250-254), da fertilidade, da ressurreição da vegetação. Em “Buriti”, esse é um dos nomes do amor: “Diz que, na cidade, o amor se chama *primavera*?” (ROSA, 1960, p.404)

Maria Behu morta, pouco menos de um mês depois Miguel se aproxima *voltando*, para pedir a mão de Maria da Glória. O livro acaba com Miguel frenteando a claridade, “diante do dia”. É maio.

*

O Buriti Grande se alteia em *Axis Mundi* na estória final como uma reiteração da concepção cíclica do Cosmo, infiltrada por Rosa em *mise en abîme* na estória medial, “O recado do morro”, que sugere a leitura das sete novelas como o eterno ir e voltar dos astros. Mas é também reiteração da premissa plotiniana, contida nas epígrafes, de que o movimento é dança – logo, é prazer e é beleza:

É a resposta à pergunta inicial de Miguilim:

- “Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”
- Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...”

(ROSA, 1960, p.82)

Tudo acontece para produzir a beleza e o prazer que são a Arte – tanto, já de partida, advertira Rosa, junto com Plotino, nas epígrafes 3 e 4 de *Corpo de Baile*:

“Porque, em tôdas 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

“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte;

a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”.

PLOTINO

(ROSA, 1960, p.3, itálico e versalete do autor)

Cada ato, de morte ou de vida, de ódio ou de amor, feio ou bonito, é “um ato de artista, comparável ao movimento do dançador”, ou uma cena “neste teatro de palcos múltiplos que é a terra inteira” (citações de Plotino, epígrafes 3 e 4 de *Corpo de Baile*). A dor que alguém sente ou que inflige é um papel que se representa num drama cósmico, uma figura na dança cósmica – o Cosmo é Criação contínua, *poiesis* em ato eternamente, e eternamente Belo quando se vê o todo, como Dona Rosalina sugerira: “Tudo está certo. Tudo vale é no fim, meu Mocinho” (ROSA, 1960, p.203). E o fim é eterno nascimento, como esse nascimento em eterno retorno que Rosa nos dá a contemplar em “O Burro e o Boi no presépio”, e mesmo 26 vezes. Em *Corpo de Baile*, a arte é outro nome da beleza, e a beleza não é somente intercambiável com o Bem, mas é esse ponto onde se unem fim e começo, o “termo e começo de tudo”, aquilo para o qual todas as coisas tendem e no qual tudo reverte. É a concepção pancalística do universo (ECO, 2007, p.44) – tudo é bom, tudo é bonito.

Todo o *Corpo de Baile* é uma batalha contra o Mal desde a Gênese até o Apocalipse. A luta final é, muito apropriadamente, a de Miguel. Mas se o Miguel do Apocalipse é aquele que precipita o Dragão em pompa guerreira (Apoc 12), o corpo a corpo que o Miguel de *Corpo de Baile* trava com o Erro é tão mais singelo:

Um horror que se errasse, que ainda existisse o êrro. [...] Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nojo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a idéia para um bezerro belo; não podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima.

(ROSA, 1960, p.401-402)

O erro vem em bezerro. O erro vem como um corpo vivo, palpitante, quente de sofrimento e desamparo. O erro vem para pedir e produzir cuidado, paciência e carinho....

O Natal de “Buriti” é o lugar onde se confirma e compacta essa transmutação de Mal em Bem, em Beleza::

Esses podiam testemunhar milagres. Não, o sertão dava medo – podia-se cair nêle a dentro, como em vazios da miséria e do sofrimento. Talvez toda a quantia de bondade do mundo não bastasse, para abraçá-lo, e seria preciso produzir mais bondade – como a de Maria Behú e Maria da Glória, que pareciam tanto estimar e proteger aquela gente pobre, as duas disso nem se dando mesmo conta. Era de ver o contentamento com que acolhiam seus afilhados, tão numerosos, uns meninos e meninas que sorriam deslumbradamente e nunca falavam, quase sempre tinham uma beleza amanhecida, os olhos verdes ou escuríssimos pedindo que lhes mandassem querer tudo o que da vida se quer. Quem iria tirá-los de lá, amá-los muito, existir com eles? [...] E os pobres do mato não vinham pedir esmolas: vinham receber presentes – de farinha, toucinho, rapadura, sal, café, um gole de cachaça. E traziam presentes – cestinhos de taquara, colheres-de-pau bem trabalhadas, flôres, mel selvagem, bênçãos e orações. No mês do Natal, para o presepe, vinham com balaies de musgo, barbas-de-árvores, ananases, parasitas floridas, penas coloridas de pássaros, frutas de gravatá, cristais de belo bisel; e exultavam com o próximo nascimento de Jesus Nosso Senhor.

Na Véspera, todos apareciam. No Buriti Bom, Behú armava o grande presépio, no quarto-da-sala – todo aromas e brilhos, e côres amestradas, que ensinavam a beleza a confusos olhos.

(ROSA, 1960, p.462-463)

A adoração ensaiada nos antipresépios de “Campo geral” e “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” se dá agora, e finalmente, em torno dum presépio de fato, e performa por sua vez um presépio vivo onde todos são os Reis-Magos com seus presentes, e todos são o Jesusinho a recebê-los, porque aqui se concretiza o que o mesmo Menino, já crescido, ensinara:

Então o Rei dirá aos que estão à direita: - Vinde, benditos de meu Pai, tomai posse do Reino que vos está preparado desde a criação do mundo, porque tive fome e me destes de comer; tive sede e me destes de beber; era peregrino e me acolhestes; nu e me vestistes; enfermo e me visitastes; estava na prisão e viestes a mim. Perguntar-lhe-ão os justos: - Senhor, quando foi que te vimos com fome e te demos de comer, com sede e te demos de beber? Quando foi que te vimos peregrino e te acolhemos, nu e te vestimos? Quando foi que te vimos enfermo ou na prisão e te fomos visitar? Responderá o Rei: - Em verdade eu vos declaro: todas as vezes que fizestes isto a um destes meus irmãos mais pequeninos, foi a mim mesmo que o fizestes. (Mt 25, 34-40)

Lalinha vê aqui: antes da beleza, dos aromas e brilhos e cores amestradas do presépio armado, o Natal de “Buriti” ensina a acolhida ao sofrimento como o espaço de se produzir mais amor: os pobres do mato vindo à fazenda, para o intervalo de alegria que é “o nascimento de Jesus Nosso Senhor”, fazem espraiar-se a bondade de Maria Behu e Maria da Glória, as faces noturna e diurna do Buriti Bom. O vazio de miséria e sofrimento é infinito Mal exigindo, inspirando, produzindo, infinito Bem. A Encarnação não foi outra coisa – a sede, a fome, a dor, a nudez de Jesus na solidez de seu corpo são o que pede ao cristão para “amá-Lo muito, existir com Ele”... Mais: não houvesse pecado para redimir não haveria Redentor para gloriar. Exatamente o que diz o narrador sobre a viagem redentora do Grivo: sem o sofrimento e a decrepitude do Cara-de-Bronze, teria sido possível o Grivo ir buscar a Moça, e voltar com as suas “palavras muito trazidas”? (ROSA, 1960, p.365).

“Campo geral” deflagrara em Miguilim o ressentir agudo do Mal e o amor urgente da poesia, das estórias. É com as estórias que ele abrandava o sofrimento do irmão Dito e é o sofrimento que enseja os momentos mais solares da novela, a vinda de seu Aristeu, “que Rosa envia como “uma das personificações de Apolo” (ROSA, 1981, p.22), adivinho, curandeiro, músico e apicultor. É quando Miguilim adoece de seu muito sentir e muito pensar que vem seu Aristeu transformar melancolia em mel, mal em sol.

E é na morte de Dito que Aristeu expressa o que é o refrão alquímico de *Corpo de Baile*: “tristeza verdadeira, também nem não é prata, é ouro, Miguilim” (ROSA, 1960, p.62). Esse o silogismo que Rosa escondeu nas epígrafes:

“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão; é preciso – diz êle – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua”

PLOTINO

“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”

RUYSBROECK o Admirável, “O Anel ou a Pedra Brilhante”.

[...]

“A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dôr

alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, tôda plana, e muito leve”.

