



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ÉRICA ANTONIA CAETANO

**A ARQUITETURA DE “CONVERSA DE BOIS”,
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Londrina
2013

ÉRICA ANTONIA CAETANO

**A ARQUITETURA DE “CONVERSA DE BOIS”,
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru
Cezar

Londrina
2013

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C128a Caetano, Érica Antonia.

A arquitetura de “Conversa de Bois”, de João Guimarães Rosa / Érica Antonia Caetano. – Londrina, 2013.

126 f. : il.

Orientador: Adelaide Caramuru Cezar.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Análise do discurso narrativo – Teses. I. Cezar, Adelaide Caramuru. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81).09

ÉRICA ANTONIA CAETANO

**A ARQUITETURA DE “CONVERSA DE BOIS”,
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru Cezar
UEL - Londrina - PR

Prof^a. Dr^a. Rita das Graças Félix Fortes
UNIOESTE - Marechal Candido Rondon - PR

Prof. Dr. Alimir Aquino Corrêa
UEL - Londrina - PR

Londrina, 20 de fevereiro de 2013.

*A todos aqueles que acreditaram e torceram pela
realização deste sonho.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, Ser Supremo, por estar sempre presente na minha vida, por compreender meus anseios e me encorajar nos momentos mais difíceis;

À minha orientadora, professora Adelaide Caramuru Cezar, não só pela vigilante, séria e paciente orientação, mas principalmente por contagiar-me com sua paixão pela obra de João Guimarães Rosa;

Aos professores que constituíram a Banca do Exame de Qualificação, Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa e Prof^ª. Dr^ª. Luciana Brito, pelas contribuições;

Aos professores que compartilharam de seu conhecimento nas disciplinas por mim cursadas;

À toda a equipe administrativa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, em especial a Rosemeri Francisquini Silvano, pela paciência e amizade;

Aos colegas das disciplinas pelo companheirismo, pela troca de experiência e por proporcionarem momentos de intensa alegria;

Aos companheiros de estrada, Willian André, Ricardo Gomes da Silva, Nelci Alves Coelho Silvestre e Eliane Batista, pela partilha da viagem, do conhecimento e pela amizade sincera;

Aos amigos (e também professores) Andréia, José Sérgio, Luís Eduardo, Luciano, Rita, Samuel, Letícia, Luciane, Gustavo, Helena Maria, Cleusa, Maria de Fátima, Edna, Simone, Valdenice, Lucyene, Fabiana e Lígia pela confiança, compreensão, força e estímulo;

Aos professores e orientadores de outrora, Antonio Carlos Xavier e Nelci Alves Coelho Silvestre, por revelarem a magnitude desse caminho, pelo estímulo e pelas pacientes leituras;

À minha amiga Kátia, pelo ombro amigo de sempre e pela significativa colaboração neste trabalho com o desenho das figuras;

À Alex Manoel da Silva, pela compreensão, paciência e suporte;

À minha família, Antonio Caetano Sobrinho (pai), Maria da Silva Caetano (mãe), Taciana Antonia Caetano de Souza e Angélica Antonia Caetano (irmãs), Fábio Caetano de Souza e Vinícius Caetano de Souza (sobrinhos), que de forma particular incentivaram, acreditaram, compreenderam e deram força;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo suporte financeiro;

A todas às pessoas inscritas e também a outras não mencionadas aqui, mas que de alguma forma participaram dessa jornada, deixo o meu muito obrigada!

As idéias

Forjá-las pacientemente
Moldá-las esmeradamente
Gravá-las atentamente
Poli-las religiosamente
Mantê-las cuidadosamente
Afiá-las regularmente
Testá-las secretamente
Firmá-las gradativamente
Calá-las sabiamente
Portá-las distintamente
Exibi-las oportunamente
Empunhá-las confiantemente
Aplicá-las exatamente
Repeti-las incessantemente
Experimentá-las profundamente
Utilizá-las mortalmente

(João Bandeira)

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe.

(João Guimarães Rosa)

Fazer um livro é como bordar um tapete: cada um que vê acha uma coisa. Se o leitor achou isso, é porque ali está: o leitor tem sempre razão.

(João Guimarães Rosa)



CAETANO, Érica Antonia. **A arquitetura de “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa**. 2013. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a arquitetura de “Conversa de Bois”, oitava narrativa do livro *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa (1908-1967). Essa narrativa apresenta-se como resultante de um conjunto de atuantes que propiciam ao narrador-erudito material para a feitura do conto. Há, pois, nesta diferentes níveis. O primeiro deles, nível extradiegético, diz respeito à feitura da narrativa. Aí se situam os narradores-autores (fictícios): o narrador erudito não-nomeado, que estrutura o conto; Manuel Timborna, narrador-oral ou rapsodo, que contou a estória ao narrador-erudito; a irara, testemunha ocular e auditiva da viagem de Agenor Soronho e Tiãozinho, que, tendo caído prisioneira de Manuel Timborna, só foi libertada mediante o relato minucioso da viagem a seu capturador. No segundo, nível diegético, ou seja, o da estória em si, estão Tiãozinho e Agenor Soronho, os oito bois do carro, a irara, João Bala e os cavaleiros. Por fim, no terceiro nível, hipodiegético, aquele no qual um personagem da diegese assume a narração de outra estória, encontram-se as outras estórias presentes em “Conversa de bois”, entre elas, a do boi Rodapião e a do boi Carinhoso. Tendo em vista a presença de tais níveis, buscamos, nesta dissertação, (1) descrever cada um deles, (2) oferecer a sua funcionalidade e (3) destacar algumas possíveis conexões entre um nível e outro. Para isso, a obra *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette ofereceu-nos a teoria-base para a objetivada leitura do conto rosiano. Os resultados da pesquisa evidenciam que ao “desmontar” a narrativa em camadas nos aproximamos da compreensão do todo.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Conversa de bois. Níveis narrativos.

CAETANO, Érica Antonia. **The architectural structure of João Guimarães Rosa's 'Conversa de bois'**. 2013. 126f. Master's Dissertation in Literature – Universidade Estadual de Londrina, Londrina PR Brazil, 2013.

ABSTRACT

The architectural structure of 'Conversa de Bois', the eighth narrative of *Sagarana* (1946) by João Guimarães Rosa (1908-1967), is provided. The narrative is the result of a set of agents that furnish material to a sophisticated narrator for the construction of the short story in which several levels exist. The narrative structure lies at the extradiegetic level where the narrator-fictional authors are positioned, namely, the unnamed sophisticated narrator who structures the short story; Manuel Timborna, the oral narrator or rhapsody maker, who tells the story to the sophisticated narrator; the tayra, eye- and ear-witness of the trip endeavored by Agenor Soronho and Tiãozinho, who, as prisoner of Manuel Timborna, was freed through the detailed report to its capturer. Tiãozinho and Agenor Soronho, the eight ox-carts, the tayra, João Bala and the horsemen may be found at the diegetic level or the story. The other stories in 'Conversa de bois', namely the story by the oxen Rodapião and Carinhoso, may be found at the third or hypodiegetic level, where a character becomes the narrator of another story. In current dissertation featuring the presence of the above-mentioned levels, (1) each level will be described; (2) their functionality will be provided; (3) possible connections between one level and another will be highlighted. Gérard Genette's *Narrative Discourse* will foreground the interpretation of Guimarães Rosa's narrative. Results show that the dissection of the narrative in layers makes the reader and critic understand the whole.

Keywords: Guimarães Rosa. 'Conversa de bois'. Narrative levels.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SAGA	16
1.1 DA ISLÂNDIA AO SERTÃO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA FORMA SAGA	16
1.2 SAGARANA: UM PROCESSO DE MEDITAÇÃO	22
1.3 SAGARANA E SUAS SAGAS	26
2 NÍVEIS NARRATIVOS: A ARTE DA TECELAGEM EM “CONVERSA DE BOIS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	35
2.1 AS SAGAS DE “CONVERSA DE BOIS”	36
3 O PROCESSO DE FEITURA EM “CONVERSA DE BOIS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	42
3.1 IRARA: A NARRADORA TESTEMUNHA	43
3.1.1 Os Animais na Obra de Guimarães Rosa	43
3.1.2 Irara	45
3.2 MANUEL TIMBORNA: O NARRADOR ORAL	50
3.3 NARRADOR ERUDITO: O CERZIDOR DO NÍVEL DIEGÉTICO	56
4 A VIAGEM DE TIÃOZINHO E AGENOR SORONHO	59
4.1 NARRADOR E FOCALIZADOR	60
4.2 FÁBULA E TRAMA	65
4.2.1 Organização da Trama	69
4.3 PERSONAGENS	72
4.3.1 Tiãozinho	74
4.3.2 Agenor Soronho	77
4.3.3 Bois	81
4.4 ESPAÇO E TEMPO	85

5	AS OUTRAS ESTÓRIAS PRESENTES EM “CONVERSA DE BOIS”	91
5.1	A ESTÓRIA DO BOI TUBARÃO	92
5.2	A ESTÓRIA DO MENINO DIDICO	94
5.3	NÍVEL HIPODIEGÉTICO I: A ESTÓRIA DO BOI RODAPIÃO	96
5.3.1	Boi Brilhante: de Personagem a Narrador	97
5.3.2	A Fábula do Boi Rodapião	99
5.4	NÍVEL HIPODIEGÉTICO II: A ESTÓRIA DO BOI CARINHOSO	101
	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS	107
	ANEXOS	112
	ANEXO A	113
	ANEXO B	114
	ANEXO C	115
	ANEXO D	116
	ANEXO E	117
	ANEXO F	122
	ANEXO G	126

INTRODUÇÃO

...nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Há milênios a humanidade conta histórias. Muito provavelmente, a arte de contar surge com a necessidade de o homem se comunicar com o outro. Inicialmente, as histórias eram transmitidas por meio da oralidade. O ato de contar histórias estava ligado a um aspecto mítico. O caçador narrava suas peripécias para conseguir matar um animal a fim de alimentar sua família, e acreditava que ao repassar essa história às pessoas de seu convívio, o animal renasceria em outro animal e novamente seria abatido, conforme afirma Joseph Campbell em *O poder do mito* (1990).

Com o passar do tempo, as histórias passaram a ser veiculadas também através da escrita. Ocorre que nessa passagem (da história oral para a história escrita) muitas coisas se perderam. Houve, por exemplo, um distanciamento entre o ato de narrar e o fato narrado, intermediado pelo narrador, mesmo sendo ele autodiegético ou homodiegético. Entretanto, é importante lembrar que há escritores que foram prodigiosos nesse âmbito, por conseguirem “conservar”, de certo modo, aspectos da oralidade em suas produções escritas: Guimarães Rosa é um desses.

Na obra rosiana, contar estórias¹ é um elemento marcante. Não gratuitamente, pois desde menino Rosa escutava os causos e as estórias contadas pelos velhos sertanejos, trazia os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia, até que começou a transformar em lenda o ambiente ao seu redor. Daí, então, resultou sua estreia no meio literário: do ouvir vigilante e da imaginação

¹ Sobre o termo *estória*, Nilce Sant’Anna Martins (2009, p. 209) afirma que “a variação arcaica **estória** foi retomada pelos folcloristas para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (História) e fictícia, pop. (estória)”. Segundo ela, Guimarães Rosa adotou essa distinção. Em face disso, utilizaremos, neste trabalho, o termo na forma adotada pelo escritor mineiro.

aguçada. Foi assim que nasceu o seu primeiro livro de estórias: *Sagarana* (1946).

Caracterizado, conforme aponta o crítico Antonio Candido (1991, p. 216), pela “paixão de contar”, esse livro é composto por nove narrativas “uma série de Histórias adultas da Carochinha” (ROSA, 2001, p. 24) dispostas na seguinte ordem: (1) “O burrinho pedrês”, (2) “A volta do marido pródigo”, (3) “Sarapalha”, (4) “Duelo”, (5) “Minha gente”, (6) “São Marcos”, (7) “Corpo fechado”, (8) “Conversa de bois” e (9) “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Em meio a essas nove narrativas, repletas de incidentes, verificamos que alguns contos apresentam mais de uma estória. “O burrinho pedrês” é um exemplo, no qual notamos que, à medida em que o narrador vai contando a estória de Sete-de-Ouros, ele se recorda de outras estórias², desfiadas pelos vaqueiros ao longo da viagem, tais como o caso do boi Calundú, que matou Vadico, filho do Seu Neco Borges (ROSA, 2001, p. 69-72), e o caso de Leôncio Madureira (ROSA, 2001, p. 72-73), homem que vendia o gado e em seguida mandava cercar o comprador na estrada para tomar-lhe os bois.

Muito próximo desse conto está também “Conversa de bois”. Neste são narradas concomitantemente duas estórias. A primeira, que é narrada por diversas vozes (Irara Risoleta, Manuel Timborna e narrador erudito, como veremos nos próximos capítulos), consiste no relato da viagem de Tiãozinho, menino-guia, e Agenor Soronho, carreiro, da casa de ambos ao arraial. Já a segunda estória é contada pelo personagem da primeira, o boi Brillhante, e diz respeito às peripécias do boi Rodapião.

O último conto aludido é o objeto de estudo da presente dissertação. O interesse pela referida narrativa surgiu durante o curso de graduação. No entanto, foi somente no decorrer da disciplina “O trágico na literatura brasileira”, agrupada à linha de pesquisa “Canônes, idéias e lugares” do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, ministrada pela Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar (mais especificamente, no segundo semestre de 2010), na qual trabalhamos, entre outros textos, o mencionado conto rosiano, que a paixão por ele em mim se firmou.

² Em *Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*, Kathrin Holtermayr Rosenfield (2006, p. 47) salienta que “Os casos contados dentro do caso do ‘Burrinho pedrês’ têm a virtude de transmitir ao leitor o ritmo lento, a demora da boiada, um ‘andante’ que dá latitude para muitos movimentos – reais e imaginários”.

De fato, analisar tal conto com vistas aos resquícios do trágico foi bastante frutífero, contudo, “Conversa de bois” parecia enunciar algo a mais. Logo percebemos a necessidade de observá-lo de outro modo: considerando sua organização estrutural, sua feitura, no intuito de compreender cada uma de suas camadas narrativas.

Desse modo, passamos à investigação de sua fortuna crítica e, surpreendentemente, verificamos uma pequena quantidade de trabalhos³ envolvendo esse conto. Além disso, observamos a parca existência de pesquisas⁴ com vistas à análise dos seus níveis narrativos.

Diante disso, o objetivo central desta pesquisa consiste na análise dos níveis narrativos em “Conversa de bois”. De modo mais específico, objetivamos (1) descrever os níveis que o compõem, (2) oferecer a funcionalidade de cada um deles e por fim (3) apresentar algumas conexões possíveis entre os diferentes níveis.

Para dar conta dessa tarefa, utilizamos como base teórica a obra *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette, mais especificamente o quinto capítulo, intitulado “Voz”, no qual o teórico analisa as implicações e métodos narrativos encontráveis no romance *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust (1871-1922).

Tendo em vista os objetivos mencionados, organizamos nossa dissertação em cinco capítulos. No primeiro, intitulado “Saga”, faremos considerações acerca da forma *saga*, com o intuito de melhor compreender as narrativas que compõem o livro *Sagarana*. A partir dessas considerações, discutiremos em que medida tais contos constituem-se como sagas. Uma vez enfocados os nove contos de maneira genérica, apontando em cada um deles a presença dos traços mais comuns das sagas (tradicionais e revisionadas), caminharemos para sua especificidade no texto de nosso interesse, ou seja, “Conversa de bois”.

³ No Anexo “E” encontra-se relação das pesquisas já realizadas sobre o conto “Conversa de bois”. Essa relação tem como base a consulta feita ao Portal de Dissertações e Teses da Capes em 07/12/2011.

⁴ A dissertação de Gilca Machado Seidinger, defendida em 1999 na Unesp de Araraquara sob o título “A visão do narrador rosiano em contos de Sagarana”, atém-se a dois contos: “Minha gente” e “Conversa de bois”. Na análise do segundo conto, faz-se presente um breve tópico intitulado “Os níveis narrativos”. Tal tópico foi-nos muito proveitoso e com ele dialogaremos no decorrer deste trabalho.

Desse modo, no capítulo dois, que levará o título, “Níveis narrativos: a arte da tecelagem em ‘Conversa de bois’, de João Guimarães Rosa”, buscaremos, de modo mais específico, compreender como é construída a saga “Conversa de bois”. Partiremos do pressuposto de que da forma como tal conto é artesanalmente tecido pelo narrador erudito se instaura o que se convencionou tratar em teoria literária por níveis narrativos.

Assim, no capítulo três, “O processo de feitura em ‘Conversa de bois’, de João Guimarães Rosa”, nos dedicaremos ao estudo particular do primeiro nível narrativo, aquele em que se situam os narradores-autores (fictícios). Iniciaremos nossa análise tratando da narradora testemunha dos fatos, a irara Risoleta, em seguida, passaremos para o narrador oral, Manuel Timborna, e por fim, trataremos do narrador erudito, homem não-nomeado, o responsável pelo travejamento estrutural da estória das estórias. Procuraremos, ao estudar esses narradores, refletir sobre questões do tipo: (a) Quem é que está narrando? (b) A quem fala? (c) O que fala? (d) Qual a finalidade do seu discurso? (e) Qual a relação temporal entre a diegese e a narração? Destacaremos, ainda neste capítulo, como o fato do narrar de boca em boca uma história confere-lhe o toque do ponto a mais: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Essa ideia vai ao encontro de um dos significados possíveis do título do livro: *Sagarana*, conjunto de histórias propagadas por via oral.

No quarto capítulo, nomeado “A viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho”, abordaremos a estória em si, ou seja, descreveremos os elementos diegéticos do conto em pauta, entre eles narrador e focalizador, fábula e trama, personagens, tempo e espaço.

No quinto e último capítulo deste trabalho, “As outras estórias presentes em ‘Conversa de bois’”, analisaremos o terceiro nível narrativo, o nível hipodieético. Nele, trataremos das outras estórias que se encontram imbricadas na estória principal, tais como a estória do boi Rodapião e a estória do boi Carinhoso, cuidando dos elementos narrativos presentes em cada uma das hipodiegeses.

Em linhas gerais, esperamos, nesta dissertação, além de descrever os níveis que compõem o conto em análise, oferecer a funcionalidade de cada um deles, ou seja, a riqueza resultante da combinatória entre eles.

Buscamos, outrossim, contribuir com mais uma das possíveis leituras de “Conversa de bois” ao meio acadêmico, bem como instigar novas discussões que possam incrementar a fortuna crítica desse conto e também de outros.

1 SAGA

Quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Nas linhas iniciais de “A síntese na questão dos gêneros”, Paulo César Lopes assinala que uma das peculiaridades da obra rosiana diz respeito à mistura dos gêneros. Nas palavras do autor, tal mistura “se dá incluindo não apenas a presença dos gêneros da cultura literária oficial do Ocidente, mas também a de variados gêneros da cultura popular, como ‘causos’, que são pequenas parábolas, ou provérbios, ou ainda o conto popular” (2008, p. 100).