RUYSBROECK o Admirável, *ib.* (itálico do autor)

“O recado do morro” postado no centro, e ali Pedrão – todo terra, todo corpo. Para ele o recado – do Morro, de onde a Terra investe para o Céu – apanhado pelo *Gorgulho*, coletado pelo doido dos *cálculos*, dado a nascer na “saboria de sonância” da cantiga do poeta Laudelim e sorvido no “sobressalto que o verso transmuz da *pedra das palavras*” (ROSA, 1960, p.283). *Gorgulho*, pedra onde se encontra, de mistura, diamante e ouro; *calculus*, pedra. Por sobre o abismo, por sobre o escuro, a ponte da Terra, a solidez do corpo, a verdade irrefutável que é o sentir, o sofrer (“*Era verdade de-noite, era verdade de-dia – mentira, porque eu sofria...*”). Como descobrira o Bio de *Tutaméia*, como dissemos acima (supra, p.60), é essa experiência exacerbada da solidez do corpo, dor ou prazer, que “une intimamente, urgentemente, agudamente” aquele que percebe àquilo que é percebido, é aí que se experimenta “*o quem, o ser, o sendo*” de cada coisa, é aí que cada coisa tem um nome novo, “que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”. No presépio de “Buriti”, no presépio que é *Corpo de Baile*, cada tristeza, cada dor, cada sofrer é pedra de ouro trazida para enfeitar a manjedoura, para gloriar o Menino.

A morte eucarística do Buriti Grande evoca a carne animal, evoca o sangue animal, seiva e lenho que, em gentes e bichos, não se extraem de um corpo sem ferirem, sem doerem. E no entanto o que o texto celebra ali não é a dor que purga nem o alimento que regenera, mas a matéria gozada em tato, visão e paladar – escavar o lenho, ver dessorar, saber róseo e doce o sangue tornado vinho, saber o úmido, os grumos e glóbulos da carne tornada pão... Como o Rosa narrador de “Com o vaqueiro Mariano”, cantando as vacas em carne de se afagar (são moças frescas, suas tetas pomosas os dedos da aurora) e em carne de se comer (“o guiné-do-brejo pastado dá gosto ruim ao leite e à carne”) (ROSA, 2001, p.137), *Corpo de Baile* celebra a alquimia de transubstanciar, transmutar a dor, o mal, a morte, em alegria sonora, luminosa, doce, cristalina... E ir ainda adiante, prescindir de transmutar, ver já íntimos, reversíveis e unos, mel e mal, mel e fel, como no Cara-de-Bronze atrabiliário: “– O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta” (ROSA, 1960, p.358).

Miguilim – mestre, servo e amante da palavra e guia do leitor na travessia – é Hermes na casa de Saturno. Sua melancolia saturnina é a manifestação de sua

saudade do Infinito, saudade do mar desconhecido; e a sua urgência de deixar sua terra a deflagração de um novo tempo, queda da era de Saturno. Mas sua melancolia é também o que impele e exacerba seu horror ao Mal e seu amor à Palavra. E esses são os móveis do inteiro *Corpo de Baile*.

De “Campo Geral” até “Cara-de-Bronze”, a saudade do Infinito se manifesta nas epifanias da Terra Natal, do Amor e da Palavra, reunidas todas na Moça Branca de Todas as Cores, entregue como extrema-unção ao Velho. De Miguilim ao Cara-de-Bronze, fecha-se o círculo *puer-senex*, que já tinha sido anunciado com a contiguidade entre o menino Miguilim e o velho Manuelzão. Neste ponto, a viagem já foi concluída, o Mal já foi vencilhado e vencido, a Morte já foi ultrapassada. Mas a lógica de *Corpo de Baile* não é linear, e sim cíclica: “Dão-lalalão”, a primeira novela da “volta”²⁰³, badalara a chegada ao final com Soropita dizendo que “a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (Ibidem, p.344)...

E ela recomeça, em “Buriti”. Se Miguilim era o Menino que sofria o Escuro, sua ferida já tinha a sina de sarar, assim falara seu Aristeu:

Miguilim – bom de tudo é que tu ´tá : levanta, ligeiro e são, Miguilim!...”

– Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...

– Se daqui a uns setenta anos! Sucede como eu, que também uma vez já morri: morri, sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já!

[...]

Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:

–”Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

...*Eu vou e vou e vou e volto!*

Porque se eu fôr

Porque se eu fôr

Porque se eu fôr

hei de voltar...

(ROSA, 1960, p.38, grifo e configuração do autor²⁰⁴)

Miguel volta. Volta revolvendo, como Miguilim, o silêncio e a noite, guardando sua herança saturnina, seu laivo de *puer-senex*, que o texto não deixa de sublinhar –

²⁰³ Lembremos, a primeira metade de *Corpo de Baile* traz as novelas ancoradas na *partida*, a segunda metade se ancora no movimento da *volta* (ver parte 2, seção 4) .

²⁰⁴ Sempre o signo motivado em Rosa, aqui literalmente “ao pé da letra”, o dizer gráfico performando o dito...: o verso vai avançando na linha, e por fim recua, volta...

“como a infância e a velhice, tão pegadas a um país de mêdo” (ROSA, 1960, p.389), “entre a meninice e a velhice [...] tudo perto demais” (Ibidem, p.431). E novamente vai enfrentar o Mal. E novamente o Mal vai ser tragado nas epifanias da Terra Natal, do Amor e da Palavra, todas epifanias da Volta... À Terra Mãe, ao Andrógino, à Poesia.

No Buriti Bom, Miguel volta ao sertão para “então vencer e ganhar o passado no presente”, “transformar o poder do sertão em seu coração mesmo e entendimento” (ROSA, 1960, p.399). O sertão que ele encontra é o sertão em torno de Iô Liodoro *Maurício*, personificação do império, da majestade e do arreito fálico do Buriti Grande (Buriti - *Mauritia flexuosa*).

O senhor ver um homem em mando, vê iô Liodoro. Êle mesmo não põe mão em trabalho, de jeito nenhum, mas tudo rege, sisudo, com grandeza. [...] O que iô Liodoro. é, é antigo. Lei dum dom, pelos costumes. E êle tem mesmo mais fôrça no corpo, açôite de viver, muito mais do que o regular da gente. Não se vê êle estar cansado, presumo que nunca esteve doente. (Ibidem, p.404)

Maria da Glória ainda não aprendera a sabedoria de recluir. Como o pai dela, iô Liodoro, era supremo e senhor, como o crescer das árvores. O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era êsse, que mudo e alto maquinêja? A pedra é roída, desgastada, depois refeita. O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrera?(Ibidem, p.412)

Iô Liodoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras, esteve lavourando de amor a noite inteira. Iô Liodoro pastoreava suas mulheres com a severidade de quem conseguisse um dever (Ibidem, p.433)

Liodoro, pai de Glória, sogro de Lalinha, é aquilo que o pai de Migulim não pudera ser, aquilo a que Manuelzão se alçara, mas malseguro – senhor de posses, de seu trabalho e de seu lazer, governante tranquilo, pai amado, amante pleno, uma “criatura conseguida”, para quem não se distinguem ofício, arte, poder, gozo e amor. Liodoro é o Buriti Grande, e é também Júpiter, “fecundador majestoso”²⁰⁵, “pai de todos”, seguro de seu reinado: “Iô Liodoro regia sem se carecer: mas somente por ser duro em todo o alteado, um homem roliço – o cabeça.” (Ibidem, p.397-398). O Buriti Grande, chamador de raios, “teso, toroso”, que o texto resolutamente assimila

²⁰⁵ Em quantas Zeus/Júpiter despejou seu desejo e sua semente? Hera, Leda, Europa, Dânae, Io, Sêmele, Latona...

a lô Liodoro, é um equivalente sertanejo do carvalho europeu, associado, entre os gregos e romanos, à suprema divindade, Zeus, Júpiter, deus do trovão (FRAZER, 1978, p.74-75; CAZENAVE, p.127-128).

“Buriti”, com seu poderoso cortejo de mulheres, com o estro que lateja em sua paisagem, em seus personagens, é Vênus na Casa de Júpiter, é o Todo-Poder de Vênus.

Aqui o poder do sertão domou-se em enormidade de desejo, de gozo ansiado, consumado e consumando-se, os personagens como que dançando uma “ronda debailada”, cirandando o seu cio em torno do Buriti Grande, em torno da virilidade de Liodoro, do viço de Glorinha – Liodoro pastoreando suas fêmeas, constante e empenhado como num ofício, nutrindo e por fim colhendo o gozo da nora, num quase incesto; Gualberto babujando as “deusas” do Buriti Bom com sua cobiça gulosa, que repugna e atíça, como o Brejão; Glorinha escorrendo caldo, se abandonando em esflor e desfrute a Lala, a Gualberto, amadurecendo o amor para a chegada de Miguel; Lala atenta, ciosa, zelosa, amorosa da própria beleza, do próprio desejo, por fim “empregando” beleza e desejo, como uma bela-arte como uma devoção²⁰⁶, no gozo da cunhada Glória e do sogro Liodoro; e o desejo de Miguel por Glorinha porejando ao longo da novela, avolumando-se do desejo dos outros todos, crispando-se da volúpia da paisagem, para desaguar na promessa do fim, “diante do dia”, “mar, o mar”.