A partir dos apontamentos de Lopes (2008), podemos considerar que a mistura dos gêneros na produção rosiana se faz presente desde *Sagarana*, o livro de estreia de Guimarães Rosa. Embora classificado pela crítica literária como um livro de contos, e algumas vezes como livro de novelas, não podemos negar que a coletânea possui elementos que possibilitam aproximá-la de outros gêneros. O próprio título da obra “*Sagarana*, conjunto de narrativas semelhantes a saga” (MARTINS, 2009, p. 439), por exemplo, pode nos induzir a tal afirmação, se considerarmos que ele é a identidade da obra.

Assim, partindo da premissa de que a compreensão da forma *saga* pode contribuir para o entendimento das narrativas que compõem o livro *Sagarana*, apresentaremos a seguir algumas considerações.

1.1. DA ISLÂNDIA AO SERTÃO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA FORMA SAGA

As palavras têm canto e plumagem
Guimarães Rosa, “São Marcos”.

As palavras devem fornecer mais do que significam
Guimarães Rosa, “Carta a Harriet de Onís”.

Etimologicamente, a palavra *saga* deriva da expressão islandesa *segja* e significa “dizer”, “recontar”. Na língua alemã, o termo *sage* apresenta

definição semelhante. O dicionário de Grimm, por exemplo, registra que:

Sage – 1. No sentido lingüístico, a faculdade de falar, o ato verbal. 2. O que se diz em geral: informação, declaração etc., e, numa acepção particular, declaração feita perante um tribunal, testemunho autêntico, predição etc. 3. tradição propagada por via oral, relato de um acontecimento ou de um fato. [...] “A Saga está freqüentemente ligada à idéia de incerteza, de incredibilidade, até mesmo de calúnia, embora possa ser empregada sem este matiz.” A Saga pode referir-se a um acontecimento passado e, mais particularmente, ao passado remoto, tal como se transmitiu de geração em geração [...] uma narrativa ou uma tradição de História repletas de ingenuidade e transformadas, em sua passagem de uma geração a outra, pela faculdade poética da sensibilidade popular, criação livre da imaginação popular que vincula suas composições a acontecimentos, a personagens ou lugares importantes [...]”⁵ (apud JOLLES, 1976, p. 61).

No dicionário *Oxford* de língua inglesa, por sua vez, *saga* está anotada como “qualquer das composições narrativas em prosa que foram escritas na Islândia ou Noruega durante a Idade Média; [uma narrativa que tem as características (reais ou supostas) das sagas islandesas]” (apud JOLLES, 1976, p. 62).

Aproxima-se dessa acepção o dicionário *Houaiss* de língua portuguesa, que também toma a palavra *saga* como um gênero literário associado a uma região específica, e designa como *saga* (1) qualquer narrativa e lenda escandinava, (2) canção popular que tem como tema algumas dessas lendas, (3) canção lendária ou heroica, (4) narrativa fecunda em incidentes (2009, p. 1693).

Como fazem notar essas definições, a saga, assim como o mito, a lenda e o conto, é uma forma narrativa de origem bastante remota. Sobre essa questão, Massaud Moisés (1974, p. 469) afirma que ela (a saga) circulou “entre os povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral antes do século XII, e de forma escrita, daí por diante”. Ainda segundo este autor, apresentando temas híbridos de casos verídicos, fantasiosos e folclóricos, as narrativas apareciam, na maioria das vezes, de forma anônima.

Outra informação digna de nota, presente no artigo *História e*

⁵ A eficácia dessa definição para a compreensão das estórias que compõem a obra *Sagarana* (1946) é irrecusável, afinal a linguagem, ou melhor, a faculdade de falar, o ato verbal é a força motriz de cada uma delas.

sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas, de autoria de Johnni Langer, é a de que a forma narrativa em questão teve uma intensa produção entre os anos de 1150 e 1350, no entanto começou a declinar no século XIII por duas razões: primeiramente, em virtude de a Islândia haver perdido a sua independência; e em segundo lugar, devido ao crescente influxo da cultura francesa. Quiçá, por conta desse declínio, a saga tenha ficado relegada no tempo. Enquanto o mito, a lenda, o conto, entre outros gêneros, possuem um arsenal bibliográfico significativo, a saga conta com parco registro.

Um dos nomes referenciais, em se tratando do estudo da forma saga, é o do estudioso alemão André Jolles (1874-1946). Em *Formas simples*, obra publicada originalmente em 1930, ele analisa nove formas narrativas arraigadas na linguagem como “gestos verbais” embrionários advindos de “disposições mentais” fundamentais do indivíduo em face do mundo e da vida; são elas a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste.

Jolles dedica o segundo capítulo da referida obra à forma que aqui nos interessa, isto é, à *saga* que, segundo ele, corresponde ao relato extenso de um acontecimento, propagado, primeiramente, por via oral e, mais tarde, por escrito. Esses relatos, conforme pontua Jolles, podem ser, considerando o tema e o conteúdo, distinguidos em três grupos: (1) *Islendinga sögur* (sagas de família), (2) *Konunga sögur* (sagas de reis) e (3) *Fornaldar sögur* (sagas legendárias).

O primeiro grupo, *Islendinga sögur*, engloba “os relatos respeitantes aos colonos islandeses, seus vizinhos, seus contemporâneos, sua origem e relações recíprocas, os fatos naturais e sobrenaturais com que se depararam” (JOLLES, 1976, p. 64). Tais relatos apresentam como temas recorrentes assuntos ligados à disputa, liderança e heroísmo e ficaram conhecidos também por “relatos familiares” porque a construção interna da *Islendinga sögur* se assenta na noção de família, como salientou Jolles (1976, p. 68):

As relações entre os diversos personagens dessa saga são, em primeiro lugar, relações entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmão e irmã, entre marido e mulher. Tais indivíduos estão vinculados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem.

O segundo grupo, *Konunga sögur*, envolve relatos dos primeiros governantes escandinavos. Em outros termos, é um grupo formado por relatos reais ou régios. A temática afigura-se especificamente à biografia, à ideologia e à virtude da realeza. Jolles (1976, p. 65) alega que “tais reis lutam como indivíduos, como membros de uma família e, em seu nível real, comportam-se como chefes de família do primeiro grupo em seu domínio agrário”.

E, por fim, o último grupo, *Fornaldar sögur*, que “vai além daquilo que encontramos nos dois primeiros”, é formado pelas narrativas que versam sobre os feitos anteriores à colonização nórdica. Jolles (1976, p. 65) assevera que o *fornaldar sögur* “está muito menos localizado no tempo e no espaço”. Nas sagas que compõem esse grupo⁶ sobressaem temas fantásticos, sobrenaturais, mitológicos e folclóricos, conforme anota Langer (2009).

Este estudioso faz uma síntese dos conceitos básicos presentes nas sagas islandesas e os dispõe de forma didática no já referido artigo de sua autoria. A seguir (Tabela 1), transcrevemos parte⁷ desse estudo devido ao caráter elucidativo no que tange aos traços básicos das sagas islandesas. Nesse recorte, privilegiamos os três primeiros tópicos abordados pelo autor, isto é, características básicas, elementos narrativos básicos e temas, pois, a nosso ver, a distinção de tais pontos podem nos auxiliar na compreensão da forma *saga* tradicional.

⁶ Segundo Langer (2010, p. 204), a *Saga dos Volsungos* é “uma das narrativas islandesas mais famosas, [...] dentro do subgrupo das denominadas sagas legendárias”. Ela narra a origem, o auge e o declínio do clã dos Volsungos e conta também a história do herói Sigurd, que mata Fafnir, o dragão, e integra um triângulo amoroso com o rei Gunnar e a valquíria Brynhild.

⁷ O autor apresenta um estudo bem detalhado de vários tipos de sagas, delineando em cada uma delas: características básicas, elementos básicos, temas, relação com a sociedade, recepção social no momento da composição, relação com a história e perspectivas metodológicas para o futuro (LANGER, 2009, p. 3-4). No entanto, optamos por fazer aqui um recorte desse estudo apresentando os três tipos de saga tratadas por André Jolles em sua obra *Formas Simples*.

Tabela 1 - Conceitos básicos presentes nas sagas islandesas

Tipo de Saga	Características Básicas	Elementos Narrativos Básicos	Temas
<i>Íslendinga sögur</i>	Natureza semi-histórica. Narrativa objetiva, formal e descritiva. O sobrenatural é incidental.	Descreve a relação social ou a relação entre um homem e uma mulher. Estrutura: introdução/conflito/clímax/vingança/contra vingança/reconciliação/desfecho.	Disputas; lideranças; heroísmo; jornadas; raids; guerreiros desterrados.
<i>Fornaldar sögur</i>	Gênero híbrido entre tradição heróica, mito, folclore e romance continental. A ação ocorre na Escandinávia; o tempo é anterior à colonização islandesa; os personagens geralmente são noruegueses. As localidades são fantásticas e remotas. Os motivos são extragermânicos. Ampliação dos poemas éddicos. O sobrenatural é regra.	Introdução da juventude do herói; elenco dos motivos da aventura; ciclo de aventuras; conclusão.	Preponderam temas fantásticos, sobrenaturais, mitológicos, folclóricos: monstros, seres imaginários, localidades ficcionais e reais, motivos sócio-históricos da Escandinávia sob o referencial fantástico.
<i>Konunga sögur</i>	Tem muito em comum com as sagas de famílias e biografias reais e nacionais latinas e da Europa.	Biografias minuciosas, ricas em detalhes e repletas de caracteres menores, como diálogos e cenas elaboradas.	Biografias de reis, ideologia da realeza, política, poder e sociedade. Virtudes dos reis. Cristianização da Noruega. Sonho, profecias e milagres.

Embora as sagas sejam assim tradicionalmente compreendidas, é importante considerar que no Brasil não encontramos propriamente a *saga*, tal como na forma islandesa. Na realidade, há no país só uma forma ‘à maneira de saga’, diz Suzi Frankl Sperber (2009, p. 486) no tópico “A saga no Brasil”. De

acordo com esta autora, “essa espécie de saga aparece nos textos de literatura de cordel que tratam do tema do cangaceiro”. Para Sperber (2009), ao contrário dos relatos familiares, reais e legendários, tipicamente medievais, a saga no Brasil se caracteriza, sobretudo, pela forma poética.

Não obstante, essa “maneira de saga” também pode ser encontrada na primeira publicação do escritor mineiro, João Guimarães Rosa, que, não gratuitamente, foi nomeada por ele de *Sagarana*, palavra até então totalmente desconhecida no Brasil. Segundo registra Rosa, em carta endereçada a Harriet de Onís em três de abril de mil novecentos e sessenta e quatro, essa palavra “não existia antes que eu a inventasse e usasse” (apud ROSA, 1996).

Tal termo é mais uma das criações do jogo verbal rosiano, no qual o autor une duas expressões de línguas diferentes: a primeira, *saga*, como vimos anteriormente, de origem nórdica, diz respeito, grosso modo, às narrativas islandesas; a segunda, *rana*, de origem indígena, designa parecido, que se assemelha. Logo, o título *Sagarana* pode ser lido como “narrativas semelhantes a lendas, sagas” (MARTINS, 2009, p. 439).

Diante disso, poderíamos indagar: “que tipo de relação teria a saga nórdica com a saga brasileira, melhor, com a saga rosiana?”.

Ronaldes de Melo e Souza (2008), em sua obra *A saga rosiana do sertão*, assevera que a saga de Guimarães Rosa, no contexto da literatura ocidental, se caracteriza pelo ineditismo do modo narrativo. Para ele, a saga do sertão, mais especificamente a saga rosiana,

nada tem a ver com a saga heroica nem com o sistema de parentesco, clã ou família. Não se limita a narrar a forma humana de vida, mas abrange a vida em si mesma, que inclui todos os seres vivos, particularmente os vegetais, os animais e os homens consorciados com a natureza telúrica, inseridos de corpo e alma no mundo do sertão (2008, p. 9).

O autor atesta ainda que em *Sagarana*, “a saga que se narra se relaciona com *sagen*, que significa dizer o inédito ou inaudito. Não se limita, portanto, a designar o subgênero de relatos legendários ou épicos” (2008, p. 9).

De fato, as sagas rosianas têm suas características próprias e se destacam, sobretudo, pelo “ineditismo narrativo”, conforme aponta Melo e Souza

(2008). No entanto, convém lembrar que no caso de *Sagarana*, o próprio título nos dá indícios de que o livro contém “coisa que parece saga”⁸. Além disso, Paulo Rónai, em estudo sobre “A arte de contar em *Sagarana*”, salienta que as nove peças que compõem a obra “continuam a grande tradição da arte de narrar” (apud ROSA, 2001, p. 16) existente desde a Antiguidade, característica que a aproxima, de certa forma, da saga medieval. Logo, ressalta-se a importância de se pensar também o sentido lato do termo *saga*.

Destarte, consideramos aqui que essas histórias rosianas, comumente nomeadas como contos, novelas e até mesmo sagas, retomam de alguma maneira as sagas islandesas, porém não ignoramos que elas também possuem suas especificidades. Frente a isso, cumpre-nos refletir em que medida as narrativas inseridas em *Sagarana* podem ser compreendidas como sagas. Antes disso, porém, parece-nos oportuno retomar um pouco da história da escritura desse livro que se tornou *Sagarana*.

1.2. SAGARANA: UM PROCESSO DE MEDITAÇÃO

Dá matéria para uma sagarana de meditação...
Guimarães Rosa, “Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa”.

Que *Sagarana* não nasceu *Sagarana*, mas tornou-se, já sabemos. Desde 1937, quando Guimarães Rosa submeteu uma coletânea de doze histórias, com o título provisório de *Contos*, ao concurso literário *Humberto de Campos*, organizado pela Editora José Olympio, é que se tem notícias sobre a existência da obra. Na realidade, sobre o volume *Contos*, espécie de esboço do que viria a ser *Sagarana* anos mais tarde, restaram somente os apontamentos transmitidos pelos jurados do concurso, tal como o de Marques Rebelo e de Graciliano Ramos. O primeiro informa que o volume *Contos* “Era um grosso original encadernado com cuidado, quinhentas páginas de papel relatório, espaço dois, cerrado atochado – assustava muito” (REBELO apud LIMA, 2003, p. 13). O segundo, por

⁸ Guimarães Rosa define, em entrevista concedida a Ascendino Leite, *Saga-rana* como “coisa que parece saga”. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária: UFPB, 2000, p. 24.

sua vez, recorda os detalhes sobre o seu voto⁹ de desempate em “Conversa de bastidores”:

abri um cartapácio de quinhentas páginas grandes: uma dúzia de contos enormes, assinados por certo Viator, que ninguém presumia quem fôsse. Em tais casos rogamos a Deus que o original não preste e nos poupe o dever de ir ao fim. Não se deu isso: aquêlê era trabalho sério em demasia. [...] ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre êsse volume desigual e outro: Maria Perigosa [...]. Optei pelo segundo [...] e assim Luís Jardim obteve o Prêmio Humberto de Campos em 1938 (RAMOS, 1972, p. XVIII-XIV).

Na realidade a origem “concreta” da escritura do livro *Sagarana* se dá a partir dos documentos arquivados no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A esse respeito, a professora Sônia Maria van Dijck Lima (2000, p. 11-12) informa que “Trata-se de três importantes documentos: dois volumes com o título *Sezão* e seis pastas com folhas soltas dos originais da obra”. E complementa que *Sezão*

corresponde a uma possível primeira versão de *Sagarana* e é uma cópia em carbono. São 447 páginas numeradas de 1 a 444, a nanquim, no canto superior direito, de modo a organizar o conjunto; uma segunda numeração, escrita a lápis no canto inferior direito, ordena os fôlios de cada narrativa [...]. Compõe-se das seguintes narrativas: SEZÃO, CONVERSA DE BOIS, A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO, DUELLO, MINHA GENTE, BICHO MÁU, CORPO FECHADO, ENVULTAMENTO, QUESTÕES DE FAMÍLIA, UMA HISTORIA DE AMOR, O BURRINHO PEDRÊS e A OPPORTUNIDADE DE AUGUSTO MATRAGA (2003, p. 15-16).

Ao que nos parece, esses arquivos seriam uma espécie de produção intermediária entre *Contos* e *Sagarana*¹⁰. Todavia, somente essa “última versão” é que se torna pública no cenário nacional (no ano de 1946), depois de um longo processo de meditação e revisão, conforme descreve Rosa:

⁹ Vale lembrar que o voto de Graciliano Ramos garantiu a Guimarães Rosa o segundo lugar no concurso e a *Maria perigosa* de Luis Jardim o título de vencedora.

¹⁰ Enquanto *Contos* é caracterizado como título provisório, *Sezão* é tido como título escolhido. *Sagarana*, por sua vez, é o título inventado, criado.

passsei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã. O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses de reflexão e de lucidez) (ROSA, 2001, p. 25).

Quando surge com seu título atual, a obra *Sagarana* deixa de ter doze “contos”, pois Guimarães Rosa remove três narrativas: “Questões de família”, “Uma história de amor” e “Bicho mau”, e passa a ser formada por nove “coisas que parecem saga”¹¹. A razão da remoção é explicitada pelo autor na carta destinada ao amigo João Condé, carta esta reservada à revelação dos segredos de sua obra-prima:

V) QUESTÕES DE FAMÍLIA – História fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal realizada. Foi expelida do livro e definitivamente destruída.

VI) (UMA HISTÓRIA DE AMOR – Um belo tema, que não consegui desenvolver razoavelmente. Teve o mesmo destino da novela anterior).

IX) BICHO MAU – Deixou de figurar no *Sagarana*, porque não tem parentesco profundo com as nove histórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas, por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito (ROSA, 2001, p. 26-27).

Por meio dessa declaração, notamos a personalidade do artista Guimarães Rosa – que por não considerar “bem escritas” as duas primeiras narrativas, optou por extingui-las da obra – também observada pelo crítico brasileiro Antonio Candido na ocasião da estreia do livro *Sagarana*: “Nada existe aqui a expor vacilações, deficiências, incertezas ou puerilidades de estreante” (apud COUTINHO, 1991, p. 238).

Já a terceira estória, “Bicho mau”, ao contrário das primeiras, parece ter sido “bem escrita”, afinal Rosa anuncia que ela figuraria em outro livro (e, de fato, foi publicada vinte e seis anos mais tarde (1969), em obra póstuma: *Estas estórias*), deixando de integrar *Sagarana* somente por não possuir

¹¹ Ver nota 8.

parentesco com as demais.

Ao que tudo indica, tal revelação proporcionou um campo profícuo de investigação. Diversos estudos foram desenvolvidos envolvendo a questão da unidade dos contos “que restaram” em *Sagarana*. Destacamos, dentre eles, uma das contribuições mais recentes, o trabalho do estudioso Nildo Maximo Benedetti presente em *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. Esse trabalho teve sua versão inicial apresentada em 2008 como tese de doutoramento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nele, Benedetti afirma que “os contos de *Sagarana* possuem algumas características comuns, como a linguagem, localização geográfica, temas que se repetem, como o da viagem, e personagens que rebatem em outras” (2010, p. IV). O autor entende o livro em questão, principalmente, como reflexo sócio-histórico do Brasil, evidenciando-se como um vasto material para a leitura dos contos.

Assim como Benedetti, entendemos aqui que as nove estórias possuem uma unidade. Porém, em contrapartida, consideramos que o “parentesco” dos contos de *Sagarana* reside no fato de as “estórias parecerem saga”. Em face disso, buscamos analisar o que há de saga nos nove contos.

A validade de tal reflexão pode ser justificada por meio da afirmação de Benedetti (2010, p. IV):

a determinação da unidade de conteúdo de *Sagarana* é imprescindível para a compreensão da obra na sua totalidade, e a análise de qualquer um dos contos separadamente, sem uma visada da obra no seu conjunto, corre o risco de cobrir apenas parcialmente os aspectos significativos do livro e do conto focalizado.

Para não correr esse risco, ao analisarmos o conto “Conversa de bois”, objeto de nosso estudo, trabalharemos neste capítulo, de maneira genérica, os nove contos da coletânea e caminharemos para a sua especificidade no texto de nosso interesse.

1.3. SAGARANA E SUAS SAGAS

Contos, novelas, histórias estes capítulos de Sagarana? Antes de tudo, são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região. Os homens e os seus dramas, os bichos e os seus movimentos, a natureza e as suas cores – é um pequeno mundo que se levanta diante de nós, em todo o seu esplendor de vida e circulação, depois de recriado pelas forças da memória e da imaginação de um artista não só generosamente dotado pela inspiração involuntária, mas igualmente consciente do seu papel. Por isso, ao lado das realizações propriamente poéticas de criação, Sagarana apresenta um vasto material documentário, folclórico e sociológico, já agora imprescindível para o conhecimento, mesmo científico, do interior de Minas Gerais.

Álvaro Lins, “Uma grande estréia”.

Guimarães Rosa ao comentar, em diálogo com Günter Lorenz, que depois de revisar seus exercícios líricos descobriu que “a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira” (LORENZ, 1991, p. 70), e por essa razão o melhor seria retornar às formas simples, tem o seu discurso registrado do seguinte modo: “Por isso, retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*”.

No segmento citado notamos um dado relevante: o termo *saga* está inscrito sob o destaque das aspas. O uso desse tipo de pontuação, no contexto, evidencia que o termo está inscrito ali não com seu sentido corriqueiro, mas com outra conotação. Isso, possivelmente, valida o pensamento de Melo e Souza (2008), que concebe as narrativas de *Sagarana* como sagas “revisionadas”.

Ao tratar da obra *Sagarana*, este crítico afirma que a acepção mais achegada no que se refere à saga diz respeito ao “étimo *sagen*, que significa dizer o inédito, o inaudito, revelar o encoberto” (2008, p. 11-12). Apesar de as estórias apresentarem vários traços desse feito, como já pontuamos, não

descartamos a possibilidade da existência de indícios da saga em seu sentido lato nessa obra, pois o título do livro é para nós como uma “nota introdutória” a dizer que os contos possuem em alguma medida similitude com as sagas medievais.

Nelly Novaes Coelho (1991, p. 257), ao enunciar que

a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação [...]. Em *Sagarana* renasce, portanto, o anônimo “contador de estórias”, o homem-coletivo que vem da alta ancestralidade que arraiga em Homero.

ratifica a ideia da existência de elementos da saga antiga nas narrativas de *Sagarana*.

Além disso, as estórias de *Sagarana*, tais como as sagas de outrora, apresentam temas híbridos de casos verídicos, fantasiosos e folclóricos. A primeira delas, “O burrinho pedrês”, por exemplo, é, segundo o escritor, uma “Peça não profana, sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio” (ROSA, 2001, p. 26). Nessa estória destaca-se a figura do personagem animal Sete-de-Ouros, “um burrinho pedrês, miúdo e resignado” (ROSA, 2001, p. 29), em outros termos, um animal aparentemente sem utilidade devido à idade avançada e à magreza, que foi selecionado para servir de montaria em um transporte de gado, e por conseguir atravessar o rio durante uma forte chuva, passa a ser visto como herói.

A segunda narrativa, “A volta do marido pródigo”, “A menos ‘pensada’ das novelas do ‘Sagarana’, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis”, (ROSA, 2001, p. 26) relata as aventuras do personagem Eulálio Salathiel, figura típica de homem malandro que não aprecia o trabalho, e que tomado pela ambição de desfrutar das “maravilhas” da cidade grande, da “boa vida” nas terras cariocas, abandona sua casa, sua terra e vende sua mulher. Depois de algum tempo, retorna às origens, arrependido e tem que trabalhar “duro” para recuperar sua antiga posição.

A estória de que Rosa pouco se recorda, talvez, aquela da qual ele menos goste, isto é, “Sarapalha”, narra o drama da maleita vivido pelos primos

Argemiro e Ribeiro. Estes, enquanto aguardam o momento derradeiro de suas vidas, dialogam, lembram fatos passados. Argemiro, em dado momento, resolve confessar, para morrer em paz, que outrora se sentiu atraído por Luísa, ex-esposa de Ribeiro. O primo Ribeiro se revolta com a revelação e expulsa Argemiro da fazenda. Ele deixa a fazenda do primo, caminhando sem destino, melhor dizendo, caminhando ao encontro da morte.

Em o “Duelo”, estória que, diferentemente de “A volta do marido pródigo”, foi “meditada e vivida durante um mês” (ROSA, 2001, p. 26), relata-se o infortúnio ocorrido na vida de Turíbio Todo, que ao descobrir que estava sendo traído pela mulher, resolve procurar o amante e matá-lo. Sucede que Turíbio mata por engano o irmão do malfeitor. A partir daí, instaura-se o duelo, pois Cassiano quer vingar a morte do irmão que foi morto inocentemente.

Escrita “molemente”, em meio a uma gripe, como revela o autor, “Minha Gente”, a quinta narrativa de *Sagarana*, diferentemente das demais, não traz como foco assuntos como traição, morte, doença, salvação, mas sim a de um amor não correspondido. Nesta, o narrador conta que realizou uma viagem para rever sua gente, visitar seu tio Emílio. Na fazenda do tio, reencontra Maria Irma, uma prima por quem ele tinha amor, mas que não correspondia as suas afeições. Certo dia, o narrador é apresentado a outra moça, Armanda, e com ela acaba se casando. O mesmo ocorre com a prima desse narrador, Maria Irma, que se casa com Ramiro Gouveia.

Em “São Marcos”, “a peça mais trabalhada do livro”, a que Rosa mais demorou para escrever, “pois exigia grandes esforços da memória” (ROSA, 2001, p. 27), é José (ou Izé) quem vai contar seu caso de repentina cegueira. Ele relata que o preto velho e feiticeiro Mangolô fizera um feitiço para deixá-lo cego durante um tempo, para que assim ele pudesse aprender a respeitá-lo, afinal, o próprio narrador confirma que outrora zombava do velho.

Na narrativa predileta do escritor, “Corpo Fechado”, o personagem Manuel Fulô conta a um doutor não-nomeado suas peripécias para enfrentar Targino, o mais temido dos valentões da região, e se casar com a Maria das Dores.

“Conversa de bois”, narrativa que caiu do ou no crânio do escritor durante uma noite de sono, “prontinha, espécie de Minerva” (ROSA, 2001, p. 27)

relata uma trágica viagem realizada pelo personagem Tiãozinho, em companhia do carreiro Agenor Soronho. Objetivavam, nessa viagem, entregar uma carga de rapadura na estação do arraial e enterrar Seu Jenuário, pai do menino Tiãozinho. No decorrer dessa viagem acontece, entre outros fatos, a morte de Agenor Soronho e o diálogo constante entre os bois do carro.

A última narrativa, “A hora e vez de Augusto Matraga¹²” é, segundo Guimarães Rosa, a “História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras” (ROSA, 2001, p. 28). Nela é contada a estória do valentão Augusto Matraga, que após ser abandonado pela mulher e pelos capangas, toma a iniciativa de vingança. Ao falhar nessa tentativa, o personagem acaba sendo espancado e fica à beira da morte. Socorrido por um casal de velhos, Augusto Matraga se transforma e deixa de ser o homem violento de antes, passando a ser um homem trabalhador e religioso.

Assim, se considerarmos que a saga é um conjunto de histórias, narrações e/ou lendas, podemos conceber o livro *Sagarana* como uma grande saga do povo do interior mineiro. Para o crítico Álvaro Lins, a obra “*Sagarana* vem a ser precisamente isto: um retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos e recriados sob a forma da arte de ficção” (1991, p. 238). E as nove narrativas, por conseguinte, como sagas menores, ou “uma série de Histórias adultas da Carochinha”, segundo profere Guimarães Rosa (2001, p. 24).

Parece-nos que essas narrativas podem ser caracterizadas como sagas tanto por retomarem alguns elementos da saga medieval, bem como por apresentarem particularidade no estilo narrativo.

Seguindo essa linha de raciocínio, expomos esquematicamente a seguir em que medida cada uma dessas narrativas se constituem como sagas, apontando os elementos da saga que, a nosso ver, são mais enfáticos.

¹² Nas palavras de Garbuglio (2008, p. 270), essa narrativa pode ser vista “como uma espécie de roteiro da conversão, de emersão de uma personalidade e sua individualização: pecado, penitência e salvação, o que equivale a uma divisão em três fases sucessivas e complementares, como um projeto capaz de conduzir a personagem de um estágio a outro, por meio de revelações até o encontro consigo mesmo”.

Tabela 2 - Elementos da saga antiga e “revisionada” nos contos de *Sagarana*

	Faculdade de falar	Contador anônimo	Relato de um acontecimento passado	Narrativa fecunda em incidentes	Dizer o inédito ou inaudito	Originalidade do estilo narrativo
O burrinho pedrês	+	+	+	+	+	+
A volta do marido pródigo	+	+	+	+	+	+
Sarapalha	+	+	+	+	+	+
Duelo	+	+	+	+	+	+
Minha gente	+	-	+	+	+	+
São Marcos	+	-	+	+	+	+
Corpo fechado	+	-	+	+	+	+
Conversa de bois	+	+	+	+	+	+
A hora e vez de Augusto Matraga	+	+	+	+	+	+

Apesar da diversidade entre as narrativas, seja no que tange ao processo de escritura ou mesmo com relação à temática, como verificamos anteriormente, observamos (Tabela 2) algumas características comum entre elas.

A faculdade de falar, melhor, a arte de contar estórias se faz presente de “O burrinho pedrês” até “A hora e vez de Augusto Matraga”, ou seja, em todas as narrativas. Entretanto, essa característica se torna mais explícita em algumas estórias, como em “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”¹³.

¹³ Considerando que não é nosso objetivo neste trabalho analisar todos os contos do livro *Sagarana* e, mais particularmente, de que o nosso objetivo nesse capítulo é apenas ilustrar de maneira genérica em que medida as narrativas se constituem como sagas, optamos por discorrer somente sobre essas duas sagas: a saga do burro e do boi, como nomeia a pesquisadora Kelly Cristina Medeiros Ferreira em sua dissertação de mestrado (Anexo E), na qual a faculdade de falar se torna mais explícita, dando, é claro, maior ênfase à saga de nosso interesse, “Conversa de bois”.

Nas duas narrativas aludidas, a expressão inicial do narrador, típico contador de estórias, nos lembra a forma convencional dos contos de fadas, estes que comumente são iniciados por expressões do tipo: “Era uma vez” (*A bela e a fera* – versão Mme. Le Prince de Beaumont e Mme. D’Aulnoy; *A Chapeuzinho vermelho* – versão Charles Perrault e Irmãos Grimm, *A princesa e a ervilha* – versão Hans Christian Andersen, etc); “Certo dia” (*Chapeuzinho* – versão Robert Darton); “Havia uma vez” (*Os pequeninos elfos* – versão Irmãos Grimm), entre outras.

No caso de “O burrinho pedrês”, por exemplo, somos informados, igualmente como nos contos de fadas, de que o narrado está localizado em um tempo indeterminado, impreciso, longínquo por meio do emprego do verbo “Era” que abre o conto: “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêrro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fôra tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (ROSA, 2001, p. 29).

Tanto por este início, como pela declaração feita por Guimarães Rosa em carta a João Condé acerca da escritura do referido conto, entendemos que tal narrativa se aproxima da acepção tradicional de saga. Por outro lado, observamos que o “dizer inédito ou inaudito”, característica relacionada ao étimo *sagen*, por Melo e Souza (2008), também se faz presente nesse conto.

A começar pelo momento em que Sete-de Ouros, o burrinho decadente, velho e magro, em outros termos, sem préstimo, foi selecionado para servir de montaria na condução de uma boiada. Para o personagem Francolim, a decisão de que o burro também deveria realizar a viagem, tomada pelo Major Saulo, era absolutamente estranha, tanto que ele indaga: “Mas o senhor está falando sério, ou é por brincar?” (ROSA, 2001, p. 35). Isso porque Francolim bem sabia que as chances de o burro suportar a viagem eram mínimas e por conta disso ele tenta convencer o Major de que “o burrinho está pisado, e quase não enxerga mais...” (ROSA, 2001, p. 37). Mesmo assim, a palavra final é a do Major Saulo: “- Que manuel-não-enxerga, Francolim! [...] — São só quatro léguas: o João Manico, que é mais *leviano*, pode ir nele” (ROSA, 2001, p. 37).

Todavia, o mais surpreendente, melhor, o “inédito” nessa narrativa é que o burrinho, além de suportar a viagem, é o único animal nela sobrevivente,

pois os outros animais junto a um grupo de vaqueiros são devorados pelas águas do rio. Somente Sete-de-Ouros, Badú e Francolim chegam vivos à outra margem, estes últimos salvos pela coragem e sabedoria do burrinho.

Além disso, percebemos o ineditismo do estilo narrativo rosiano já nesse conto de abertura. Sobre essa questão, Melo e Souza (2008, p. 20) enuncia que o narrador de “O burrinho pedrês” se singulariza “como cantor do mundo do sertão e de todos os entes sertanejos”. Ainda segundo este autor,

Mais do que narrar, importa ao narrador cantar o narrado no ritmo de transe dos poemas e das cantigas que constituem o arrebatamento expressivo da estória poeticamente concebida em contraposição ao mero enredo da história patenteada na lógica da trama das ações concatenadas. A saga do burrinho pedrês neutraliza o mecanismo estrutural do enredo tradicional, que se caracteriza pela narração progressiva de eventos consecutivos (2008, p. 20).

Tão singular quanto “O burrinho pedrês” é o estilo narrativo de “Conversa de bois”. Ao se referir a essa narrativa, Melo e Souza (2008, p. 105) pondera que:

A singularidade da saga se verifica no mutirão narrativo, constituído pela colaboração das parselhas de mediadores simetricamente dispostos nas esferas complementares do humano e do inumano: o narrador erudito, que responde pelo travejamento estrutural da estória das estórias, o narrador oral Manuel Timborna e os narradores irara e boi Brilhante. A erudição poética do narrador, que o singulariza como rapsodo sertanejo, manifesta-se na habilidade com que consegue urdir a trama multiforme de várias estórias, que se harmonizam como peças tecidas de acordo com a complicada arte da tecelagem e da costura, que lhes assegura a organicidade do risco do bordado.

Essa arte da “tecelagem” e da “costura” inferida por Melo e Souza se dá em “Conversa de bois” por meio da palavra, da faculdade de falar, característica tão recorrente nas narrativas rosianas. Nesse quesito, Coelho (1991, p. 258) infere que “Guimarães Rosa impõe a valorização da palavra. Na própria estrutura das narrativas já isso se evidencia [...] em todos os relatos a palavra é o elemento desencadeador da ação principal”.

Em “Conversa de bois”, o ato de contar, dizer, falar, dialogar se

faz evidente do princípio ao fim, fato que faz jus ao seu título. Em face disso, poderíamos, quem sabe, ampliar o sentido do termo “bois” expresso no título e entendê-lo também como uma metáfora de homem, haja vista que além do diálogo entre os bois ocorre também o diálogo entre homens e entre homens e animais. Esse fato por si só nos remete a outro traço da saga “revisionada”: dizer o inédito ou inaudito.

Isso porque o narrador erudito de “Conversa de bois” afirma que aceitar que os animais falem é até possível, desde que seja dentro de seu contexto, de seu meio de produção (nesse caso, nas histórias das fadas Carochas, ou mesmo nas fábulas). Todavia, acreditar que os animais possam falar entre si e também com os homens é para tal narrador inadmissível na vida real.

Mas, difícil mesmo é crer que os bois possam ter tramado a morte do carreiro e o menino Tiãozinho tenha sido capaz de ouvir esses planos. A passagem abaixo descreve esse episódio:

— Se o carro desse um abalo maior...
 — Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
 — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 — Ele está na beirada...
 — Está cai-não-cai, na beiradinha...
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 — E o homem cairia...
 — Daqui a pouco... Daqui a pouco...
 [...]
 — Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão (ROSA, 2001, p. 360-361).

Seja caso acontecido ou só mais uma das criações sertanejas, pois o sertanejo adora fazer invenções e contar histórias, fato é que a construção de tal narrativa traz à tona aquela definição de *saga* inscrita no dicionário alemão de Grimm e lembrada por André Jolles no livro *Formas Simples*:

uma narrativa ou tradição de História repletas de ingenuidade e transformadas, em sua passagem de uma geração a outra, pela faculdade poética da sensibilidade popular, criação livre da imaginação popular que vincula suas composições a acontecimentos, a personagens ou lugares importantes (1976, p. 61).

Logo, para compreendermos como é construída a saga “Conversa de bois”, reflexão destinada ao próximo capítulo, as considerações desenvolvidas até aqui, acerca da forma saga, serão de grande valia.

2 NÍVEIS NARRATIVOS: A ARTE DA TECELAGEM EM “CONVERSA DE BOIS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Trago dentro de mim muitas, muitíssimas estórias.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

As considerações desenvolvidas no capítulo anterior sobre a forma saga permitiram reconhecer alguns elementos característicos desse gênero, seja na concepção tradicional ou em uma concepção “revisiada”. A partir de tais considerações, buscamos, neste capítulo, analisar a arte da tecelagem em “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa.

Antes disso, porém, consideramos oportuno lembrar as palavras de Patrícia Vessoni Bittencourt, inscritas no tópico “Veredas rosianas”, relativas à dificuldade da leitura de textos rosianos. Para ela, “O início da leitura de qualquer uma de suas obras, para qualquer que seja o leitor, é sofrido, povoado de dificuldades insuperáveis devido, principalmente, ao vocabulário e às construções insólitas” (2008, p. 37).

De fato, o leitor da obra rosiana é tomado por um vocabulário inusitado, graças ao poder inventivo de Guimarães Rosa. Em *Sagarana*, por exemplo, há uma diversidade de neologismos, tais como “pedrouço” (ROSA, 2001, p. 102), “engronga” (ROSA, 2001, p.183), “melodência” (ROSA, 2001, p. 313), “desageração” (ROSA, 2001, p. 354), entre outros vocábulos que para serem compreendidos necessitam do auxílio de um dicionário¹⁴ especializado.