O sertão para onde Miguel volta é o sertão de Glória. Sertão que Glória se orgulha de ser seu, orgulho do estro criador dos seus bichos, das suas plantas, do estro seu mesmo. Quase um anagrama da claridade tremeluzida da palavra, Glória, no entretecer das vozes de Buriti, assimila-se à Alegria²⁰⁷, quase como um seu segundo nome:

que tinha crescido com todos os encantos, por possuir a alma da alegria dentro de si (ROSA, 1960, p.397, Seu Gualberto)

²⁰⁶ Ela era bela, criava um poder de prazer; e nem havia mal naquilo. Ela se disse: sua beleza se empregara, servira” (ROSA, 1960, p.488). “Ela se arranjou, demorara [...] Estava bela? Sua beleza não era uma devoção?” (Ibidem, p.489)

²⁰⁷ Filha de Liodoro-Júpiter na robusteza (*robur*, carvalho), na altivez, na potência de seu desejo, Glória também irradia a *jovialidade*, a alegria dos que nascem sob a influência do planeta.

Maria da Glória, da alegria. Tudo ela destemesse. Amanhã vou-me embora. Hei-de voltar, se não puder me esquecer de Maria da Glória. [...] Posso querer viver longe da alegria? (Ibidem, p. 431, Miguel)

Por que gosto dela tanto, adoro sua alegria – mas ressinto que sua alegria às vezes a afasta de mim? (Ibidem, p.471, Lala)

Sabe?: eu rezo bastante, só não tanto como Behú... Esbarro de rezar, quando minha alegria volta. Eu gosto de rezar é para chamar a alegria...” (Ibidem, p.444, Glória ela mesma)

“Alegria, era a dela. – ‘Sou roceira, sou sertaneja!’ – exclamava (Ibidem, 409). Tudo o que Glória sente, diz, reza, é, escorre caldo, seiva, cio. Glória é o corpo da Alegria que o livro inteiro anseia, anuncia, pede, performa. Sua Alegria é o Mundo oferecido ao Gozo. Nela Lalinha termina por reconhecer a flor, ou o fruto, ou a espuma duma espécie de bruma luminosa do inefável, indizível, incognoscível, como o radiar do Deus no escuro da teologia negativa – Glória radiando emersa do sertão escuro e dismenso, como Vênus nascendo do mar:

Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas, de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente. (ROSA, 1960, p.472)

Do mar por onde avança Miguel, do sertão para onde voltou e de que toma posse, emergiu Vênus, Afrodite em suas espumas. É O Bobo chegado à plenitude do andrógino – Hermafrodito, Hermes e Afrodite unidos.



O Mundo, baralho de Marselha

Tu podes, afoitamente, me tomar, como teu esposo querido, e como teu doce filho, porque eu quero ser amado como um filho deve ser

amado por sua mãe, e eu quero que me ames, filha, como uma boa esposa ama o seu esposo. Então podes tomar-me nos braços de tua fé e beijar minha boca, minha cabeça e meus pés, tão docemente quanto queiras. E sempre que pensares em mim, ou me fizeres qualquer bem, terá a mesma recompensa no céu do que se fosse meu próprio precioso corpo que está no céu. (Margery Kempe, apud LARGIER, 2008, p.364)

O que Miguel conquista ao fim de sua jornada e de sua luta é uma Glória que é Glorinha, que tem corpo, e cuspe e suor, que é de se afagar e beijar, aparentando “Buriti” a uma mística erótica que o próprio Rosa confirma assinalando para o tradutor italiano as alusões ao Cântico dos Cânticos em “Dão-lalalão” (ROSA, 1981, p.50). Como o amor físico, ardente e total que Jesus pede aqui de sua fiel – amor de filha, de mãe, de esposa, amor indissociável do corpo, e precisando do corpo para se manifestar. Como é em corpo que a *Graça* se manifesta em “Buriti”, no branco esvoaçar das *garças*, pela paisagem e pelo texto...; como, no galanteio sentido de Miguel, Glória e a *Graça* também são contíguas em corpo: “Mas você devia de ter nascido era no cacho de flôres do buriti mais altaneiro, trazida por uma *garça* rosada...” (ROSA, 1960, p.394)

O Buriti Grande, ao mesmo tempo fálico e eucarístico, é a afirmação dessa primazia do corpo, do gozo do corpo e do sofrer do corpo como união e louvor a Deus. *Corpo de Baile* é um corpo que, com toda a potência dos cinco sentidos, em gozo ou sofrimento, louva e gloria a Deus e a todo o Cosmo. Dançando, como o andrógino dançarino d’O Mundo, no Tarô.

Coda - “Uma luzinha, um riso”



Rogier Van der Weyden, Adoração dos Reis, 1455
Altar Columba, painel central
Óleo sobre cavalo, 138 x 153 cm
Munique, Alte Pinakothek

IV

Rogier van der Weyden
“Adoração dos Reis”
(Columba Altar).
Munique, Pinacoteca

Se espiam,
 entre ruínas e pompas,
 sempre próximos,

em doce cumplicidade;
 que segredo
 da Divindade
 representam?

Além da ausência de monstros,
 que atestam,
 assim de acordo com o silêncio,
 o bom Boi,
 o bom Asno?

Os dois animais, que sempre sabem adiante e melhor que os homens, espiam por entre as pompas e ruínas, indiferentes ao que seja um ou outro, como um *Eclesiastes* vivo... (“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”...). Se o segredo vem em doçura, não deve ser o aviso do quase indistinto crucifixo no alto do pilar central ao fundo. E, o poema negando os monstros e dissolvendo-os na reiteração do bem (o bom Boi, o bom Asno), esse “segredo da Divindade” há de ser algo de consolo...

“Ah, não sei por que que a Virgem não ficou morando todo o tempo lá, no Egito. Então o centurião não pegava Jesus, não crucificavam...” (ROSA, 1960, p.486). As Mulheres-da-Cozinha, “trauteando cantigas inentendíveis, ou comentando casos e feéricas vidas de santos” (Ibidem, p.447), apropriam-se das coisas sagradas como “um mundo de brinquedo e veneração” (ROSA, 1960, p.462). Delas vêm as

menções à História Sagrada, pespegadas como se por acaso: “Você sabe a História Sagrada”?, ou “está tudo regrado na História Sagrada”. Mas o leitor atento terá visto aí ainda uma reiteração das alusões repetidas na estória medial, “O recado do morro”. É Rosa chamando o leitor a ver seu brinquedo de veneração da História Sagrada, misturando-a a um Baile profano, carnaval de inversão que ora se mostra ironia pungente, ora pirueta cômica. É assim que vemos o antipresépio de “Campo Geral”, com sua adoração não a um menino recém-nascido, mas a um menino morrente e morto; ou o Manuelzão de “Uma estória de amor” – “Deus conosco”, grande, “-ão” – mostrar-se morituro, frágil, “-inho”, jesuinho, e preparar-se para *desfazer* jus ao nome, e, assim como seu riachinho, sua fonte de água viva, desaparecer, “não estar mais conosco”; ou a Madonna com o Menino de “A estória de Lélío e Lina”, mesclando sutil na díade de protagonistas as implicações da imagem de Maria como Mãe e Esposa do menino-Deus; ou a metade final do ciclo de novelas anunciar-se desatando Inferno e Apocalipse num “Dão-lalalão” quase circense; ou a Redenção e Ressurreição do Cara-de-Bronze no Verbo trazido pelo Grivo, solene Grifo evocativo de Jesus Cristo, como na Divina Comédia (CAZENAVE, 1989, p.292), ou simples *grive* (*Catharus fuscescens*), passarinho viajante aparentado ao sabiá, que conta com uma etimologia já contestada mas de sugestiva poesia: “aquele que reza muito” (ROBL, 1976, p.6); e ainda a instituição de uma eucaristia dionisíaca, no Buriti Grande, fálico, que, uma vez morto, serve num cocho, numa manjedoura, sua carne feita pão e seu sangue feito vinho...