Ademais, o leitor conta com um artesanato literário particular,

¹⁴ *O léxico de Guimarães Rosa*, trabalho desenvolvido pela pesquisadora Nilce Sant’Anna Martins, é, segundo aponta o crítico Davi Arrigucci Jr., “um utilíssimo instrumento de trabalho para qualquer leitor de toda a obra rosiana, cuja dificuldade inicial de compreensão reside na peculiaridade lingüística, fundada no falar regional do norte de Minas Gerais, mas muito mesclada de elementos cultos, arcaicos, plurilingüísticos e de livre invenção do grande escritor, que misturou a rigorosa documentação a uma espantosa fantasia verbal”. O crítico continua: “Sob a forma de dicionário, o livro reinstala entendimento, sem falar na explicação da procedência e nos fundamentos lingüísticos que tornaram possível o emprego da expressão ou a eventual criação vocabular. A longa e minuciosa pesquisa de Nilce Sant’Anna Martins se torna, pois, um guia básico no labirinto de veredas do sertão, que traz a chave mágica das palavras insólitas, abrindo passo para o avanço do leitor desprevenido e auxiliando mesmo o trabalho dos especialistas” (nota extraída da contracapa do livro *O léxico de Guimarães Rosa*, 2008).

diferente das construções conhecidas até então. O conto “Conversa de bois” é um exemplo desse tipo de construção insólita. Nele, o leitor se depara com uma variedade de vozes narrativas e de estórias emaranhadas em um único tecido, fato que pode muitas vezes tornar a leitura difícil.

Todavia, ainda que o início da leitura dos textos rosianos possa ser complexo, Bittencourt lembra que

depois de um certo tempo, o texto passa a confiar no leitor, atraindo-o e envolvendo-o, irresistível e magicamente, em forma de paixão inevitável, irrefreável, irracional, e o sertão se torna forma de aprendizado sobre a vida e a existência do sertanejo, ou seja, do próprio homem. Isso porque o ponto de partida do que compõe é o das formas simples, mas as composições do autor mineiro são, antes de tudo, formas artísticas e complexas (2008, p. 37).

Em “Conversa de bois”, oitava narrativa do livro *Sagarana*, vislumbramos de forma clara a assertiva supracitada. Nele encontramos diversos traços da saga (forma simples, conforme André Jolles) delineados, principalmente, pela forma (artística e complexa) como o autor compõe o seu texto.

2.1 AS SAGAS EM “CONVERSA DE BOIS”

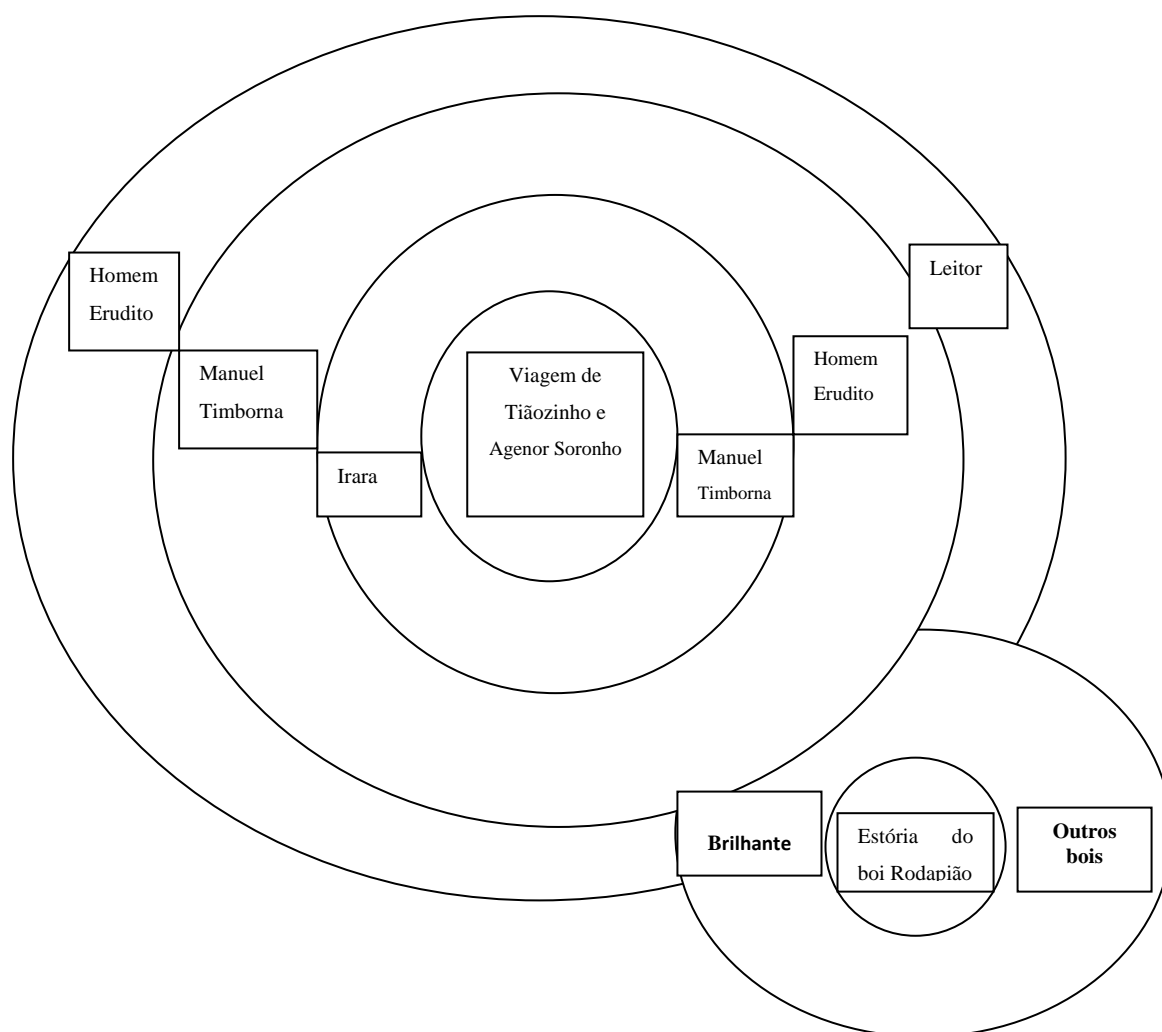
Contar histórias é aumentar o círculo
Sandra Renata Fonseca Mota

Retomemos aqui as palavras de Melo e Souza (2008, p. 105) sobre a especificidade da saga “Conversa de bois”:

A singularidade da saga se verifica no mutirão narrativo, constituído pela colaboração das parselhas de mediadores simetricamente dispostos nas esferas complementares do humano e do inumano: o narrador erudito, que responde pelo travejamento estrutural da estória das estórias, o narrador oral Manuel Timborna e os narradores irara e boi Brilhante. A erudição poética do narrador, que o singulariza como rapsodo sertanejo, manifesta-se na habilidade com que consegue urdir a trama multiforme de várias estórias, que se harmonizam como peças tecidas de acordo com a complicada arte da tecelagem e da costura, que lhes assegura a organicidade do risco do bordado.

Tomando essa reflexão como ponto de partida e também a afirmação de Mota (2010, p. 189) inscrita na epígrafe que abre este tópico, isto é, de que “contar histórias é aumentar o círculo”, esquematizamos, *a priori*, a narrativa rosiana em questão do seguinte modo:

Figura1 - A saga de Tiãozinho e a saga de Rodapião¹⁵.



¹⁵ No círculo maior, encontramos, de um lado (à esquerda), os narradores: 1) homem erudito, 2) Manuel Timborna e 3) Irara. Em oposição a eles estão, do outro lado (à direita), os narratários, respectivamente: 1) leitor, 2) homem erudito e 3) Manuel Timborna. O mesmo ocorre no círculo menor: à esquerda está o boi Brilhante na figura de narrador e à direita estão os outros bois do carro como narratários.

Por esse esquema já é possível perceber que há diferentes sagas em “Conversa de bois”. De início, podemos distinguir duas: (1) a saga da viagem do menino Tiãozinho e de Agenor Soronho; e (2) a saga do boi Rodapião: ambas situadas no centro de cada um dos círculos. Mais adiante cuidaremos de outras sagas, como a do boi Carinhoso, por exemplo.

A primeira delas, representada no núcleo do círculo maior, mobiliza o desenvolvimento da segunda (representada no círculo menor). Essa narrativa primeira tem seu berço arraigado na oralidade, característica peculiar das sagas medievais. Outras duas características, das sagas, que também podem ser percebidas, é (1) a presença do narrador anônimo e (2) a transmissão de boca em boca.

No que diz respeito à presença do narrador anônimo, embora a origem do relato em “Conversa de bois” possa parecer não anônima, pois é a irara Risoleta quem narra a um homem sertanejo, também não-anônimo, o Manuel Timborna, a estória que ela acompanhou, somos informados de que o produto final da narrativa é, em verdade, anônimo¹⁶. Isso ocorre porque, tempos depois, Timborna, de posse da estória, transmite-a para um homem que dessa vez não é nomeado, um senhor desconhecido. A única informação que conseguimos obter sobre esse narrador é que ele é culto, letrado, conhecedor de latim. Ele mesmo, o cerzidor das estórias, deixa indícios ao citar logo no início do conto o verso latino: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”¹⁷ (ROSA, 2001, p. 325-326), inscrito no Livro I das Geórgicas, de Virgílio (70-19 a.C.). Ao mencionar esse verso do poeta latino, o narrador parece confirmar seu conhecimento das letras, melhor, da literatura clássica.

Mas, não é somente da literatura clássica que esse narrador entende. O mesmo diz a Manuel Timborna que, depois de ouvi-lo, vai contar a estória ao seu modo: “enfeitado e acrescentando ponto e pouco...” (ROSA, 2001, p. 326). Esse trecho é bastante significativo para a economia do conto, pois além de dar a ideia de que esse narrador sabe enfeitar, ou seja, organizar, “adornar, dar uma aparência agradável” (HOUAISS, 2009, p. 756) ao texto, nos incita a

¹⁶ Fica claro, no entanto, o anonimato, pois sabemos que a estória não pode ter sido contada por uma irara. Ademais, Manuel Timborna situa-se apenas como um nome. A forma como ele obteve a estória de Risoleta também faz dele um ente imaginário.

¹⁷ “Visões sob as trevas da noite; o gado falou. Coisa terrível” (trad. ESTEVES, 1992, p. 109).

pensar que o seu objetivo consiste em tornar a narrativa mais agradável ao leitor.

Da forma como o narrador erudito nos expõe esse conto: dando ênfase à transmissão de boca em boca¹⁸ (irara conta a Manuel Timborna; Manuel Timborna conta ao homem erudito; homem erudito escreve a estória para que o leitor a possa conhecer) se instaura o que se convencionou tratar em teoria literária por níveis narrativos. Na visão de Gérard Genette (s/d., p. 227):

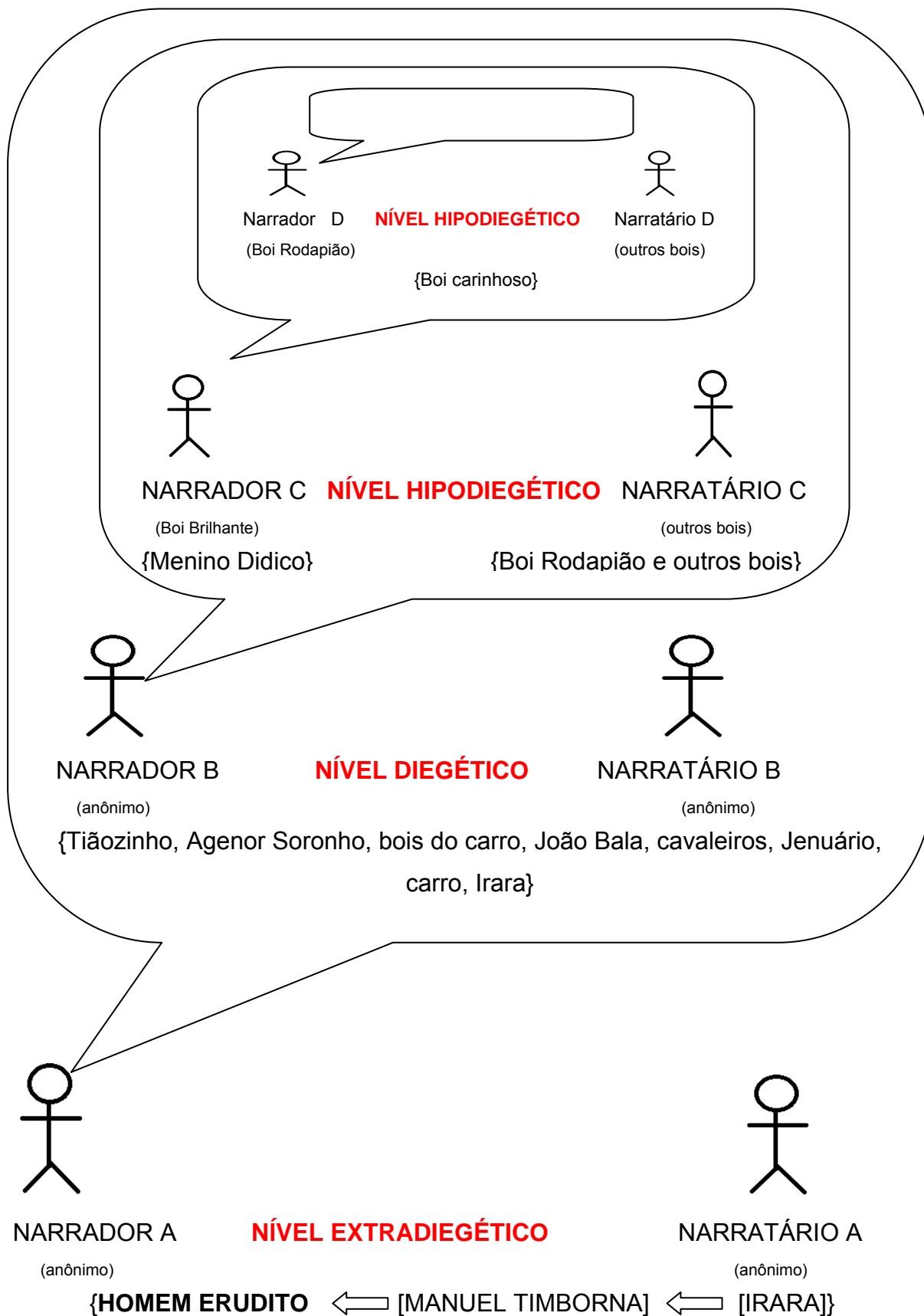
todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa. A redacção, por M. de Renoncourt, das suas Mémoires fictícias é um acto (literário) levado a cabo num primeiro nível, que se dirá extradiegético; os acontecimentos contados nessas memórias (entre os quais o acto narrativo de Des Grieux) estão nessa primeira narrativa, qualificá-las-emos, pois, de diegéticas, ou intradiegéticas; os acontecimentos contados na narrativa de Des Grieux, narrativa no segundo grau, serão ditos metadieгéticos.

No caso do conto “Conversa de bois”, a redação escrita pelo homem erudito caracteriza-se como um ato literário de primeiro nível, sendo, portanto, chamado de nível extradiegético. Já no nível da estória, o nível diegético, temos os acontecimentos relatados na redação do primeiro nível. Desse nível decorre um terceiro, o nível hipodieгético, no qual os personagens da diegese (nível 2) assumem o papel dos narradores e contam ou mesmo relembram uma estória, dando vida a outros personagens e a outras estórias. Notamos ainda a presença de um quarto nível, hipodieгético, no qual o personagem do terceiro nível conta uma nova estória.

Em síntese, os níveis narrativos, do conto em pauta, poderiam ser representados conforme ilustra a Figura 2.

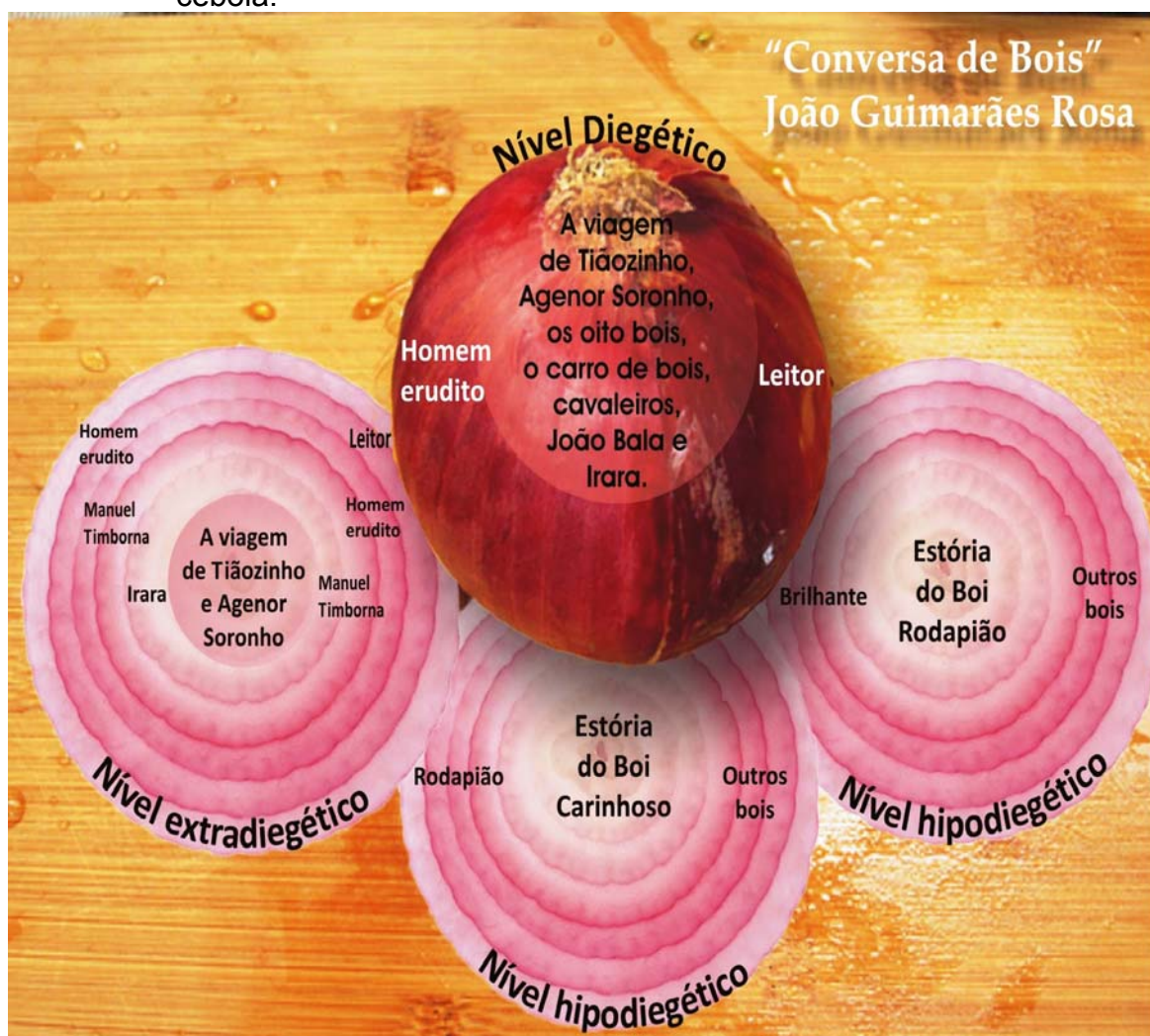
¹⁸ É interessante lembrar aqui as palavras de Antônio Roberto Esteves inscritas no texto “Em torno de uma ‘Conversa de bois’: alguns elementos de teoria da narrativa” acerca desse assunto. Segundo este autor: “Ao escrever sobre uma região primitiva – e “Conversa de bois” apresenta um exemplo claro de uma sociedade pré-capitalista, artesanal, agrícola e rural – Guimarães Rosa tenta salvar a narrativa tradicional baseada na oralidade. Ao tecer, neste conto, uma série de narrativas circunscritas, aparentemente para manter pretensa verossimilhança, tenta resgatar as origens da narrativa oral, onde o relato contado por inúmeros narradores anônimos corre de boca em boca” (ESTEVEES, 1992, p. 115).