Mas, não por acaso, é em “O recado do morro”, *mise en abîme* central, que esse carnaval de inversão da História Sagrada se escancara mais estridente. Aqui há a exortação histérica do profeta bufo Nôminedômine a que se vá “ao pé da manjedoura”, e o Rei-Menino que se encontra não se oferece manso à traição, nem mostra a outra face, mas batalha feroz e perdoa gentil, bélico e “beligno”, e se dá a ver tanto no garbo guerreiro do homem superior, *kalos kagathos*, como também no trivial rasteiro do homem do baixo ventre, em pleno trabalho de excreção...; aqui o-que-há-de-vir não se diz por profeta solene, nem pelos anjos enquanto os vagos e respeitáveis seres que abordam José, mas como os bobos e tolos mensageiros²⁰⁸, descritos nos detalhes de seu grotesco; sobretudo aqui a gruta que é Lapa, Lapinha,

²⁰⁸ Rosa não deixou de apontar a qualidade de anjos de seus bobos mensageiros. Um deles se chama Malaquias. *Angelos* é o equivalente grego do hebraico *Mal'akh*, “mensageiro”. (PANATI, 1996, p.62)

vê-se enfeitada dos vários sentidos que Rosa lhe vem depor em sua adoração do presépio: ela é o ventre da Terra, espaço de iniciação nos mistérios, lugar de nascimento de deuses (Hermes, *Sol Invictus*, Jesus... todos aparentados na mitologia rosiana...); é a Gruta do Maquiné de Cordisburgo, terra natal de Rosa, deus artifex ele mesmo; carne da Terra, coextensiva ao barro do corpo, cantado e dançado em *Corpo de Baile*; é carne da Pedra, *lapis* alquímico; ...e ainda gruta-grotesco, apontando a bizarria risonha da História Sagrada carnavalesca que Rosa encena.

“Bebendo de toda água”, pinçando de toda religião, como Riobaldo, Rosa tem seu afeto pelo Cristianismo provado a cada livro. Apontamos a recorrência do presépio em *Ave*, *Palavra*, o reencenar da História Sagrada e a dimensão eucarística em *Corpo de Baile*.

Mas há presenças mais sorrateiras.

Primeiras estórias traz, em “Um moço muito branco”, uma figura meiga de alvo Jesus ressuscitado, numa prosa de distinto humor, que se sublinha: o moço misterioso, “filho de nenhum homem”, chega numa “geringonça” com “entes” e “rodas”, à guisa do carro divino de Ezequiel, hospeda-se na casa de um *Hilário* Cordeiro, põe a mão no peito de uma moça e é quase obrigado a casar, faz as pazes com o avatar do diabo, Duarte Dias, e termina desaparecendo no dia de Santa Brígida, ela, que teve a visão de seu Nascimento...

Em *Tutaméia*, onde o índice alfabético carece de letra X, encontramos duas estórias na letra P: “Presepe”, que já vimos, e “Palhaço da Boca Verde”. O protagonista desta última é um palhaço chamado X.Ruysconcellos, que por erro de destino acha que ama uma Ona Pomona e, enfim “ridente e ridículo”, morre abraçado com outra, a destinada, de nome Mema Verguedo. Deixando *Ona Pomona* por *Mema Verguedo*, X.Ruys, segue um destino marcado já nos anagramas dos nomes – diz *Não (Ona)* ao *Pomo* e *Amém (Mema)* ao *Vergel*, troca o pomo pelo jardim, nega o pecado e abraça o paraíso... X.Ruys, X P, Chi Rho, /chi ou si/ e /ro/ – as letras que formam o *chrismon*, o monograma do Cristo. Rosa aqui, de uma cajadada, comenta e subverte a ideia pré-concebida de que Jesus nunca riu, e forma com o P de Presepe, um díptico Nascimento-Paixão, a paixão se acrescentando de *eros*... “Presepe” com seu presépio grotesco, “Palhaço da boca

verde” com seu palhaço tristonho, aqui, novamente, a História Sagrada reclama sua parte de graça-gracejo²⁰⁹.

O mesmo PX associado a Cristo aparece no nome de Manuelzão: Manuel Jesus Rodrigues, Manuelzão J. Roiz (ROSA, 1960, p.84). E, claro, em Grande Sertão, a canção de **Si-ru-iz** crava-se em destaque no ponto médio do livro, como mostrou Elizabeth Hazin (HAZIN, 1991), e acalenta Riobaldo ao longo de sua travessia.

A retomada constante da História Sagrada, na maior parte do tempo inoculando o gracejo na *graça*, é o escritor Guimarães Rosa performando-se na obra o *homo religiosus* que ele se dizia. *Corpo de Baile*, então, com suas alusões ao baixo ventre, suas fantasias lúbricas, sua Eucaristia Fálica, sua História Sagrada subvertida, não é somente uma carnavalização brincalhona (BAKHTIN, 1987), mas uma profissão de fé e um ato religioso que presume e provoca a Alegria e o riso em louvor, como, aliás, a própria Igreja Católica, em suas margens, tolerou e mesmo nutriu ao longo de séculos (BAKHTIN, 1987; TEJEDOR, 2014) – desse *risus natalis* descendem a folia de Reis, o Bumba-Meu-Boi, o Cavalo-Marinho, os pastores licenciosos...

E aqui a cenografia do presépio rosiano se acrescenta de um personagem – Rosa artifex é pastor, rei-mago, menino, e é ainda anjo, luciférico em sua afoiteza: Rosa se arroga o compromisso e o poder de pedir contas a Deus e corrigi-Lo, de vencer o Diabo através da língua:

O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação.

Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus

²⁰⁹ É de se especular se esse Deus ridente e ridículo rosiano tem algo a ver com os textos gnósticos onde Javé é alvo de zombaria e o Cristo crucificado - Hilário Cordeiro...- gargalha em plena cruz. (GILHUS, 2014, p.74-78)

corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA In COUTINHO, 1983, p.83)

O enlace narrativo entre Miguel,²¹⁰ o Anjo que luta contra o Diabo, e Lala, o discurso, a fala²¹¹, confirmam essa missão em *Corpo de Baile*²¹², que termina em duplo Andrógino, Miguel-Glória, Miguel-Lala.

O presépio de Rosa em *Ave, Palavra*, como em *Corpo de Baile*, afirma e aponta o escuro, a dor, o sangue, a morte, mas para logo mostrá-los prestes a serem dissolvidos em Luz, ou salvos pelo Verbo, sempre significando juntos o Verbo Cristão e a Poesia. É assim que, na estória medial, “O recado do morro”, a insistência na Lapinha assimila a alegria do advento, da Salvação, do Verbo encarnado, ao advento do verbo poético, e duplamente. Enquanto Laudelim canta a música do Rei Menino, Seu Jujuca sabe “que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo” (ROSA, 1960, p.283). No caminho de levar recado a Nhá *Lirina*, o bobo recadeiro Guégue esvazia um cágado, que vai dar de presente ao menino Joãozezim, outro dos mensageiros (Ibidem, p.260). É Hermes fabricando a *lira* num casco de tartaruga e dando de presente a Apolo. (É fortuito que seja um Joãzinho a recebê-la?...).

– “Laudlim... Dizia ele [seu Alquiste], batidas vêzes: Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’ – falava Laudelim, quiçá nos sentimentos dêle fazia coisa que estivesse tremeluzindo campainha. [...] A mor, quem ria, ria bem. (Ibidem, p.281)

Laus, laudare. Na voz de seu Alquiste tilintando o nome de Laudelim e sua canção nascente, “O recado do morro” louva a um tempo o verbo e o Verbo, o poeta, a Poesia e o Poietes, louvor de nascimento, louvor de Natal, em tilintos, “laldas e loas” que ressoam por todo o livro.

²¹⁰ A intimidade com o autor-protagonista se evidencia no fato de que, em todo o livro, à parte a breve ocorrência em “Uma estória de amor”, no clímax de angústia de Manuelzão, Miguel é o único personagem a escorregar para o discurso direto livre, a dizer “eu”.

²¹¹ Lalaein - grego para fala torrencial.

²¹² Índice de sua relação com a língua, à metáfora guerreira do escritor em luta contra o Mal Rosa junta a erótica - na mesma entrevista, Rosa diz que ele e a língua são um casal de amantes que procriam apaixonadamente (ROSA In COUTINHO, 1983, p.83).

Corpo de Baile performa essa missão do Verbo de salvar do Mal, negando, domando, afagando ou amando o Escuro. E a organicidade, a versura, as relações não lineares, as rimas não contíguas ajudam a mostrar isso. Como as relações de enantiomorfismo, de equidistância do ponto médio: o adormorrer de Manuelzão se prometendo à claridade de ressurreição do também morituro Cara-de-Bronze, ou o descompasso entre Lélío e Lina se mudando no quase Andrógino Soropita-Doralda e depois, purgado do excesso de angústia, transformando o tão solitário tristonho Miguilim nos radiosos andróginos, Miguel-Glória e Miguel-Lala, este performado na própria macroestrutura do texto.

Mas as primeiras promessas da reversibilidade de escuro a claro estão escondidas já na Gênese que é “Campo Geral”. Miguilim põe em sua cachorrinha o nome que escuta numa canção, e leva essa saudade para a vida toda: “Minha Cuca, cadê minha Cuca?, Minha Cuca que o mato me deu?...” Miguilim não sabe, “ninguém sabia o que era Cuca”, mas Cuca é ao mesmo tempo coruja e bicho papão... A vida toda ele levou consigo, amando, de amuleto, um presente escuro do mato.

Da Cuca, somente o leitor fica sabendo, mas Miguilim teve ele mesmo uma revelação modesta, discreta, e que no entanto é a primeira redenção do escuro na obra. Mãitina mora na casa de Miguilim. Negra, bêbada, estranha e estrangeira atada à sua língua e religião da África, Mãitina é o primeiro rosto humano da treva, e do medo, e do mistério que se vê junto. Entrando no quarto escuro onde ela sentava junto ao fogo, Miguilim vê ali o mato ameaçador, um escuro mais maldoso, e ela como uma bruxa, ou a Morte. Num assomo de susto ele grita, e num instante “tudo tinha tornado a desvirar do avesso”, Mãitina o tinha posto no colo, “macio manso”, falando no zuo, no zumbo que era a língua dela, “mas tudo de ninar, de querer-bem” (ROSA, 1960, p. 27-28).

Miguilim teme, Miguel também, porque esquecem que existe um escuro que não é *ater*, o atroz, mas *niger*, um escuro luminoso e fértil, noite que gera e germina (PASTOUREAU, 2008), noite-mãe.

Como existe uma noite-Boi. Ao longo dos 26 poemas do presépio, o boi volta como indistinto na treva, sinal de sua ambivalência, como massa de forças e movimentos brutos e incompreensíveis, como o Rio Negro de *Corpo de Baile*, como o Destino escuro do Menino na manjedoura. Ou sua força fecundadora transmuta-se, junto ao Menino, no sangue e na carne de um sacrifício necessário, carne

eucarística. Em cotejo com *Corpo de Baile* vemos o boi alvejar, transfigurar-se em resplendor e depois tornar-se manso e cantor.

Mas, como no “Conversa de Bois” de Sagarana, os bois permanecem sobretudo carne de um mistério, eles que, conduzidos juntos, tornam-se uma massa indistinta, um mar incontrolável, um sertão:

- *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas eu sou o boi Capitão! *Moung!* Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem! Todos... Tudo... Tudo é enorme! Sou grande forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... *Hmou! Hung!* Mas, não há Tiãzonho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos. (ROSA, 1969, p.314)

Na jornada que leva o pai morto ao cemitério, Tiãozinho ruma calado a revolta impotente contra o carreiro Agenor Soronho, dono da junta de oito bois que leva o defunto, e escancarado usurpador da casa e da mãe do menino, que ele destrata e espezinha com a mesma alegria avermelhada de que falou Miguilim.

Embaixo de um “sol despaldeado”, ao compasso do carro que rechina quase uma cantiga de ninar, o menino enlanguesce, adormece, enquanto se avoluma o mato escuro, a noite enorme que é o pensamento dos bois. Tal como o escuro de fúria que une Miguilim ao Rio-Negro, “sem por querer, só por causa da dor que estava doendo”, como diz o perdão de Dito, os bois e Tiãozinho, unidos em “potência sofredora”, anulam-se como vontades individuais (“não há Tiãozinho”, “Não há mais nenhum boi Namorado...”, “Não existe boi Brabagato!...” “Não há nenhum boi Dansador!”), transformam-se num eu expandido, que opera para além do indivíduo: “Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim... Tiãozão... Tiãozão!... *Oung... Hmong... Mûh!*...” (ROSA, 1969, p.315).



Vinheta-pórtico de “Conversa de bois”, em *Sagarana* (ROSA, 1969, p.283)

Nenhuma vontade assassina houve no grito que Tiãozinho deu, “meio cochilando”, nem no susto dos bois – que desequilibrou o carro... que pronto colheu com as rodas o pescoço de Soronho, algoz de Tiãozinho. O que operou foi uma vontade sem rosto, um escuro de noite, de mato, que o discurso narrativo delega aos bois apontar e reiterar em refrão (mato-escuro, noite enorme...), e que se atualiza no texto, na própria indistinção em que se misturam as vozes de menino e bois.

O escuro ao qual Tiãozinho se funde perpetra um crime sem culpa, um crime que o discurso da fábula, do conto popular, purga do trágico, inocula de riso, ao trazer de volta ao desfecho a irarinha Risolêta que, na abertura de “Conversa de bois”, o narrador popular Manuel Timborna evocara como a testemunha fiel e contadora em primeira mão da estória que o narrador erudito pede “licença para recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 1969, p.283): ela reaparece, muito apressada para “um sério encontro marcado”, deixando a cena final em que Tiãozinho – órfão recente e recente assassino involuntário – conduz ao cemitério o carro de bois com a carga dos dois defuntos, pai e padrasto, um morrido, outro matado... (Ibidem, p.318). E é num sinistro, risonho e sonoro triunfo que a estória termina: “E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente – *renhein... nhein* – e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal.” (ROSA, 1969, p.318, grifo do autor).

O Burrinho não é conduzido, e sim conduz. Em Rosa, ele sabe a estrada, sabe o trilho do Destino, “personificação do deus do minuto oportuno”, movendo-se “segundo o sentido sutil da vida, a coisa caligráfica”, como o apresenta a estória primeira de *Estas estórias* (ROSA, 2001, p.27). Numa mula chega aquele que traz o

Apocalipse de Soropita, o Dalberto na sua Moça Branca. E é numa mula também que chega o Grivo, trazendo a Redenção do “Cara-de-Bronze”.

Em *Sagarana*, como dissemos, ele conduz, crucial, ao caminho da salvação, na primeira e na última estória – salvação *da morte* em “O Burrinho Pedrês”, salvação *na morte* em “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”.



Vinheta de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969

A toada fúnebre-triunfal do rechinar do carro de bois na estória anterior anuncia já, e é o Burrinho que badala o final em apoteose sangrenta do primeiro livro de Rosa, onde o Burro e o Boi se inauguram na metafísica rosiana. É o burrinho que leva Augusto Matraga à sua Hora e sua Vez, e Matraga sabe:

E quando o jegue empacava – porque, como todo jumento, êle era terrível de queixo-duro, e tanto tinha de orelhas quanto de preconceitos, – Nhô Augusto ficava em cima, mui concorde, rezando o terço, até que o jerico se decidisse a caminhar outra vez. E também, nas encruzilhadas, deixava que o bendito asno escolhesse o caminho, bulindo com as conchas dos ouvidos e ornejando. E bastava batesse no campo o pio de uma perdiz magoada, ou viesse do mato a lália lamúria dos tucanos, para o jumento mudar de rota, pendendo à esquerda ou se empescoçando para a direita; e, por via de um gavião casaco-de-couro cruzar-lhe à frente, já êle estacava, em concentrado prazo de irresolução. (ROSA, 1969, p.357)

“– Não me importo! Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (Ibidem, p.357). O burrinho nem precisa ventriloquar discurso ou pensamento, nem radiar, nem transfigurar-se como o Boi Bonito na estória de seu Camilo. Ele só precisa ser aquilo que é, obsciente do que lhe obsta. Bulir orelhas, ornejar, empescoçar – todo o comezinho e genuinamente asinino de

ser um Burrinho, com os sustos, caprichos e teimas de um Burrinho, é o necessário e suficiente para conduzir um Destino, nas linhas tortas do Deus rosiano.

Na metafísica rosiana, o Boi, seu volume imenso, bruto, manso ou brabo, une seu escuro, seu espesso, ao encoberto, ao sertão das coisas, dos lugares, das gentes – os ímpetos, os temores, as violências, os desejos. No presépio é ele esse escuro ruminando calma ou palpitando dor. O burrinho, farejando a neblina, a massa movente do sertão, é o que fareja as sendas, as veredas. No presépio, ele é o signo da linha narrativa, da sucessão dos episódios, e da viagem, da travessia, na jornada até o presépio, na fuga para o Egito, na chegada a Jerusalém para a Hora e Vez do Menino Jesus...