Figura 2 - Níveis narrativos em “Conversa de bois”.



Tendo em vista a estrutura mencionada, poderíamos, quiçá, dizer metaforicamente que as estórias presentes em “Conversa de bois” apresentam-se como camadas de uma cebola: uma dentro da outra. A estória das estórias, por conseguinte, contemplaria a cebola como um todo, tal como ilustra a figura abaixo:

Figura 3 - O esquema narrativo de “Conversa de bois” segundo a metáfora da cebola.



A seguir, analisaremos o conto “Conversa de bois” tomando cada camada separadamente. Desse modo, cuidaremos, no próximo capítulo, do primeiro nível narrativo, isto é, o nível extradiegético.

3 O PROCESSO DE FEITURA EM “CONVERSA DE BOIS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios.
Antonio Candido, “Sagarana”.

Gérard Genette (s/d., p. 228) define “a instância narrativa de uma narrativa primeira”, isto é, o local onde se encontra a enunciação, como nível extradiegético. Segundo ele, trata-se do nível narrativo primordial, uma vez que a partir dele outros níveis podem ser formados. Nesse plano, nenhum personagem da história exerce o papel de narrador, isso porque no nível extradiegético “se situa o narrador exterior à diegese que narra, colocando-se quase sempre (mas não obrigatoriamente) numa posição de ulterioridade que favorece essa posição de exterioridade”, conforme afirma Carlos Reis (1988, p. 126).

Em “Conversa de bois” estão situados nesse nível, que poderíamos denominar também de nível de feitura, os narradores-autores (fictícios): a) a irara, b) Manuel Timborna e o c) homem-erudito, tal como representado na figura abaixo, sobre os quais voltaremos nossa atenção a partir de agora:

Figura 4 - Nível extradiegético em “Conversa de bois”.



3.1 IRARA: A NARRADORA TESTEMUNHA

Antes de passarmos para a análise do primeiro componente do nível extradiegético de “Conversa de bois”, ou seja, a irara, consideramos oportuno tratar dos animais na obra de Guimarães Rosa, uma vez que, prosopopeicamente, a fonte primária da estória narrada é animal.

3.1.1 Os Animais na Obra de Guimarães Rosa

Gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um magister da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa deixa explícito o seu apreço pelos animais: “As vacas e os cavalos são seres maravilhosos” (*apud* LORENZ, 1991, p. 67), diz Rosa. Para o escritor, “quem lida com eles aprende muito para a sua vida e a vida dos outros” (*apud* LORENZ, 1991, p. 67). Talvez por essa razão ele costumava levar, sempre que podia, sua filha, a pequena Vilminha, para passear no zoológico. Em uma das visitas realizadas, ele explica para a menina sobre a delicadeza do rinoceronte:

— A delicadeza e a doçura estão do lado de dentro, Vilminha, protegidos e ocultos pela dureza da carcaça. Se a gente tem um gesto gentil de carinho, o animal nos compreende e retribui.

— E se ele não compreender?

— Aí é que está. Você tem de aprender como deve lidar com ele e conquistar-lhe a confiança. É como acontece com as pessoas. Quanto mais observo os animais, fica mais fácil compreender os seres humanos... (ROSA, 2008, p. 193).

Bittencourt afirma que, de fato, Guimarães Rosa “amava os animais”. Tanto que, segundo ela, “dos dez aos catorze anos, [ele] colecionava

insetos e borboletas e os capturava quando saía de férias para Cordisburgo, onde também perseguia cobras do mato” (BITTENCOURT, 2008, p. 10). Além de colecionador de insetos e borboletas, Rosa criou gatos no quintal de casa: “três perdizes, dois perdigueiros e um pequinês felpudo chamado Sung”¹⁹. Além disso, “permaneceu amigo de um veadinho durante um tempo”, e “cuidou de dois saguizinhos” (BITTENCOURT, 2008, p. 8).

Toda essa afeição pelos bichos é refletida ao longo da sua produção literária²⁰. Notamos que, de *Sagarana* (1946) a *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), Guimarães Rosa dispensa aos animais um tratamento notável: vacas, bois, burros, cavalos, pássaros, cobras, iraras, onças, sapos, entre outros bichos deixam de ser simples animais irracionais, que completam o cenário sertanejo, e recebem, em diversos contos e novelas, uma caracterização particular ao ser humano, isto é, eles possuem identidade própria, pensam, agem e falam tal qual, ou ainda, mais do que os homens.

Em *Conversa de bois para menino não dormir*, por exemplo, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira assinala que “A primeira característica que ressalta em “Conversa de bois”, de *Sagarana*, é seu caráter de efabulação²¹, atestando ao leitor que, no tempo em que a ação se passou, os bichos falavam” (OLIVEIRA, 2003, p. 427). Esse tom fabular mencionado por Oliveira é delineado no texto rosiano por intermédio da prosopopéia, “figura retórica que consiste em atribuir vida ou qualidades humanas, a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos” (MOISÉS, 1974, p. 422). Tal característica aproxima o texto de Guimarães Rosa aos contos das fadas Carochas e às fábulas de Esopo e La Fontaine.

Em “Conversa de bois”, esses traços são realçados não só através do diálogo realizado pelos personagens animais, mas antes de tudo se

¹⁹ No Anexo D, temos uma fotografia do escritor com dois de seus gatos.

²⁰ Bittencourt registra ainda que Guimarães Rosa “Também tinha muito gosto pelas plantas, cujos nomes anotava em um caderninho. Essas árvores e plantas em geral, terrestres e aquáticas, têm seus nomes presentes em toda a vasta obra do autor” (BITTENCOURT, 2008, p. 10).

²¹ Segundo Massaud Moisés, em teoria literária o vocábulo efabulação alterna sinonimamente com fabulação e fábula. Nas palavras desse teórico, o termo fábula designa “narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos” (MOISÉS, 1974, p. 226-227).

fazem evidentes já no título do conto, no qual a faculdade de os bois conversarem está explícita.

Além disso, o verso virgiliano, “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*” (ROSA, 2001, p. 325-326), citado pelo narrador, ratifica a faculdade de falar atribuída aos bois (mais adiante veremos que os bois, além de possuírem a capacidade da fala, também são dotados de razão – fazem observações: “... ‘Chegou um dia, nós reparamos que já estava trecho demais sem chover. Tempo e tempo. Coisa como nunca em antes tinha sido. Quase que nem capim seco não tinha mais’” (ROSA, 2001, p. 350); fazem comparações: “Mas boi Rodapião ia ficando sempre mais favorecido com suas artes; e era em longe o mais bonito e o mais gordo de nós todos” (ROSA, 2001, p. 349); tomam iniciativas: “— Se todos nós corrêsemos, ao mesmo tempo... [...] E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão” (ROSA, 2001, p. 360-361), elaboram raciocínios silogísticos: “... ‘Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: — Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!...” (ROSA, 2001, p. 346), etc.

Há ainda a personificação da irara, narradora testemunha do nível extradiegético e personagem do nível diegético concomitantemente, ela “vê”, “ouve” e “conta” uma estória de fim trágico ocorrida no interior de Minas Gerais. É sobre ela que voltaremos nossa atenção no tópico seguinte.

3.1.2 Irara

Informantes idosos falaram de uma época distante e fabulosa na qual os animais tinham comportamento humano incluindo a capacidade de falar, e os homens viviam em igualdade com os animais.

Scott William Hoefle.

Faz-se, inicialmente, necessário diferenciar a irara (1) narradora testemunha, da irara (2) personagem que acompanhou parte da viagem de Tiãozinho, Agenor Soronho e dos oito bois para a entrega de rapaduras, na estação do arraial, e enterro do pai de Tiãozinho, no cemitério da vila. Enquanto a

primeira limita-se ao papel de mediadora entre os fatos narrados no conto e a realidade (ou pseudo-realidade) que a antecedeu, a segunda vivencia como personagem os fatos da diegese.

Embora não haja em “Conversa de bois” nenhuma marca da voz da irara como narradora, ela se distingue, nas palavras de Melo e Souza (2008, p. 105), “como primeiro mediador²² do ato narrativo”. A passagem a seguir parece confirmar essa afirmação:

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, - Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, - ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (ROSA, 2001, p. 329).

Essa informação, apresentada a certa altura da narração pelo narrador erudito, reforça o caráter fabular do conto em questão. Isso porque a irara nada mais é do que um animal carnívoro, pertencente à família dos mustelídeos, sem competência para “falar”.

Tal espécie de animal pode atingir um comprimento entre 92 cm e 1,17m; possui corpo comprido, cabeça e pescoço longos, orelhas curtas e cauda extensa e peluda, como pode ser visualizado na Figura 5 (disponível em: <http://animais.culturamix.com/informacoes/irara>):

Figura 5 - Irara (Eira Barbara).



²² O mediador nessa situação é entendido como aquele que intervém entre a suposta realidade e o que é narrado.

Conhecida no Brasil também pelo nome de papa mel²³ devido ao seu apreço por mel, a irara é caracterizada, sobretudo, por sua agilidade e inteligência. Conforme assinala Patrícia Contiero (disponível em: <http://animais.culturamix.com/informacoes/irara>), a irara tem grande facilidade para escalar árvores:

Com garras afiadas é muito difícil o desequilíbrio entre as árvores, e a perda da presa, já que sua cauda a ajuda para prender a mesma com rapidez, para em seguida já devorá-la. Contudo as palmas de suas patas são lisas e podem atrapalhar em certas ocasiões, mas a atenção é sempre marca constante em seu percurso pelas matas, estilo que lhe garante grande inteligência e praticidade.

Por tais características, podemos inferir que a escolha da irara como testemunha “do caso acontecido” no interior de Minas Gerais, contado pelo narrador erudito, não vem ao acaso. Afinal, é graças à atenção constante desse animal, graças a sua curiosidade que a estória de Tiãozinho e dos bois chega até os ouvidos de Manuel Timborna e mais tarde do narrador erudito, conforme lemos na seguinte passagem:

E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, — Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, — ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (ROSA, 2001, p. 329).

Como notamos nesse trecho, a irara, muito bisbilhoteira, precisou contar ao sertanejo Manuel Timborna²⁴ uma história para recuperar sua liberdade. Sobre esse assunto, Gilca Machado Seidinger (2004, p. 97) alega que é “impossível deixar de pensar em Sherazade, para quem a sobrevivência também depende da capacidade de narrar”²⁵.

De fato, tanto Sherazade quanto a irara conquistam o que almejam graças ao exercício criativo de narrar histórias. Porém, diferentemente da

²³ No conto, além de irara e papa mel esse animal é referido como cachorrinho-do-mato.

²⁴ Eis aqui outra informação que ratifica o tom fabular da narrativa: homens e animais conversando entre si e sendo entendidos.

²⁵ É interessante lembramos-nos também do papagaio, em *Macunaíma*, que narra para que a história não se perca.

irara, que narra para receber de volta sua liberdade, Sherazade narra para não morrer. No caso específico da irara, poderíamos assinalar que a curiosidade foi tanto a sua “perdição” como a sua “carta de alforria”. Isso porque, movida também pela curiosidade, é que ela acompanha de perto a viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho (se não fosse isso, talvez ela não teria uma estória para contar).

Antes de se aventurar nessa viagem, porém, a irara “tão séria e moça e graciosa, que se fosse mulher só se chamaria Risoleta²⁶” (ROSA, 2001, p. 328), não deixou de lado a sua vaidade, conforme cuidadosamente a personifica o narrador:

empoou-se e espoou-se nas costas, e andou à roda, muito ligeiro, porque é bem assim que fazem as iraras, para aclarar as idéias, quando apressa tomar qualquer resolução. Girou, corrompiu, pensou, acabou de pensar, e aí correu para a margem direita, sempre arrastando no solo os quartos traseiros, que pesam demais. E, urge, urge, antes de pegar toca, parou, e trouxe até à nuca, bem atrás de uma orelha, uma das patas de trás, para se coçar (ROSA, 2001, p. 326, grifo nosso).

A nosso ver, o termo “empoar-se”, em destaque nesse fragmento, pode nos remeter à vaidade desse personagem, visto que as mulheres empoam-se, ou seja, passam pó-de-arroz no rosto para ficar mais aparentáveis. Ademais, em outra passagem do conto, o narrador comenta que Risoleta toma banho de sol e de poeira quatro ou cinco vezes pela manhã, o que parece confirmar a personalidade vaidosa desse animal.

Terminada a “sessão de embelezamento”, foi que:

²⁶ Em “Os fabulosos personagens de Sagarana”, texto presente na obra *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*, organizado pela professora doutora Sônia Maria van Dijck Lima, o escritor Ascendino Leite questiona Rosa sobre seus personagens animais e ao perguntar pela irara Risoleta obtém a seguinte informação: “– Essa eu conheci aqui no Rio, no Jardim Zoológico velho, em Vila Isabel. Um amor de criaturinha!” Ascendino prossegue dizendo que Guimarães Rosa “foi visitá-la mais de vinte vezes e confessa sua mágoa por não haver tirado um retrato dela”. Rosa acrescenta: “– Quando voltei do estrangeiro, perguntei por ela. Disseram-me que tinha sido mandada para o zôo de Niterói, onde falecera. [...]” (*apud* LIMA, 2000, p. 57).

O bichinho mediu, com viva olhada, um arco de círculo, escolhendo o melhor esconderijo: ao pé do pé de farinha-seca, num emaranhado de curuás, balieiras e sangues-de-cristo. Com dois saltos e meio, e mais meia-volta, aninhou o corpo cor de hulha, demasiado indiscreto para a paisagem. Deixava apontar a cabeça e o pescoço, meio ruivos, mas as flores do curuá, em hissopes alaranjados, estavam camaradissimamente murchas, as folhas baixas da balieira eram rubras, e o resto a poeira fazia bistre, ocre, havana, siena, sujo e sépia. Somente os olhos poderosos de um gavião-pombo poderiam localizar a irarinha, e, mesmo assim, caso o gavião tivesse mergulhado o vôo, em trajetória rasante (ROSA, 2001, p. 327).

Nesse ponto, o narrador admira a genialidade do animal: “Por aí se vê que a irara era genial” (ROSA, 2001, p. 327). Mas, tal inteligência não para por aí, pois para não perder a oportunidade de espiar um pouquinho da conversa dos bois e saber o motivo da tristeza do menino guia,

a irara Risoleta fez o cálculo do tempo de que dispunha. Olhou para cima, espiou para o caminho da direita, a ver se também dali não surgia alguma coisa digna de observar-se, e, depois, numa coragem, correu empós a comitiva, vai que avançando espevitada, vem que desenxabida recuando, sumindo-se nas moitas, indo até lá adiante, namorar o guieiro, mas gostando maismente de se emparelhar com o churrião; não podia, nem jeito, admitir que os grandes buracos das rodas fossem os *óculos* de tirar barro, de dar passagem à lama nos atoladiços: eram, isso sim, ótimas janelas, por onde uma irara espreitar (ROSA, 2001, p. 328-329).

Depois de calcular o tempo de que dispunha para bisbilhotar, a irara se ajeita com todo o cuidado no carro de bois sem ser vista por ninguém. Porém, ela não consegue permanecer no carro por muito tempo e, por conta disso, quase é descoberta por Agenor Soronho que diz ao menino guia:

— Vigia aí, Tiãozinho! Vi um bicho raboso mexer no matinho... Alguma bisca de lobo, ou um jaguapé. Isso são criaturas p’ra varagem de-noite, não sei o-quê que andam querendo a esta hora em beira de estrada, p’ra assustar os bois! (ROSA, 2001, p. 331).

No entanto, nem Tiãozinho, nem Seu Soronho, nem mesmo os bois se dão conta de que a irara acompanha como uma “telespectadora” o desenrolar de “quase toda” a viagem (dizemos “quase toda” porque não nos é

narrado o final dessa viagem).²⁷ De acordo com o narrador, a irara não pode vigiar os fatos até o fim, pois “se lembrou de que tem um sério encontro marcado” (ROSA, 2001, p. 362).

Tal informação pode até ter sua parcela de “veracidade”, porém, não invalida a possibilidade de pensarmos que a irara é uma narradora não fidedigna, ou seja, que ela tenha “inventado” esse compromisso como uma desculpa para não ter que servir de testemunha da fatalidade da morte de Agenor Soronho. Afinal, isso, conseqüentemente, acarretaria em acusar os bois e/ou o menino guia e, para Risoleta, essa situação seria problemática porque, embora ela apresente agrado por Tiãozinho, “indo até lá adiante, namorar o guieiro”, ela também tem afeição pelos bois, como podemos notar pela seguinte passagem: “mas gostando maismente de se emparelhar com o churrião” (ROSA, 2001, p. 329).

Por outro lado, não podemos deixar de considerar a irara como um narrador verossímil, pois, foi ela quem viu e vivenciou diretamente os fatos narrados, logo, ela pode falar com propriedade do assunto. O mesmo, contudo, não pode ser afirmado ao se referir ao próximo mediador: o sertanejo Manuel Timborna, segundo componente do nível extradiegético de “Conversa de bois”.

3.2 MANUEL TIMBORNA: O NARRADOR ORAL

No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?
Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte.
Euclides da Cunha, *Os Sertões*.

No primeiro capítulo da dissertação, já destacamos que uma das características marcantes na obra rosiana é a mistura de gêneros. Nela encontramos as mais variadas espécies pertencentes à cultura popular, tais como

²⁷ Sobre isso, o narrador salienta que “Somente os olhos poderosos de um gavião-pombo poderiam localizar a irarinha, e, mesmo assim, caso o gavião tivesse mergulhado o voo, em trajetória rasante” (ROSA, 2001, p. 327).

as parábolas, os “causos”²⁸, as cantigas, as sagas, entre outros. Em virtude disso, é comum vermos verter de “suas páginas [...] modismos e fórmulas que estamos habituados a ouvir na boca de pessoas do povo e que, em seu frusto vigor, dão à fala popular sabor e energia deliciosos” (RONÁI apud ROSA, 2001c, p. 31-32).

Em *Um mundo depois do fim do mundo: Samuel Beckett e Guimarães Rosa contracenando no absurdo*, Daniel Martins Alves Pereira registra que o primeiro indicativo da tradição popular na obra de Guimarães Rosa “está nas epígrafes” que abrem os contos do livro *Sagarana*. Nas palavras de Pereira (2009, p. 39), essas epígrafes são “pequenos trechos de cantigas folclóricas que, além de resgatar a oralidade sertaneja, sintetizam a temática específica de cada narrativa”.

Nesse sentido, ao contrário do que assevera Franklin de Oliveira (2004, p. 492), a saber, que “em geral a epígrafe é um artifício inócuo”, ou seja, não passa de um simples enfeite, notamos que na obra rosiana elas são de suma importância, proporcionando uma “chave” para a leitura de cada texto. Vejamos o que nos diz a epígrafe que introduz “Conversa de bois”:

“— Lá vai! Lá vai! Lá vai!...
— Queremos ver... Queremos ver...
— Lá vai o boi Cala-a-Boca
Fazendo a terra tremer!...”

(*Coro do boi-bumbá.*)

Essa epígrafe, de origem anônima (assim como as demais epígrafes do livro), funciona como um adiantamento da importância que os bois representarão, sobretudo, no final da estória de Tiãozinho e Agenor Soronho. Trata-se, pois, de um prenúncio do que vai se desenvolver no conto. De acordo com Seidinger (2004, p. 105), a epígrafe de “Conversa de bois” “traz uma cena em que há uma expectativa voltada para os grandes feitos de que é capaz o

²⁸ O termo “causo”, frequentemente usado por Guimarães Rosa, é, de acordo com Houaiss, etimologicamente proveniente do cruzamento de *caso* e *causa* e diz respeito à “narração geralmente falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real; caso, história, conto” (HOUAISS, 2009, p. 427).

animal”²⁹. Sobre esse assunto, a autora prossegue pontuando que “o nome do boi anuncia seu poder de propiciar mudanças, de pôr fim a uma situação, de sobrepor-se aos adversários” (2004, p. 105); e é exatamente isso o que acontece no final da estória do menino Tiãozinho: uma transformação, a mudança de destino devido à morte do carreiro.

Ainda sobre essa epígrafe, Kelly Cristina Medeiros Ferreira (2009, p. 67) comenta que se trata “de parte do coro do boi-bumbá que anuncia a configuração da estória: o personagem central da narrativa assim como no folgado popular será o boi que emergirá tal qual o Cala-a-boca, aquele que faz a terra tremer”.

Além das epígrafes, há também outros indícios da tradição popular na obra rosiana, como, por exemplo, a presença do narrador oral/sertanejo. Segundo Lopes (2008, p. 100),

Esse narrador, ao contrário do narrador da literatura erudita moderna – que é uma voz solitária falando de um indivíduo – é um narrador que traz consigo a sabedoria coletiva do povo e narra estórias exemplares, que nascem da vida de todos e, posteriormente, tornam-se referências de orientação para todos.

Em toda a produção literária de Guimarães Rosa é possível notar a permanência desse tipo de narrador, o camponês sedentário, conforme propõe Benjamin (1985, p. 198), “que conhece suas histórias e tradições”, que está sempre pronto para ouvir e também para contar estórias, sejam elas, estórias vividas, ouvidas, ou mesmo, inventadas. Em “Conversa de bois”, esse narrador se distingue como o segundo mediador da estória de Tiãozinho e Agenor Soronho, pois como vimos no tópico anterior, a estória passa a ser do conhecimento primeiramente da curiosa irara Risoleta, que acompanha a viagem escondida no carro de bois ou correndo pelo mato da estrada, espiando, sem se deixar ver, o que acontece no carro de bois.

Ora, se a irara, primeira mediadora, conhece a estória porque é um animal extremamente curioso que adora bisbilhotar a vida alheia, podemos

²⁹ Ou seja, os bois têm capacidade de fazer a terra tremer, tal como fizeram os oito bois do carro, que, ao correrem todos juntos, de supetão, fizeram com que o carro pulasse forte e lançassem o carreiro para fora, momento em que este é atingido pela roda do carro no pescoço.

inferir que Manuel Timborna, “filho do Timborna velho, pegador de passarinhos, e pai dessa infinidade de Timborninhas barrigudos, que arrastam calças compridas e simulam todos o mesmo tamanho, a mesma idade e o mesmo bom-parecer” (ROSA, 2001, p. 325), segundo mediador, conhece a estória porque é preguiçoso, porque, “em vez de caçar serviço para fazer” (ROSA, 2001, p. 325), “dormia à sombra do jatobá” (ROSA, 2001, p. 329). Foi nessa situação, dormindo à sombra do jatobá, que Manuel Timborna surpreendeu Risoleta velando o seu sono. Lembremos novamente essa passagem:

E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, — Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, — ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (ROSA, 2001, p. 329).

Ao lermos esse fragmento do texto, poderíamos, talvez, pensar que o preço da liberdade da irara, recobrado por Manuel Timborna, foi insignificante, afinal há um velho ditado popular que profere que “a curiosidade matou o gato”, logo, a irara, por ser tão curiosa, deveria morrer.

Mas por sorte, quem a apanhou foi um homem sertanejo³⁰ que se contenta com a narração de uma estória. Pois, não há nada de mais valioso para um contador do que ter um novo “causo” para poder compartilhar, ainda mais quando esse “causo” tem por finalidade “esclarecer” as dúvidas do homem cidadão.

O trecho inicial de “Conversa de bois” traz à tona esse evento de que estamos tratando quando o narrador erudito pergunta a Manuel Timborna: “poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!” (ROSA, 2001, p. 325). Este último, por sua vez, afirma que sim: “– Falam, sim senhor, falam!...” (ROSA, 2001, p. 325). Na tentativa de persuadir seu interlocutor, Timborna se propõe a “contar um caso³¹ acontecido que se deu” (ROSA, 2001, p. 326). É nessa circunstância que

³⁰ Espécie de homem que consegue viver em igualdade com os animais, e por essa razão é capaz de se comunicar com eles.

³¹ O caso é, segundo André Jolles (1976), uma das formas de literatura oral que, diferentemente do provérbio, conta com elementos permutáveis. Em outras palavras, no caso é possível que se acrescente informações, dados, descrições, etc., sem que este deixe de ser o mesmo. Este

ele narra a estória que ouviu da irara Risoleta, deixando de ser interlocutor e assumindo a figura do locutor/narrador.

No entanto, tal como ocorre com a irara, Manuel Timborna também não assume a voz de narrador em nenhum momento da narrativa, pois seu discurso é narrativizado pelo homem erudito (como veremos no próximo tópico). A voz de Timborna aparece somente no início do conto, quando este dialoga com o homem erudito sobre a possibilidade de os animais falarem: “– Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo” (ROSA, 2001, p. 326). Por outro lado, notamos ao longo do conto que sua voz está arraigada no discurso do narrador urbano. O fragmento a seguir, que assinala o início do caso contado por Timborna, confirma essa pressuposição:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira – o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã (ROSA, 2001, p. 326).

No fragmento citado, nos deparamos com uma rica descrição do espaço onde os fatos aconteceram, isto é, o interior de Minas Gerais, descrição que só poderia vir de alguém que conhece muito bem o local, melhor dizer, o povo que ali habita. Nessa conjuntura, convém lembrar a afirmação de Machado, que “o discurso do narrador é igualmente o discurso de outrem” (MACHADO, 1995, p. 94).

Realmente, Manuel Timborna conhece bem o espaço em que os acontecimentos transcorrem, porém é interessante observar que, ao contrário da irara, primeira mediadora e testemunha ocular dos fatos narrados, Timborna

autor fala de três características básicas do caso, são elas: 1) “A forma do caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma a decisão: é o lugar onde se faz a passagem, mas não se indica o resultado” (JOLLES, 1976, p. 160); 2) “deixa de ser ele mesmo quando uma decisão positiva anula o dever de decisão [...] tem a propensão de ampliar-se para redundar numa forma artística que é a novela. [...] Tomada essa decisão, o Caso deixa de ser Caso. Todavia, a narrativa-moldura prossegue seu caminho e, mal um caso é resolvido, já outro surge, como ocorre usualmente quando se vive no universo das normas; melhor dizendo, o desaparecimento de um caso acarreta o aparecimento de outro” (JOLLES, 1976, p. 160) e 3) “[...] um universo em que a existência se desenrola como realidade que pode ser julgada e avaliada segundo normas deve, forçosamente, a cada momento, produzir Casos” (JOLLES, 1976, p. 161).

possui conhecimento limitado sobre a estória de Tiãozinho e Agenor Soronho, pois ele sabe, apenas, o que a irara lhe contou: nada mais. Desse modo, enquanto a irara retira da sua própria experiência o material para sua narração, Manuel Timborna retira-o do relato alheio e, conseqüentemente, “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIM, 1985, p. 201).

O narrador erudito, do qual trataremos no tópico seguinte (por ser o terceiro mediador), desconfia da fidelidade de Manuel Timborna. Desconfia especialmente da veracidade do que é narrado por ele, tanto que assevera que este “em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (ROSA, 2001, p. 325).

Entretanto, o curioso é que, mesmo afirmando que ninguém quer escutar as invenções “timbornianas”, o narrador erudito aceita ouvir o caso que Timborna se propõe a contar com a condição de, posteriormente, recontá-lo ao seu modo: “enfeitado e acrescentando ponto e pouco...”³² (ROSA, 2001, p. 326). Por conseguinte, o narrador oral, que já está habituado a essa tarefa de enfeitar e acrescentar informações em suas narrações, aceita tal empreitada sem muito pensar: “Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja” (ROSA, 2001, p. 326). Talvez porque esse narrador entenda que “nenhum contar é definitivo e pronto e acabado”. Afinal, “toda história contada oralmente é, antes de tudo, uma obra em processo, que precisa do outro para ser completada”, conforme afirma Celso Sisto (2001, p. 1 apud MOTA, 2010, p. 184).

Destarte, tendo recebido o aval de Timborna para poder construir o texto a sua maneira, o homem erudito, terceiro mediador, passa a urdir a estória das estórias, como veremos a seguir.

³² Convém destacar que esse trecho pode nos remeter ao velho ditado: “Quem conta um conto aumenta um ponto”, também originário da tradição popular.

3.3 NARRADOR ERUDITO: O CERZIDOR DO NÍVEL DIEGÉTICO

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. [...] Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo.

Walter Benjamin, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.*

Como ainda estamos situados no nível extradiegético, aquele no qual é narrado como se constituiu o processo que culminou na diegese, na estória contada, limitar-nos-emos a enunciar que o narrador erudito nada mais é do que o cerzidor daquilo que ouviu. Confessadamente, faz-nos saber que ao que lhe foi narrado, acrescentou o que melhor lhe apeteceu para que a diegese se tornasse mais verossímil e agradável ao leitor.

De acordo com Walter Benjamin (1985, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Ancorados nessa afirmação, poderíamos, quem sabe, postular que as narrativas rosianas, mais especificamente o conto “Conversa de bois”, está no rol das melhores narrativas, pois o narrador, ao tecer a estória das estórias, não se distancia das fontes de onde ele bebeu: a oralidade, como vimos nos tópicos anteriores.

Em virtude disso, podemos vislumbrar no conto em análise uma “superposição de camadas finas e translúcidas que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita veio à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1985, p. 206), tal como está representado nas Figuras 1 e 3, já citadas no capítulo dois.

A partir de agora, nossa atenção se voltará para a terceira “camada da cebola”, no que diz respeito à extradiegese, que vem a ser, no

entanto, o enfoque do narrador do nível diegético. Nesse nível, o homem desconhecido, que optamos por chamar de homem erudito por ser conhecedor de latim, está inserido. Nessa instância, ele, que outrora foi o interlocutor de Timborna, passa a figurar como narrador. No entanto, diferentemente dos outros dois narradores (irara e Timborna) que têm os seus discursos narrativizados, o narrador erudito possui voz: é ele quem nos escreve a estória de Tiãozinho e Agenor Soronho e dos demais personagens da diegese.

Antes disso, porém, o narrador descreve as circunstâncias em que tomou nota do caso. Segundo Benjamin (1985, p. 205), “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir”. Para tal teórico, isso só não acontece quando os narradores preferem “atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”. A nosso ver, é justamente disso que o narrador erudito tenta se esquivar, pois ele não acredita na possibilidade de os animais conversarem entre si e com os homens, tanto que inicia a estória apresentando sua descrença sobre esse assunto:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 2001, p. 325).

Como vemos, a capacidade de os animais utilizarem a linguagem verbal é o assunto que envolve o diálogo entre Manuel Timborna e o homem erudito, diálogo este que não ultrapassa as primeiras páginas do conto e figura quase como uma moldura para a estória de Tiãozinho e Agenor Soronho. Todavia, as razões que proporcionaram esse diálogo e que levaram o homem erudito a fazer tal questionamento, são desconhecidas. Podemos até fazer algumas pressuposições, como, por exemplo, pensar que o homem desconhecido, ao visitar as terras mineiras, se deparou com uma cena insólita, viu algum sertanejo conversando com um animal. Assim, surpreso com o episódio, tomou a iniciativa de perguntar à pessoa mais próxima, no caso o sertanejo Manuel Timborna, se isso é possível. No entanto, não há indícios textuais para

que possamos comprová-las.

Mas, seja qual for a razão desse questionamento, certo é que “todo discurso é dirigido para uma resposta e não pode fugir da influência profunda do discurso-réplica previsto”, conforme assinala Bakhtin (apud DAHLET, 2005, p. 81). Por conta disso, mesmo não confiando na veracidade do que Timborna narra, o homem erudito conta novamente a estória que dele ouviu. Porém, dessa vez a estória não é veiculada oralmente, talvez porque o narrador erudito não faça isso tão bem³³ quanto os narradores anteriores (o animal e o sertanejo) e tenha mais facilidade, ou mesmo competência, para redigir.

Ao tecer essas estórias (do menino Tiãozinho, dos bois, da irara, de Timborna, etc.), o homem erudito parece buscar compreender se, de fato, é possível haver intercâmbio entre animais e homens. Conforme explica Bakhtin (apud BARROS, 2005, p. 28), “A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra”.

Parece-nos que é exatamente isso que o narrador erudito faz ao escrever o relato de Timborna: busca compreender a questão já citada e, ao mesmo tempo, convida seu narratário, nesse caso seus leitores, a refletirem sobre ela também.

Além disso, como vimos no decorrer deste capítulo, o narrador coloca o leitor de “Conversa de bois” em contato com a construção da narrativa, distinguindo-se como mais um dos mediadores da estória e evidenciando que esta é resultante do narrar de boca em boca – característica peculiar das sagas medievais. Outrossim, traz à baila, no cerne dessa construção, a estória da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho, estória esta que será foco de nossa reflexão no capítulo seguinte.

³³ Walter Benjamin pontua que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (1985, p. 197).

4 A VIAGEM DE TIÃOZINHO E AGENOR SORONHO

Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n.1). Mas, no domingo caí-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n.2) – também com carro, bois, carreiros e guia – totalmente diferente da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior.

Guimarães Rosa, “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de Sagarana”.

Neste capítulo, vamos nos ater aos elementos ditos diegéticos do conto “Conversa de bois”. Para tanto, faz-se necessário, antes disso, esclarecermos o que estamos entendemos por nível diegético. Assim, partindo dos estudos narratológicos de Gérard Genette, concebemos o nível diegético como a instância de uma narrativa segunda (GENETTE, s/d., p. 228).

Sobre esse nível narrativo, que também é conhecido por nível intradiegético, Reis e Lopes (1988, p. 130) simplificam ao afirmarem que ele está “no plano imediatamente seguinte ao nível extradiegético e precedendo imediatamente o nível hipodiegético (quando ele existe)”. Trata-se, portanto, de um plano no qual se tem a dimensão ficcional da narrativa. Isso porque nessa instância estão localizadas as entidades que integram uma história, ou seja, os personagens, as ações, o tempo e os espaços.

No caso de “Conversa de bois”, o nível diegético traz à tona o relato das peripécias ocorridas no decorrer da viagem – motivo bastante recorrente na produção literária rosiana – realizada pelos personagens Tiãozinho e Agenor Soronho.

Figura 6 - Nível diegético em “Conversa de bois”.



Nesse nível, o narrador, o homem erudito, faz-nos conhecer os personagens, o tempo, o espaço, as ações, entre outros elementos diegéticos que observaremos com mais acuidade a seguir.

4.1. NARRADOR E FOCALIZADOR

Quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é.

Roland Barthes, “Introdução à análise estrutural da narrativa”.

Um elemento basilar em qualquer narrativa em prosa é a figura do narrador³⁴. Ele é a “entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso” (REIS; LOPES, 1988, p. 61). Ele é, também, a entidade ficcional responsável pela organização de todos os outros componentes narrativos. Sendo assim, evidentemente, sem o narrador não é possível existir narrativa.

Há, pois, vários tipos de narradores, entre os quais encontramos:

³⁴ De acordo com Wayne C. Booth (1980, p. 90), o termo “narrador” se refere ao orador da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. ‘Narrador’ é geralmente aceito como o ‘eu’ da obra, mas o ‘eu’ raramente ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista.

aqueles que contam suas próprias experiências (como o narrador Riobaldo de *Grande sertão: veredas*, 1956) e aqueles que falam da história de outrem (como o narrador do conto “Desenredo”, inserido na obra *Tutaméia: terceiras estórias*, 1967, por exemplo). Há também narradores que conhecem tudo sobre a história que narram e outros que possuem um saber limitado dos fatos.

Em “Conversa de bois” está presente essa segunda espécie de narrador, ou seja, aquele que não participa dos fatos da história que narra. Gérard Genette chama esse tipo de narrador, ausente da história que conta, de heterodiegético³⁵ (s/d. p. 244). Esse narrador, como vimos no segundo capítulo, é alguém que está localizado em um nível fora da diegese e, portanto, também é conhecido como narrador extradiegético³⁶.

Por ocupar tal posição, é comum que esse narrador apresente algumas limitações para narrar, afinal, ele fala de acontecimentos que lhe são estranhos. Entretanto, mesmo alheio aos fatos narrados, é interessante notarmos que o narrador de “Conversa de bois” foge a essa “regra” ao relatar, com certa propriedade, a viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho.