Mas o Burrinho é mais do que trilha, mais do que bússola e vereda. Tão humilde e desdenhado quanto o “servo sofredor” enaltecido a “Príncipe da Paz”, o burrinho, no presépio e em todo Rosa, é signo dum *Magnificat* de graça-dádiva, que eleva os humildes, os menores, os últimos, como fez com Matraga conduzido a seu fim augusto. Não se centaurizando com o homem, ele mantém a impressão de uma vontadezinha sábia e sonsa, que é o que o aparenta ao bobo – ele é promessa de graça-gracejo, um *Magnificat* da inversão carnavalesca e cômica, como aquelas das Festa de Asno medievais, onde se banqueteava e dançava nos altares e se ornejava a liturgia, ou como as liberdades e libertinagens rosianas com a História Sagrada de seu *Corpo de Baile*.

Burro e Boi em sono e sonho

– glorificantes, et laudantes

“DEUM”... Δ

“O Burro e o Boi no presépio” finda num som mugínquo que vibra até se desfazer no silêncio das reticências e daí desaguar, já feito Nada, no inefável indizível, irrepresentável da Divindade, seja o triângulo²¹³ a Trindade, o delta luminoso que encerra o olho de Deus ou o delta pitagórico do nascimento cósmico²¹⁴ (CAZENAVE, 1989, p.693-695). Verbo indizível, Verbo e silêncio.

²¹³ Em *Ave Palavra* e na edição ilustrada da Salamandra, o delta, por algum imperdoável descuido, foi suprimido...

²¹⁴ Tão rosiana a convergência com a sílaba cósmica AUM: “OM [ou AUM] – todo este mundo é essa sílaba! [...] O passado, o presente, o futuro – tudo isso é simplesmente OM; e tudo o mais que houver

Burro e Boi. Reiterando-os sem trégua nos 26 poemas do presépio, decerto alusão às 26 letras do alfabeto ocidental, investindo-se deles em sua cenografia e em sua metafísica, Rosa incorpora ao seu louvor um Verbo Outro, Verbo em negativo, apofático quase – mudo, mugínquo ou zurrante. Esse talvez o segredo de graça que os animais sejam no poema IV...

Bibliografia - obras consultadas, citadas ou mencionadas

ABRAM, David. *The spell of the sensuous*. New York: Random House, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *The end of the poem*. Studies in Poetics. Stanford: Stanford University Press, 1996.

_____. *A Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *The open*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

ALBERTI, Léon Battista. *Da pintura* (trad. Antonio da Silveira Mendonça). Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia : terceiras estórias*. Campinas, SP : [s.n.], 2004. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles. Poética; Ética a Nicômaco*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARNHEIM, R. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1997.

_____. *O poder do centro*. Um estudo da composição nas Artes Visuais. Lisboa: Edições 70, 2001.

para além dos três tempos, também isso é simplesmente OM". (Mandukya Upanishad, 1, apud OLIVELLE, 1998, p.475)

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAL, Mieke. Mise en abyme et iconicité. *Littérature*, N°29, 1978. p. 116-128.

BARCELOS de, Waldir B.P. O burro e o boi no presépio. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. disponível em PDF em [\[PDF\] from abralic.org](#). Consultado em 20/10/2010.

BARED, Robert & PERNAC, Natacha. *La peinture représentée*. Allégories, ateliers, autoportraits. Paris: Hazan, 2013.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*: imagenes, gestos, voces. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 1986.

BASÍLIO, Kelly. Zola et la photo (II) In: BASÍLIO, Kelly. *ACT 4. Harmonias*. Lisboa: Edições Colibri/CEC, 2001.

_____. Poema dos poemas: o paratexto das "Contemplations" de Victor Hugo. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly. *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário Jorge; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa. *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

BEAVER, James. Donne, by Number: Quantification and Love in "Songs and Sonnets". *Journal of the Northern Renaissance*. Issue 6 (2014).

Disponível em: <http://www.northernrenaissance.org/donne-by-number-quantification-and-love-in-songs-and-sonnets/>

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BIANCHI, Ugo. Péché originel et péché « antécédent ». In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 170, n°2, 1966. p. 117-126.

doi : 10.3406/rhr.1966.8410

http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1966_num_170_2_8410

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 2007.

BLOOM, Harold. *Poets and poems*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch*. Köln: Benedikt Taschen, 1991.
- BOUGH, Jill. *Donkey*. London: Reaktion Books, 2001.
- BOULOUMIÉ, Arlette. "O ogro na literatura". In BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BOWIE, Andrew. *Aesthetics and subjectivity - from Kant to Nietzsche*. Manchester/new York, University Press, 2006.
- BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português II*. Lisboa: Edições Vercial, 1914.
- BRANDÃO, Bernardo Guadalupe S. L. Pseudo Dionísio o Areopagita. Sobre a teologia mística para Timóteo. Tradução e notas de Bernardo Guadalupe S. L. Brandão. *KLÉOS*, n.5/6, 146-165, 2001/2.
- BRATTON, Susan. *Environmental values in Christian Art*. New York: SUNY Press, 2007.
- BRIDGET of Sweden, Saint [MORRIS, Bridget, ed.]. *The Revelations of St. Birgitta of Sweden*. Volume 3: Liber Caelestis, Livros 6-7. Oxford/New York: Oxford University Press, 2012.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly. *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 1950.
- CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; ROCHA, Paulo Mendes da. SANT'ANA, Sérgio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil (Folclore)*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- _____. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CAVENDISH, Sueli. De bichos e homens: ontologia e estética em Como ataca a sucuri, de Guimarães Rosa. *Portal cronópios* Ano 8, março/2011. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4960>

_____. Entre o belo e o verdadeiro - perseguição e fuga em "Ode sobre uma urna grega". *Eutomia Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, n.1, p.212-229.

Disponível em:

<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1814>

CAZENAVE, Michel (ed). *Encyclopédie des symboles*. Paris: Le livre de poche, 1989.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo*. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media v.2. Barcelona: José J. De Olañeta, Editor, 1997.

CHRISTIANSEN, Keith; KANTER, Laurence B.; STREHLKE, Carl Brandon. *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

CIANCHETTA, Romeo. *Asís: 180 laminas en colores*. Narni-Terni: Edizioni Plurigraf, 1978.

CLARK, Kenneth. *Animals and men*. Their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day. New York: William Morrow and Company, Inc., 1977.

CLARKE, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

CLIFT, Wallace B. "Fanciullo" In ELIADE, Mircea. *Enciclopedia delle Religioni*. Vol.1. Milano: Jaca Book, 1993.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis reconsidered. On verbal representation of non-verbal texts. In: LAGERROTH, Ulla; LUND, Hans; HEDLING, Erik. *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

_____. Inter textus, interartes, intermedia. *Aletria*. 2006, jul-dez. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

COELHO, Adolfo. *Jogos e rimas infantis*. Lisboa: Edições Vercial, 2014 [1883].

CORREIA, Alda Maria. *The visual image in epiphanic short story*. Lisboa: RUN – Repositório Universidade Nova, 2000. Disponível em: <http://run.unl.pt/handle/10362/5577>

COTTERELL, Arthur & STORM, Rachel. *The ultimate encyclopedia of Mythology*. London: Hermes House, 2004.

COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

CUDDON, J.A. *A dictionary of literary terms*. London: Penguin Books, 1982.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Dóris de A. C. da. Visitando a prosa literária. DELTA vol.24 no.1 São Paulo, 2008.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502008000100005

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CURTIUS, Ernst. *European Literature and the Latin Middles Ages*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

DÉBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs d'oeuvre de la peinture*. Paris: Presses de la Renaissance, 2003.

DUARTE, Afonso. *O ciclo do Natal na literatura oral portuguesa*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.

ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

_____. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Kant and the Platypus: essays on language and cognition*. San Diego, New York, London : Harvest Harcourt, 1999.

_____. *On beauty*. London: Random House, 2004.

_____. *On ugliness*. London: Random House, 2007.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. (dir.) *Encyclopedia delle religioni. Il rito : oggetti, atti, ceremonie*. Vol. 2. Milano:Jaca Book, 1994.

_____.Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Ermelinda Maria de Araújo Ferreira. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*.São Paulo: EDUSP, 2005a.

_____. Metáfora Animal: a representação do outro na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.n. 26, p. 119-135, 2005b.