A passagem abaixo parece ratificar o que acabamos de afirmar, isto é, de que o narrador conhece bem os fatos transcorridos na viagem:

Brabagato aproveitou a parada para se deitar. Desce o corpo, dobrando as quatro pernas, tudo muito complicado, e os joelhos como que se quebram completamente – parece que os garrões vão ao covão, cai a quartela na canela e bate o braço no boleto. Amontoa-se no fundo sulco da beira da estrada; e Capitão não reclama: sustenta a canga, inclinando o cogote, e descai as orelhas, enviesando, olhos mornos. Mas Brabagato camba para o outro lado, depois de extrair a cauda, que, por afã e por engano, lhe ficara impressada embaixo, e enxota as moscas passeantes pelo lombo e pelas ancas de montanha branca-e-preta (ROSA, 2001, p. 332-333).

³⁵ Um paradigma desse tipo de narrador, conforme descreve Genette, é Homero de Ulisses, que é narrador de primeiro nível e conta uma história da qual está ausente, sendo, por conseguinte, chamado de extradiegético-heterodiegético (GENETTE, s/d. p. 247).

³⁶ É válido lembrar também que esse mesmo narrador figura como personagem de sua própria narração ao criar uma situação dialógica com o homem sertanejo; e é por meio desse diálogo travado entre homem erudito e homem sertanejo que nasce a estória de Tiãozinho e Agenor Soronho.

Observamos, no trecho acima, uma minuciosa descrição do momento em que um dos oito bois que compunham a junta, o boi Brabagato, resolveu aproveitar a parada, autorizada pelo carreiro, para se deitar. O narrador relata tal episódio com uma riqueza de detalhes que até nos incita a pensar que ele tenha “acompanhado” essa viagem. Outra passagem em que isso ocorre é quando as calças do menino Tiãozinho caem. Vejamos:

Estacam todos, bois e carro, no meio do chapadão. Foi o guia Tiãozinho, que teve de parar para segurar as calças, que lhe tinham caído de repente até aos pés. Depôs a vara no chão, depressa, porque estava até vermelho, só em camisa e perninhas magrelas, que vergonha. E agora está-lhe custando para amarrar a tira de pano na cintura e ficar composto outra vez. 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. E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais! (ROSA, 2001, p. 343).

Notamos que, com uma vasta visão e com descrições pormenorizadas, o narrador descreve com sapiência sobre o incidente da queda das calças do menino Tiãozinho. Além disso, o narrador demonstra conhecer bem a vida e os sentimentos desse personagem – “estava até vermelho, só em camisa e perninhas magrelas, que vergonha” (ROSA, 2001, p. 343), que sofre tanto com o falecimento do pai quanto com a infidelidade da mãe e a manipulação e os maus-tratos por parte do carreiro.

Em contrapartida, devemos lembrar que o narrador nos alerta, logo no início do conto, sobre a origem de sua estória: um dos causos contados pelo sertanejo Manuel Timborna. Tal alerta é evidenciado no momento em que o narrador registra a seguinte fala do sertanejo: “– Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu” (ROSA, 2001, p. 326). Por meio desse registro, parece ficar claro que o narrador mantém certo distanciamento da diegese. Ou seja, o prisma adotado por

ele é de alguém com um ângulo visual afastado da história que é narrada.

Destarte, considerando que a focalização³⁷ “pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de um personagem da história, quer seja o do narrador heterodiegético” (REIS; LOPES, 1988, p. 246), em outros termos, consiste na perspectiva assumida pelo narrador, que relatará certos acontecimentos de uma estória, podendo ser como: narrador-intruso ou neutro, narrador-observador, narrador-personagem, entre outros, concordamos com Benedetti quando ele diz que “A peculiaridade de ‘Conversa de bois’ está no foco narrativo” (2010, p. 261).

Não gratuitamente, pois o modo como o narrador erudito conta a estória vem revestido de outras perspectivas, dentre elas, a do homem sertanejo, o contador de casos (que mencionamos ainda há pouco) e, sobretudo, sob a perspectiva dos animais. O próprio narrador, ao relatar toda a estória, faz-nos saber que o que ele narra é resultado da estória contada primeiramente pela irara – transferindo assim a focalização para o animal e delimitando, por conseguinte, a posição de onde ele fala.

Sobre esse assunto, Melo e Souza (2008, p. 106) tece o seguinte comentário:

O narrador oral e o erudito se aliam na tarefa poética da elaboração do texto sutilmente tecido pelo enlace das estórias que mutuamente se implicam. O mais importante é que os eventos são narrados na perspectiva dos animais e não do narrador.

Realmente, em “Conversa de bois”, os eventos são narrados na perspectiva dos animais. A começar pela irara Risoleta, um cachorrinho-do-mato, que “pôde instruir-se de tudo, bem e bem” (ROSA, 2001, p. 329) graças a sua curiosidade e ao seu aguçado poder de visão, como enfatiza o narrador: “Então, a irara Risoleta fez o cálculo do tempo de que dispunha. **Olhou** para cima, **espiou** para o caminho da direita, a **ver** se também dali não surgia alguma coisa digna de **observar-se**” (ROSA, 2001, p. 328, grifos nossos).

³⁷ O termo focalização foi proposto por G. Genette; no entanto, há outras expressões que se referem a esse conceito como ponto de vista, visão, restrição de campo e foco narrativo (REIS; LOPES, 1988, p.246).

Ao que tudo indica, o animal não encontrou nada mais interessante para observar, por isso acompanhou o carro de bois que seguia em marcha fúnebre para a estação do arraial. Sempre “espiando”, “bisbilhotando” tudo ao seu redor, com “viva olhada”, pois conforme menciona Esteves (1992, p. 110), “Risoleta é perfeccionista”, logo tudo foi “visto e observado nos mínimos detalhes”.

Além da irara Risoleta, ressaltamos ainda nesse conto, a perspectiva de outro animal: o boi Brillhante. Temos, pois, na narrativa secundária, o personagem boi Brillhante figurando como narrador-testemunha. Este faz-nos conhecer, ao seu modo, a estória do boi Rodapião, *o-que-come-de-olho-aberto* (ROSA, 2001, p. 341), como veremos com mais cuidado no capítulo seguinte. Por ora, cumpre-nos saber que os acontecimentos que emolduram a segunda narrativa, inserida em “Conversa de bois”, são orientados pelo ponto de vista do narrador-personagem e testemunha, o boi Brillhante, e não pela ótica do narrador erudito, o “editor” do relato. Isso parece ficar ainda mais evidente pelo uso das aspas que identifica na narrativa a fala desse narrador animal tal como ilustra o excerto abaixo:

“Eu não disse nada, porque o sol estava esquentando demais. E boi Rodapião foi trepando degrau no barranco: deu uma andada e ficou grande; caminhou mais, ficou maior. Depois, foi subindo, e começou a ficar pequeno, já indo por lá, bem longe de mim...” (ROSA, 2001, p. 352).

Com efeito, fica nítido que em “Conversa de bois” quem narra não é quem escreve, e quem escreve não é quem vive ou observa os fatos. Essa diferenciação, entre quem narra e quem vê, melhor, entre voz e modo (ou ainda entre narrador e focalizador) pode revelar muita coisa na narrativa, como, por exemplo, que o narrador opera na narrativa como um “manipulador” dos outros discursos, dos outros “eus”, introduzindo, desse modo, mais ou menos enfaticamente, certas orientações em sua história. Além disso, observamos que, por meio desse modo de narrar, o narrador isenta-se da verdade da coisa narrada e apresenta-se unicamente como a entidade encarregada de contar a estória.

4.2. FÁBULA E TRAMA

Sei que estou contando errado, pelos altos. Mas não é por disfarçar, não pense. [...] Eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar. [...] Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. [...] Assim eu acho, assim é que eu conto. [...] Contar é muito, muito dificultoso.

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*.

Já cientes da posição do narrador de “Conversa de bois”, passamos agora ao estudo dos demais elementos característicos da narrativa, tais como: a fábula, a trama, os personagens, o tempo e o espaço. Neste tópico, trataremos da fábula e da trama buscando, primeiramente, distingui-las e, em seguida, caracterizá-las no conto em pauta.

Em linhas gerais, o conceito de fábula diz respeito aos acontecimentos informados pela narrativa de forma ordenada, obedecendo muitas vezes a uma sequência que se difere daquela apresentada, de forma escrita, ao leitor. Nas palavras de Tomachevski (1976, p. 173),

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e casual dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra.

Diferentemente da fábula, a trama corresponde à maneira como a história narrada é organizada textualmente. Em outros termos, trata-se especificamente de sua arquitetura, de seu arranjo formal. Conforme salienta Tomachevski (1976, p. 173),

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. [...] Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento [do que se passou].

No que diz respeito à fábula de “Conversa de bois”, penúltima

saga do livro de estreia de Guimarães Rosa, como já mencionamos em outras instâncias deste trabalho, trata-se do relato da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho, da casa de ambos ao arraial. Aí o carreiro Agenor Soronho, amante da mãe de Tiãozinho, deve enterrar o corpo de Seu Jenuário, pai do menino-guia, e fazer a entrega das rapaduras, na estação do arraial, ao Major Fréxes.

O corpo do defunto e as rapaduras estão na carroceria do carro-de-bois, que é conduzido por quatro pares de bois. Tais bovinos caminham conversando entre si e contando estórias ao longo de toda a trajetória (que compreende aproximadamente seis léguas). No decorrer desta, tanto Tiãozinho quanto os oito bovinos são maltratados por Agenor Soronho, fato que faz com que esses personagens desejem a morte do carreiro.

No caso de Tiãozinho, havia ainda a questão da honra do pai ultrajado. Para o menino este ultraje deveria ser punido com a morte. Na passagem abaixo, observamos a manifestação desse desejo no personagem Tiãozinho, que ao contrário do carreiro, que estava protegido da lama por estar trepado no carro, teve de atravessar “um tremembé³⁸ atapetado” (ROSA, 2001, p. 347) caminhando:

Enlameado até à cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Hei de dar conta deste danisco... Se uma cobra picasse seu Soronho... Tem tanta cascavel nos pastos... Tanta urutu, perto de casa... Se uma onça comesse o carreiro, de noite... Um onção grande, da pintada... Que raiva!... (ROSA, 2001, p. 348).

A veemente vontade do menino em ver o carreiro se dar mal não é somente pela situação de este tratá-lo como um verdadeiro escravo, mas principalmente pela forma grosseira e agressiva que esse homem se dirigia a ele, em especial quando se referia ao falecido pai do menino. O trecho abaixo ilustra um desses momentos invasivos:

³⁸ De acordo com Nilce Sant’ Anna Martins (2008, p. 502), trata-se de um “terreno alagadiço, muitas vezes coberto de vegetação aquática”.

— Entra p’ra o lado de lá, que aí está embrejado fundo... Mais, dianho!... Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada... Tu não vai tirar o pai da forca, vai?... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez!... Deus que me perdoe de falar isso, pelo mal de meus pecados, mas também a gente cansa de ter paciência com um guia assim, que não aprende a trabalhar... Ôi, seu mocinho, tu agora mesmo cai de nariz na lama!... — E Soronho ri, com estrépito e satisfação (ROSA, 2001, p. 348).

Não obstante, Tiãozinho anseia a morte do chefe e padraсто. Porém, não é somente o menino-guia quem quer ver o fim de Agenor Soronho; os oito bois, em diálogo, também fazem suas previsões, ou melhor, tramam a morte do carreiro, conforme já aludimos ao final do capítulo 1. Relembremos a passagem em que isso ocorre:

— Se o carro desse um abalo maior...
 — Se nós todos corrêsemos, ao mesmo tempo...
 — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 — Ele está na beirada...
 — Está cai-não-cai, na beiradinha...
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 — E o homem cairia...
 — Daqui a pouco... Daqui a pouco...
 — Cairia... Cairia...
 — Agora! Agora!
 — *Mûung! Mûng!*
 — ... rolaria para o chão (ROSA, 2001, p. 360-361).

Curiosamente, o menino que caminhava em vigília se assusta e grita: “—Namorado, vamos!!!...”, e com isso “os bois das quatro juntas se jogaram pra diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão” (ROSA, 2001, p. 361) e acabou por derrubar o carreiro, atingindo-o fatalmente no pescoço.

Tiãozinho se desespera com o ocorrido: “— Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!... ’ [...]. ‘— Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...’ ” (ROSA, 2001, p. 361) e as pessoas começam a se aproximar do local do acidente, entre elas Nhô Alcides e seu Quirino, que tentam acalmar e ajudar o menino. Assim, a viagem segue, agora com dois defuntos no interior do

carro.

A fábula de “Conversa de bois” termina em aberto, pois a irara, primeira mediadora da estória, aquela que estava acompanhando essa viagem, “se lembrou de que tem um sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás” (ROSA, 2001, p. 362), deixando, desse modo, o leitor na expectativa sobre o desfecho da estória do menino.

Como vemos, a fábula de “Conversa de bois” é bastante simples. Contudo, o mesmo não pode ser dito sobre sua trama. Afinal, nesse plano observamos que, ao tecer a estória da viagem de Tiãzinho e Agenor Soronho, Guimarães Rosa, por intermédio de seu narrador erudito, relata também outras estórias que se embaralham na estória principal. A conversa dos bois e a estória de Tiãzinho, por exemplo, ocorrem simultaneamente e nos são apresentadas desse modo: ora temos em voga a ação dos personagens Tiãzinho e Agenor Soronho, ora temos em evidência a conversa entre os bois.

Tais trocas, de uma estória para outra, ocorrem quase que abruptamente, sendo sinalizadas somente pelo uso das aspas quando da fala dos bois, assim como acontece em:

“Nós somos bois...Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernoada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...” (ROSA, 2001, p. 330-331).

No entanto, há momentos da estória em que essa mudança ocorre sem nenhuma sinalização, como revela o trecho abaixo:

— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente.

— Mas eu já vi o *homem-do-pau-comprido* correr de uma vaca... De uma vaca. Eu vi.

— Quietos, Buscapé!...Sossega, meu boizinho bom... – clama o menino guia (ROSA, 2001, p. 331).

Temos nesse fragmento do texto parte de um dos diálogos entre os bovinos que é interrompido, na arquitetura narrativa, para dar espaço à fala do

personagem Tiãozinho. Logo, para um leitor mais desavisado, desatento, ingênuo, essa trama pode representar um complicador de leitura³⁹.

Diante disso, a fim de perceber melhor a trama de “Conversa de bois”, analisamos as partes que a compõem.

4.2.1 Organização da Trama

Segundo Cândida Vilares Gancho (1999), para entendermos a organização dos acontecimentos na trama (enredo) faz-se necessário, antes de qualquer coisa, compreender seu elemento basilar, isto é, o conflito. O conflito, conforme salienta Gancho, pode se dar entre os personagens da narrativa ou entre um personagem e o ambiente. Além disso, o conflito pode proceder de outra natureza, psicológica, ideológica, religiosa, moral, econômica, entre outras.

Em “Conversa de bois”, um primeiro conflito é sinalizado logo nas linhas iniciais. O narrador, homem urbano, diferentemente do homem sertanejo, não acredita na possibilidade de os animais conversarem entre si e com os homens. Para ele, isso só é admissível na ficção, mais especificamente nas histórias das fadas carochas. O narrador adverte:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 2001, p. 325).

Ocorre que o homem sertanejo possui outras crenças, outra cultura, notavelmente diferente das do homem citadino. O sertanejo acredita sim na capacidade de os animais falarem, ele mesmo afirma: “— Falam, sim senhor, falam!...” (ROSA, 2001, p. 325), fato que acarreta na tensão desencadeadora da estória.

Esse início, que funciona quase como uma moldura para a estória da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho, contempla a primeira parte da trama e

³⁹ Ao contrário disso, mais adiante compreenderemos que essa organização possui carga semântica no conto em questão, sendo, portanto, de suma importância para a sua economia.

pode receber variadas nomenclaturas, tais como exposição, introdução ou apresentação. Nela o leitor toma nota dos fatos que supostamente levaram o narrador erudito a escrever tal relato: a disparidade ideológica e cultural entre este e o homem do sertão. Enquanto o primeiro, conhecedor da literatura clássica, salienta: “— Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje: ... *‘Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...’* Mas, e os bois? Os bois também?...” (ROSA, 2001, p. 325-326). O segundo, conhecedor do sertão e dos animais, sustenta que: “— Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu” (ROSA, 2001, p. 326).

O homem erudito, por sua vez, aceita, sob a condição de recontar ao seu modo, escutar o caso de Timborna. A partir daí temos, então, “o começo da estória”, no qual são apresentados: (1) os fatos iniciais – informações sobre a “origem do caso”, (2) os personagens – irara, Tiãozinho, Agenor Soronho e os oito bois, (3) o tempo – “Seriam bem dez horas” (ROSA, 2001, p. 326) e (4) o espaço – “na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro” (ROSA, 2001, p. 326).

Logo após essa apresentação, é introduzido na narrativa um conjunto de motivos, que de acordo com Tomachevski (1976) são unidades temáticas mínimas, que transgridem a imobilidade da situação inicial e geram a ação. Em outros termos, surge a complicação, segunda parte da trama. Nessa parte, todas as ações e conflitos da estória são desenvolvidos. Cumpre ressaltar que “Conversa de bois” possui inúmeros conflitos; nas palavras de Nascimento e Oliveira (2005, p. 210), esse texto rosiano “pode ser encarado como uma arena que acolhe vários conflitos, conflitos esses que expõem uma série de paradoxos: a Fraqueza e o Poder, a Criança e o Adulto, Pai e Filho, o Bem e o Mal, Vida e Morte, o Ser e o Não-Ser”.

Acreditamos, que em “Conversa de bois” a complicação inicia-se com a morte de seu Jenuário, motivo da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho, e se estende ao longo da viagem, mais restritamente, até o momento em que o carreiro cochila no interior do carro.

Antes disso, no entanto, o chefe do carro maltrata, física e moralmente, o menino e os bois do carro. Esse tipo de tratamento faz com que as vítimas se recordem de seus conhecidos ou entes queridos e de seus fins

trágicos. Uma lembrança sintomática acerca dessa questão é a da estória do menino Didico que morreu devido à sobrecarga do trabalho. Tiãozinho teme que o mesmo ocorra com ele quando começa a apresentar sintomas de cansaço, e o narrador observa que o menino: “Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois...” (ROSA, 2001, p. 342).

Além disso, a agressividade do carreiro leva os bovinos a levantarem algumas conclusões um tanto negativas acerca do homem:

— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozinho, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente (ROSA, 2001, p. 331).

Os ferrões, gritos e humilhações só dão uma trégua para os bois e para Tiãozinho quando o carreiro decide dormir. Os bois observam: “— O homem está dormindo, assentado bem na ponta do carro... O pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta também está dormindo... Por isso é que ele parou de picar a gente” (ROSA, 2001, p. 357).

Ocorre que a incidência da maldade ao longo da viagem faz com que os personagens passem a desejar as piores coisas para Agenor Soronho, encaminhando, assim, para o ponto culminante da estória, isto é, o clímax – terceira parte da trama. Poderíamos afirmar que clímax tem início justamente no momento em que os pensamentos do menino se entremeiam na conversa dos bois. A passagem abaixo descreve esse episódio:

— *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerra-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... *Moung!*... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerra-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e 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... (ROSA, 2001, p. 359).