_____. A ecfrase como técnica de transcrição intersemiótica. In: XI Encontro Regional ABRALIC, 2007, São Paulo. Anais do XI Encontro Regional ABRALIC 2007.

_____. *A mensagem e a imagem: literatura e pintura no primeiro modernismo português*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

_____. (Org.) *Intersecções: ciência e tecnologia, literatura e arte*. Recife: EDUFPE, 2009.

FERREIRA, Ermelinda & VALOIS, Michelle. "Guimarães Rosa e a antimetáfora animal." In: LUNA, Maria José de Matos & MOURA, Vera. *Língua e Literatura: perspectivas teórico-práticas*. Recife: EDUFPE, 2012. pp.253-274.

FERREIRA, Kelly Cristina Medeiros. *A saga do burro e do boi: um estudo de O burrinho pedrês e Conversa de bois, de João Guimarães Rosa*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

FIALHO, Cleonice Abreu. *Brincar de lembrar: etnomusical de brincadeiras tradicionais infantis*. Trabalho de fim de curso. Metrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural. Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Nada, nosso parente: uma leitura de "Meu tio o lauairetê". *Remate de Males*, Campinas, v.14,1994, p.129-139.

FRANK, Joseph [1945]. A forma espacial na literatura moderna (trad. Fábio Fonseca de Melo). *REVISTA USP*, São Paulo, n.58, p.225-241, julho-agosto 2003.

FRAZER, Sir James George. (General editor: Mary Douglas; abridged and illustrated by Sabine MacCormack). *The illustrated Golden Bough*. London: MacMillan, 1978.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. In: RIVKIN, Julie & RYAN, Michael. *Literary Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

FRUGONI, Chiara. L'histoire par l'image. In: *Médiévales*, N°22-23, 1992. pp. 5-12.

_____. *L'affare migliore di Enrico*. Torino: Einaudi, 2008.

FRYE, N. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FÜLÖP-MILLER, René. *Os santos que abalaram o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Umbrables*. México,d.f: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

GILHUS, Ingvild Saelid. *Laughing gods, weeping virgins*. Laughter in the History of Religion. London & New York: Routledge, 2014.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES FILHO,J. *Gestalt: Sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha; REILY, Lucia Helena. Elementos iconográficos da carta do louco no tarô: Jacquemin Gringonneur, Visconti Sforza, Mantegna, Mitelli, Noblet. *Visualidades*. s: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 8, n.1 (2010). – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2010.

_____.Elementos iconográficos da carta do louco no tarô: de Gringonneur ao Tarô de Marselha. In: AMBROSIO, Eliana Ribeiro et al.(org.) *III Encontro de História da Arte - História da Arte e instituições culturais: Perspectivas em Debate - 2007* (Atas), p.275, 289.

Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/GONCALVES,%20Tatiana%20Fecchio%20da%20Cunha.pdf>

GRÁCIA-RODRIGUES. Kelcilene. *De corixos e veredas*. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. (Tese de doutorado em Letras). Araraquara: Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2006.

HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *REVISTA USP*, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006

HATFIELD, Rab. Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the Millenium. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 58, (1995), pp. 88-114
Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/751506>

HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. *No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)*.(Tese Doutorado em Letras) Brasília: Universidade de Brasília, UnB, 1991.

HEFFERNAN, James A.W. *Museum of words*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

HEGEL, G.W.F.: *O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HESÍODO. *The theogony*, translated by H.G. Evelyn-White. Disponível em: <http://www.theoi.com/Text/HesiodTheogony.html>.

_____. *Teogonia. A origem dos deuses* (trad. Jaa Torrano). São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

HUSON, Paul. *The devil's picture book*. London: Sphere Books, 1972.

_____. *The mystical origins of the Tarot: from ancient roots to modern usage*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 2004.

ISER, Wolfgang. "The reading process: a phenomenological approach". In LODGE, D. *Modern criticism and theory: a reader*. London & New York: Longman, 1988.

JACQUES (Tiago). *Le Protévangile de Jacques*. Disponível em: <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Apocryphes/protevan.html>

JAKOBSON, Roman. "Linguistics and poetics". In LODGE, D. *Modern criticism and theory: a reader*. London & New York: Longman, 1988.

JOYCE, James. *Stephen hero*. London, Glasgow, Toronto, Sydney Auckland: Triad Grafton Book, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav; Karoly Kerényi. *Essays on a Science of Mythology*. The divine child and the mysteries of the Eleusis. Princeton: The University of Princeton Press, 1969.

JURKOWLANIEC, Grazyna. "Faith, paragone and commemoration in Dürer's christological self-portrait". In: *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, ed. Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavaler, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009, pp. 209–228.

KENNEDY, David. Fools, young children and Philosophy. *Thinking*. 8,4 (1990).

KERMODE, F. *The art of telling: essays on fiction*. Chicago: The University of Chicago, 1983.

KYRTATAS, DIMITRIS J. . The Meaning of Christian Epiphany. *Illinois Classical Studies* Vol. 29, Diving Epiphanies in the Ancient World (2004), pp. 205-215
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23065348>

KIVY, Peter. *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 2004.

KLIMA, Gyula, "The Medieval Problem of Universals", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/universals-medieval/>>.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1992.

KUP, Karl. St. Birgitta Nativity. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. Vol. 55, No. 263/264 (Autumn, 1959 - Winter, 1960), pp. 14-16.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3795041>

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Lire la peinture dans l'intimité des oeuvres*. Paris: Larousse, 2012.

LARGIER, Niklaus. Medieval Mysticism. In: CORRIGAN, John. *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LAVIN, Aronberg Marilyn. *Piero della Francesca*. New York: Harry N. Abrams, 1992.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853.

LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Textos essenciais. São Paulo: Ed.34, 2005.

LIMA, S. M. Van Dijck. (org.) *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

LODGE, David (ed.). *Modern criticism and theory: a reader*. London and New York, 1988.

LOUIS, Raymond; PÉRATÉ, André; RASTOUL, Amand. *La nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Paris: André Marty Éditeur, 1911.

LOUVEL, Liliane. *Poetics of the iconotext*. Surrey: Ashgate, 2011.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012.326 folhas. Tese (doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod, 1990.

_____. *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

_____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *As aventuras do Menino Jesus*. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

McNAMEE, Maurice B. *Vested Angels: Eucharistic allusions in early Netherlandish paintings*. Leuven: Peeters Publishing, 1998.

MÉRIL, Édelestand du. *Poésies populaires du Moyen Âge*. Paris: Firmin Didot Frères/A. Franck, 1847.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MIDELFORT, H.C. Erik. *A History of madness in sixteenth-century Germany*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MINNIS, Alastair J.; SCOTT, Alexander Brian; WALLACE, David. (ed.) *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-1375. The Commentary Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

MITCHELL, William J. Thomas. "Spatial form in Literature: towards a general theory." *Critical Inquiry*. Vol. 6, No. 3 (Spring, 1980), pp. 539-567. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343108>

_____. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MURRAY, Penelope (ed.). *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MURRAY, Peter and Linda. *The Oxford companion to Christian Architecture and Art*. Londo, New York: Oxford University Press, 1996.

NICHOLS, Ashton. *The Poetics of Epiphany*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1987.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

NUNES, Benedito [PINHEIRO, Victor Sales, org.]. *A Rosa o que é de Rosa: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

OLIVELLE, Patrick. *The early Upanisads*. Annotated text and translation. New York, London: Oxford University Press, 1998.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2007.

PANATI, Charles. *Sacred Origins of Profound Things*. The stories behind the rites and rituals of the world's religions. London: Arkana Penguin Books, 1996.

PAOLETTI, John T; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. London: Laurence King Publications, 2005.

PASTOUREAU, Michel. "Le vert: celui qui cache bien son jeu". *L'express*. 24 de julho de 2004.

Disponível em: http://www.lexpress.fr/styles/4-le-vert-celui-qui-cache-bien-son-jeu_488979.html

_____. *Black: the history of a colour*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008.

PAYAN, Paul. Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge. In: *Médiévales*, n°39, 2000. Techniques: les paris de l'innovation. pp. 96-111.

doi : 10.3406/medi.2000.1497

http://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_2000_num_19_39_1497

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1972.

PEREIRA, Geraldo Jordão. Nota do editor In: ROSA, João Guimarães. *O burro e o boi no presépio/ The ass and the ox in the nativity scene*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986.

PIETTRE, Renée. Les dieux crèvent les yeux. *Ateliers* 21 (Université Charles-de-Gaulle - Lille 3), 1999, p. 11-21.

PIMENTEL, Figueiredo. Histórias da avozinha. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1896. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>

PLATÃO. *Diálogos*: O banquete - Fédon - Sofista - Político. (Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *The Republic* (Ed. G.R.F. Ferrari; trad. Tom Griffith). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Phaedrus*. Trad. Robin Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. *Timeu-Crítias*. Tradução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PRABHAVANANDA, Swami & MANCHESTER, Frederick (eds.) Os Upanishads. Sopro vital eterno. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

PUMA, Giulia. « Brigitte de Suède et Alfonso de Jaén », *Arzana*, 13, 2010, 329-364. Disponível em: <http://arzana.revues.org/598> ; DOI : 10.4000/arzana.598

_____. « La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450). », *Bulletin du*

centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne], 17.2 | 2013a

Mis en ligne le 02 décembre 2013, consulté le 17 juin 2015. URL :

<http://cem.revues.org/13207> ; DOI : 10.4000/cem.13207

_____. D'Assise à Sainte Croce: l'empreinte italienne sur l'iconographie de la Nativité du Christ. *Chroniques italiennes*. Numéro 26. 3/4, 2013b. Série Web.

Disponível em: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web26.html>

RAYMOND, Louis; PÉRATÉ, André; RASTOUL, Armand. *La nativité de Notre Seigneur Jésus Christ*. Paris: André Marty Éditeur, 1911.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. V.2. Iconographie de la Bible. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos... : mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablumme; FAPESP, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Edição bilíngue. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

RIVKIN, Julie & RYAN, Michael. *Literary Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

ROBL, Affonso. Os momentos do tupi. *Letras*, Curitiba (25) 1---7, jul.1976.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

RÓNAI, Nota da primeira edição, In: ROSA, J. G. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro Livraria José Olympio, 1978.

ROQUE, Maria Isabel. O menino de Belém. *Gaudium Sciendi*, n.5. Dez. 2013.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.

_____. *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

_____. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1981.

_____. "Diálogo com Guimarães Rosa." In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

_____. *O burro e o boi no presépio/ The ass and the ox in the nativity scene*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986.

_____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 1988.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. *A boiada*. [ilustrações Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, V.G. *Relembramentos: Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROWLAND, Clara. A ideia da poesia é a prosa: forma e conhecimento poético. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly. *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. *A forma do meio: livro e narração na obra de Guimarães Rosa*. Lisboa. Universidade de Lisboa, 2009. Tese de doutorado.
Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/541>

RYAN, Marie-Laure (ed.) *Narrative across media: the languages of storytelling*. . University of Nebraska Press, 2004.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. O cervo e o cavalo. In: BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português II*. Lisboa: Edições Vercial, 1914.

SALVADOR GONZÁLEZ., José María. Iconografía de *La Adoración de los pastores* en la pintura italiana bajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre *Eikon / Imago* 1 (2012 / 1)

SANTOS dos, Adilson. A “despedidosa dose” de João Guimarães Rosa. *Investigações*. Vol.21, no 1. Janeiro/2008.

Disponível em: <http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/busca-autores-adilson-santos.html>.

SAX, Boria. *The mythical zoo: an encyclopedia of animals in world myth, legend and literature*. Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC Clio, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. "A conduta estética". In: BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário Jorge; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa. *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

SCHIAPPA, E. *Protagoras and logos: a study in Greek Philosophy and Rhetoric*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. L'âne, l'adultère et la cité. In LE GOFF, Jacques; CSMITT, Jean-Claude (org.). *Charivari: actes de la table ronde organisée à Paris 25-27 avril, 1977*. Paris: Mouton Éditeur, 1981.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. Auguste Burdeau). Paris: Librairie Félix Alcan, 1912.

Edição online digitalizada por Guy Heff & co - abril / 2013, disponível em: <http://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>

SHARMAN-BURKE. Juliet & GREENE, Liz *O Tarô Mitológico: uma nova abordagem para a leitura do Tarô*. São Paulo: Arx, 2003.

SOUSA, Francisco António de. *Novo dicionário latino-português*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano. *Remate de Males*. Campinas (12), p.89-94, 1992.

_____. Mandala, mandorla,. *Estudos avançados*. vol.20 no.58 São Paulo Sept./Dec. 2006.

SPINA, Segismundo. "O despertar das formas". In: *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEINER, Wendy. *Pictures of Romance: Form against context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

_____. Pictorial narrativity. In: RYAN, Marie-Laure (ed.) *Narrative across media: the languages of storytelling*. . University of Nebraska Press, 2004.

STEYN, Raita. *Archangel Michael as "icon" in the Byzantine and Post-Byzantine periods*. Dissertation. University of Johannesburg, Johannesburg, 2008.

STOICHITA, Victor. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*. Milano: Il Saggiatore, 2004.

TEJEDOR, Alberto del Campo. La risa Natal. Fundamentos antropológicos y religiosos de la comicidad clerical en Navidad. *Hispania Sacra* LXVI, Extra II, julio-

diciembre 2014, p.195-242, e-ISSN: 1988-4265, doi: 10.3989/hs.2014.089.

Disponível em:

<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/417/414>

TIGERSTEDT, E. N. "The poet as creator: origins of a metaphor". *Comparative Literature Studies*. Vol.5, n.4 (Dec.,1968), pp.455-488. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40467788>

TIGGES, Wim (org.). *Moments of moment: aspects of the literary epiphany*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

TULANOWSKI, Elaine. "The "Madonna della Cintola" in Italian Art," *Marian Library Studies*: Vol. 17, Article 24, 2014, p. 299-318.

Disponível em: http://ecommons.udayton.edu/ml_studies/vol17/iss1/24

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão* (trad. José Carlos Garbuglio). São Paulo: EDUSP, 1994.

VALOIS, Michelle. Meu tio o lauaretê: o tecido da obra nas malhas da onça. *Eutomia Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, n. 1. Jul/2009, p.171-190.

_____. O microcosmo que geme e o macrocosmo que dança: o médico Guimarães Rosa diante de Deus e do infinito. *INTERSEMIOSE • Revista Digital*, ANO I, vol. 01, n. 01, Jan/Jul 2012, n.1, p.167-197. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/ano-i-n-01-janjul-2012/>

_____. *Zoomementos da morte: morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Recife: [s/n], 2010. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

_____. Gênese, Paixão e Inferno do homem-rato. Uma ekphrasis de Angústia, de Graciliano Ramos. *Intersemiose Revista Digital*. Ano II, n.03. Jan/Jun 2013.

_____. A hora e a vez dos pequeninos: O Burro e o Boi no Presépio de Guimarães Rosa. *Eutomia Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, n. 2. Dez/2009. Disponível em <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano2->

_____. *Zoomemento mori*. Recife: Edufpe, 2013.

VIRGIL. *The works of Virgil*, with copious notes (by Rev. J.G. Cooper A.M.) New York: Pratt, Oakley & Compay, 1859.

VORAGINE, Jacques. "Saint Thomas, Apôtre". In *La légende dorée*. Tome I. Disponível em: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/008.htm>

WAITE, Arthur Edward. (Illustrations by Pamela Smith). *The pictorial key to the Tarot; being fragments of a secret tradition under the veil of divination*. London: W. Rider, 1911.

Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/tarot/pkt/pktp.htm>

WALDAU, Paul & PATTON, Kimberley (ed.) *A communion of subjects: animals in Religion, Science and Ethics*. New York: Columbia University Press, 2006.

WARD, John L. Disguised symbolism as enactive symbolism in Van Eyck's paintings. *Artibus et Historiae*. Vol.15, n.29 (1994), pp.9-53.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Routledge, 1984.

WERNESSE, Hope B. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. Leeuven: Peeters Publishing, 2006.

WIRTH, JEAN. Introduction. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean. *L'image et la production du sacré: Actes du Colloque de Strasbourg* (20-21 janvier 1988). Paris: Méridiens Klincksieck, 1991a.

_____. L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean. *L'image et la production du sacré: Actes du Colloque de Strasbourg* (20-21 janvier 1988). Paris: Méridiens Klincksieck, 1991b.

_____. Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme. In: *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*. Genève: Droz, 2003.

_____. Os fundamentos da iconografia. In: BASÍLIO, Kelly (org.) *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

ZERI, Federico; GARDNER, Elisabeth. *Italian Paintings: Sienese and Central Italian Schools: a catalogue of the collection of The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.

ZUESSE, Evan M. "Rito" In ELIADE (dir.) *Encyclopedia delle religioni. Il rito : oggetti, atti, cerimonie*. Vol. 2. Milano:Jaca Book, 1994.