De fato, Tiãozinho e os bovinos “se entendem”; afinal, partilham dos mesmos tratamentos e das mesmas angústias na viagem ao arraial. Consequentemente, buscam juntos se “livrar do problema”, melhor, de Agenor

Soronho. Convém revermos o fragmento em que esse fato ocorre:

— Se o carro desse um abalo maior...
 — Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
 — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 — Ele está na beirada...
 — Está cai-não-cai, na beiradinha...
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 — E o homem cairia...
 — Daqui a pouco... Daqui a pouco....
 [...]
 — Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão. [...] Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar (ROSA, 2001, p. 360-361).

Como é possível notar pelo referido trecho, o desfecho da narrativa é marcado por uma situação de equilíbrio, pois com a morte do carreiro o menino e os bois recuperam suas “liberdades” e ficam “livres” dos maus-tratos. A morte torna-se então, para tais personagens, sinônimo de tranquilidade, tanto que logo depois do acidente com Soronho “o caminho melhorou” e “o carro está contente” (ROSA, 2001, p. 362). Todavia, não sabemos muito sobre o que acontece depois da morte do carreiro, pois a estória termina em aberto, uma vez que a irara – quem acompanhou a viagem – precisou retornar antes do enterro de ambos em virtude de um sério compromisso.

4.3. PERSONAGENS

Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas.

Guimarães Rosa, “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de Sagarana”.

De acordo com Antonio Candido (1964, p. 43), “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”. Logo, poderíamos assinalar que os personagens são um dos elementos essenciais da diegese. Trata-se, pois, de representações de seres fictícios que movem a narrativa por meio de suas ações, conseqüentemente, são os responsáveis pelo desempenho da trama.

Os personagens podem ser analisados a partir de dois critérios: segundo o papel desempenhado e de acordo com sua caracterização. Com relação ao primeiro, podemos encontrar dois tipos de papéis: o principal (protagonista) e o secundário. Enquanto no primeiro grupo estão inseridos, como o próprio nome indica, os personagens de maior relevância na narrativa, no segundo temos, contrariamente, aqueles personagens de menor atuação. No caso de “Conversa de bois”, por exemplo, teríamos sinteticamente o seguinte quadro de personagens:

Tabela 3 - Classificação dos personagens de “Conversa de bois” segundo o papel desempenhado

PERSONAGENS PROTAGONISTAS	PERSONAGENS SECUNDÁRIOS
Tiãozinho	Seu Jenuário
Agenor Soronho	Mãe de Tiãozinho
Bois do carro (Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo e Canindé)	João Bala
	Cavaleiros

Já no que tange à caracterização, os personagens podem ser classificados como planos ou redondos (esféricos), em consonância com o que nos apresenta Edward Morgan Forster (1974) em *Aspectos do romance*. Para tal teórico, os personagens que ocupam o primeiro grupo, personagens planos, são aqueles que possuem pouca densidade psicológica, haja vista que sua construção pouco revela de seu modo de ser. São personagens normalmente distinguidos com um parco número de propriedades. Estes podem ser ainda

subdivididos em (1) tipo, personagens reconhecidos por fazerem uso de alguns clichês, e em (2) estereótipo, aqueles personagens que carregam todos os clichês e lugares comuns. Em “Conversa de bois”, veremos que vários personagens estereótipos se fazem presentes. Na concepção de Bittencourt (2008, p. 38-39), os personagens que habitam o artesanato literário das obras rosianas, e, por conseguinte, movimentam as ações são, em sua maioria, “os jagunços, os agregados, os fazendeiros, as crianças, os loucos, os doentes endêmicos, os cantadores, e até mesmo os animais”.

Os personagens do segundo grupo, personagens redondos ou esféricos, por seu turno, apresentam maior complexidade se comparados aos personagens do primeiro. Isso porque, de acordo com Forster (1974), esses personagens possuem um grau de densidade psicológica maior e são construídos de forma a gerar maior complexidade em seu processo de identificação, uma vez que nos são apresentados seu modo íntimo de ser. Além disso, o teórico inglês atesta que os personagens redondos, diferentemente dos planos, possuem capacidade para surpreender o leitor ao longo da narrativa, porque trazem para ela a imprevisibilidade característica da vida. No conto em pauta, perceberemos a presença desses traços, sobretudo, nos personagens bovinos e no menino Tiãozinho, os quais analisaremos com mais cuidado a partir de agora.

4.3.1. Tiãozinho

Diversos estudos tomam o conto “Conversa de bois” como *corpus* para tratar da questão da infância, conforme podemos observar na relação que consta no anexo “E” deste trabalho. Isso porque há, em tal conto, um personagem criança que desempenha um significativo papel – estamos nos referindo à Tiãozinho, um pequeno menino, ou como descreve o narrador, “um pedaço de gente” (ROSA, 2001, p. 327) que servia de guia para o carreiro Agenor Soronho, uma das figuras centrais de “Conversa de bois”.

Ele, que “carreava com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes” seguia a viagem triste, “mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois palmos de sua cabeça, avançavam

os belfos babosos dos bois da guia” (ROSA, 2001, p. 327).

Os motivos da tristeza do menino não eram poucos: ele acabara de perder o pai, Seu Jenuário, que há muito tempo estava na cama enfermo: “Cego e entrevado” (ROSA, 2001, p. 338). Como se não bastasse a morte do pobre pai, o menino assistia às trocas de carícias entre o patrão, Agenor Soronho, e sua mãe, fato que lhe despertava ódio por ela, conforme descrito na passagem a seguir:

Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda (ROSA, 2001, p. 339).

Além disso, o menino tinha que suportar os maus-tratos e a manipulação do carreiro, que parecia não ter nenhum apreço pelo pequeno, pois o próprio narrador ressalta que “o carreiro não gostava de Tiãozinho...” (ROSA, 2001, p. 339). Vez ou outra ele fazia questão de torturar o menino, que ainda sofria com o falecimento do pai:

— É, nheinhein?!... Ai, que sina, esta minha, trabalhando em sol e chuva, e ainda tendo de agüentar este mamão-macho sem preceito!... Tu fala macio, mas p’ra trabalhar comigo tu não presta... Mais em antes eu queria um rapazinho carapuçado e arapnado, que fosse malcriado mas com sustância que nem eu, p’ra trabucar... Que me importa, se a gente chega de noite no arraial?! O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... Só que tu não tem aquela-coisa na cara... Mas, agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!... (ROSA, 2001, p. 338).

Mas, como ocorre em todas as viagens rosianas, acontece uma mudança na vida desse personagem ao longo do trajeto. Este, que estava predestinado a viver juntamente com a mãe adúltera e o padrasto malvado, é “libertado” desse “cruel destino” quando Agenor Soronho morre em um acidente durante a viagem. Nas palavras de Seidinger (2004, p. 91), “a morte de Soronho conduz o sujeito Tiãozinho, tanto quanto os bois, à conjunção com os valores da liberdade”.

Outrossim, conforme menciona Salete Paulina Machado Sirino (2010, p. 41), essa pobre criança indefesa “*acidentalmente* vingava-se da honra ultrajada e da morte do pai antes mesmo de este ser enterrado”. Embora muitos autores, entre eles Benedetti (2010) e Nascimento e Oliveira (2005), por exemplo, defendam a ideia de que Tiãozinho não é tão bondoso e humilde como nos parece, até porque ele deseja veementemente a morte do carreiro ao longo de toda a viagem e também por ter confessado em dado ponto da narrativa “Eu tive a culpa...” (ROSA, 2001, p. 361)⁴⁰, acreditamos, assim como Sirino, que a morte de Soronho tenha sido acidental.

Afinal, Tiãozinho é apenas uma criança (fase em que o sonho, as divagações e os desejos são bem frequentes, como ocorre com esse personagem) inocente e incapaz de matar alguém, principalmente quando este alguém, apesar de “brabo”, é quem dá de comer a sua família. Em face disso, o personagem sofre com a situação no final: “— Coitado do seu Agenor!... Era brabo, mas não era mesmo mau-de-todo, não... Tinha coração bom...”⁴¹ (ROSA, 2001, p. 362).

Por essa panorâmica apresentação do personagem Tiãozinho, podemos perceber que ele manifesta uma mudança de comportamento e de personalidade na estória. No fragmento abaixo, que descreve o momento dionisíaco da narrativa, essa transformação aparece de forma mais evidente:

Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... Somos fortes... Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais forte... Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes!... Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte do meu pai... Tem de cuspir no seu Soronho morto... Tem de ajoelhar e rezar o terço comigo, por alma do meu pai... Quem manda agora na nossa cafua sou eu... Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos

⁴⁰ Além disso, é possível inferir que o grito, que implicou a morte do carreiro, foi intencional, conforme prenunciam os bois.

⁴¹ Devido à ambiguidade do personagem Tiãozinho, não descartamos a possibilidade de duvidar dessa fala final. Pois, “de morto só se fala bem” e o menino precisa convencer as pessoas da sua inocência.

carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome do seu Soronho... Não deixo!... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... *Oung... Hmoung... Mûh!*... (ROSA, 2001, p. 360).

O trecho revela que o personagem, outrora Tiãozinho, passa a ser Tião, Tiãozão. Deixa de ser, ao menos por alguns instantes, aquele menino frágil e fraco, apresentado no início da viagem, e torna-se mais forte do que todos, inclusive mais forte que Agenor Soronho. Essa “metamorfose” ocorrida com o personagem acaba por surpreender o leitor, pois revela de forma densa as agitações e incongruências que distinguem o ser humano. Logo, tal personagem está entre aqueles personagens denominados esféricos por Forster.

Dessa maneira, parece-nos pertinente a leitura efetivada por Oliveira e Nascimento (2005) sobre a dualidade referencial de Tiãozinho, pois estes ressaltam os dois extremos da personalidade do personagem postulando que:

A dualidade referencial de Tiãozinho pode ser expressa pela diferença entre dois Tiãozinhos: por um lado, o Tiãozinho *que é*, o Tiãozinho guia de bois, que se submete a Agenor Soronho, e que sofre, e, por outro lado, o Tiãozinho *que-não-é*, que quer vingar o pai, que critica o comportamento da mãe e que quer enfrentar Agenor Soronho (OLIVEIRA; NASCIMENTO, 2005, p. 214).

Entretanto, é interessante levarmos em consideração o fato de que o personagem Tiãozinho é figurado ao longo de quase toda a narrativa como o oposto de Agenor Soronho, ou seja, como um ser humilde, justo e bondoso. Somente em um breve momento, quando ele deseja inconscientemente vingar-se deste, se equipara ao carreiro. Porém, logo em seguida se arrepende da vingança e “com seu arrependimento, torna-se humano e herói, porque supera a si mesmo e às suas paixões” (BENEDETTI, 2010, p. 281).

4.3.2. Agenor Soronho

O nome do personagem por si só assinala suas fortes características: *Agenor*, do grego, significa bravo, soberbo, viril. Agenor Soronho é o personagem “todo poderoso”, conforme descreve o narrador, “... homenzão

ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado” (ROSA, 2001, p. 328), homem arrogante, tirano, genuinamente desumano e insensível, capaz de se deleitar perante a dor alheia, como nos mostra, por exemplo, a seguinte passagem:

Mais, dianho!... Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada... Tu não vai tirar o pai da forca, vai?... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez!... Deus que me perdoe de falar isso, pelo mal de meus pecados, mas também a gente cansa de ter paciência com um guia assim, que não aprende a trabalhar... Ôi, seu mocinho, tu agora mesmo cai de nariz na lama!... — E Soronho ri, com estrépito e satisfação (ROSA, 2001, p. 348).

Como pudemos observar nesse episódio, Agenor Soronho parece mesmo ser um carreiro patologicamente violento, cruel, agressivo. Um ser sem medidas.

Todas essas características de Agenor Soronho ficam explícitas no decorrer da narrativa, seja via diálogo com outros personagens, seja via descrição do narrador. Um exemplo desse segundo caso ocorre no momento em que o narrador comenta que Soronho não gostava de Tiãozinho, ele salienta: “E era melhor, mesmo, porque ele [*Tiãozinho*] também tinha ojeriza daquele capeta!... Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr...” (ROSA, 2001, p. 339).

Outra passagem bastante elucidativa é a que descreve o momento que antecede a partida do carro para o arraial, mais especificamente o momento do “velório” de seu Jenuário:

Tiãozinho pouco pudera ver, pelos buracos da parede de pau-a-pique, quando eles estavam lavando o corpo... A cafua se enchera, não cabendo, de gente... E seu Agenor Soronho estava muito galante com todos. Estava mesmo alegre, torcendo as pontas do bigode vermelho, mas fazendo de estar triste, às vezes, de repente... E até, quando Tiãozinho, zozinho de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai... (ROSA, 2001, p. 344).

Esse trecho traz à baila a ambiguidade do personagem Agenor Soronho. Temos, inicialmente, a descrição de um homem satisfeito com a morte

do “estorvo” do Jenuário, e, posteriormente, indícios de um homem humano, solidário com o menino que acabara de perder o pai. Mas esse segundo “lado” de Soronho não dura muito tempo, pois o carreiro parecia mesmo ser um homem dotado de furor dionisíaco, como nos revela o seguinte fragmento:

— Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carreando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta, Canindé!... Ôa!... Ô-ôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p’r’ ajudar!... (ROSA, 2001, p. 336).

ele tinha um sádico prazer em insultar o menino por qualquer motivo.

De acordo com Benedetti (2010, p. 278), “desde a primeira vez em que aparece, Agenor Soronho se assemelha ao demo, tendo na mão um instrumento que parece apropriado a executar os suplícios físicos impostos aos pecadores do inferno dantesco”. É com uma vara comprida que ele castiga os bovinos ao longo da viagem:

E já o carreiro, que vinha quase que só *determinando* coice e contra-coice, chega de lá, balanceando a vara.

— Capitão!... Brabagato!... — O ferrão cata lombos, palhetas e espáduas, e os bois dois se aquietam, com os flancos em marmelada, a sangrar (ROSA, 2001, p. 335).

Estes não podiam nem saciar a sua sede tranquilamente que o homem vinha aos gritos agitando e afrontando: “— Vam’bora, lverdeza! Tu é bobo e mole; tu é boi?!... Carece de ficar aí a vida inteira, feito estaca de dentro d’ água, feito esteio de moinho?!... Vamos, Canindé!... Dançador! Vamos!...” (ROSA, 2001, p. 347).

Além dos maus-tratos aos bois e ao menino Tiãozinho, ele se impunha sempre como superior aos demais habitantes da região. Tal característica fica evidente na fala desse personagem quando encontra com outro carreiro, o João Bala, que vinha carreando e sofreu um acidente: despencou morro-abaixo.

— Oh, seu João Bala!...Que pouca sorte da nenhuma foi isso por aí com o senhor?...

[...]

— Vigia só como é que espatifou tudo! São coisas que acontecem com qualquer um de nós; nenhum carreiro mestre, com certeza de mão, não está livre disto...

[...]

Agenor Soronho volta para o seu carro, abanando o corpo de sorridente. Foi tapar a traseira.

— Bestagem!...Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola (ROSA, 2001, p. 353-356).

Ao observar o acidente, Soronho pede para os bois e para o menino esperarem: “— Ôa, Dançador!... Ôa... Espera aí, Tiãozinho, que eu vou lá ver o Bala, que está com cara de cachorro que quebrou panela, todo amontado no sem-jeito...” (ROSA, 2001, p. 353), mas o homem não tem intenção de ajudar João Bala. Ao contrário, faz questão de ir ver de perto a desgraça do outro: “Agenor Soronho está olhando mesmo de-propósito, todo de-luxo com os estragos do carro do outro” (ROSA, 2001, p. 353).

Nessa breve descrição, parece ficar explícitos a crueldade e o sarcasmo desse personagem. Como podemos notar, ele é o responsável pelo conflito da narrativa, isto é, pela instauração da desordem no decorrer da viagem rumo ao arraial. Não gratuitamente, pois é Agenor Soronho o agressor da estória, é ele quem manipula, humilha, agride verbal e fisicamente os demais personagens. Em face disso, poderíamos pontuar que esse personagem figura, ao longo da estória, como força adversa, ou seja, que seu papel actancial (termo greimasiano) é de oponente, o que, de acordo com Carlos Reis (1988, p. 146), é o “papel ocupado pelos atores que de algum modo entram a realização do programa narrativo do sujeito”.

Contudo, ainda que o personagem Agenor Soronho possa ser marcado pelos traços supracitados, é importante observarmos que, no desfecho da narrativa há alguns dados que nos levam a repensar nessa caracterização do personagem como o malfeitor. O penúltimo parágrafo do conto, no qual encontramos a seguinte fala do personagem Tiãozinho: “— Coitado do seu Agenor!... Era brabo, mas não era mesmo mau-de-todo, não...” (ROSA, 2001, p. 362), revela que Soronho não era o diabo pintado até então, pois este, apesar do seu jeito agressivo de ser, “Tinha coração bom” (ROSA, 2001, p. 362).

Desse modo, se levarmos em consideração esse dado, poderíamos pensar que Agenor Soronho também está no rol dos personagens denominados esféricos, afinal sua caracterização se torna complexa para o leitor.

4.3.3. Bois

*Boi Bento, boi-de-mamão
boi de presépio
há tantos bois quanto gente
e se cachorro também é gente
por que não o seria
o boi? pois ele corre
em nossa veias
ancestrais*

Antônio Miranda, *O boi*

Em “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”, Benedito Nunes (2007, p. 19) comenta que nos textos rosianos “os bichos e as plantas não são apenas naturais, mas seres pervasivos que a nós aderem e que em nós se instalam”. Na obra de estreia do escritor mineiro tal proposição já se faz evidente. No caso do conto em análise, por exemplo, observamos que os bois não configuram nessa narrativa somente como seres da natureza, mas sim como personagens agentes. Estes, longe de serem simples figurantes na estória, exercem fundamental importância no desenvolvimento dos fatos. Álvaro Lins (1991, p. 240) já afirmara acerca dessa questão que “eles [os bois] não se movimentam nestas páginas [do conto “Conversa de bois”] como elementos acessórios ou completivos, mas como verdadeiros personagens”.

Em face disso, assim como os personagens “humanos”, eles também são dignos de caracterização. Na passagem abaixo, o narrador descreve os oito bovinos, ressaltando suas características físicas:

— Buscapé, bi-amarelo, desdescendo entre mãos a grossa barbela plissada, e Namorado, caracu sapiranga, castanho vinagre tocado a vermelho – que, a cada momento, armavam modo de querer chifrar e pisar.
Segue-seguindo, a ativa junta do pé-da-guia: Capitão, salmilhado, mais em branco que em amarelo, dando a direita a Brabagato, mirim-malhado de branco e de preto: meio chitado, meio

chumbado, assim cardim. Ambos maiores do que os da junta da guia.

Passo após, a junta, mestra, do pé-do-coice: Dançador, todo branco, zebuno cambraia, fazendo o cavalheiro; e servindo-lhe de dama, Brilhante, de pelagem braúna, retinto, liso, concolor. Ainda maiores do que os seus dianteiros da contra-guia.

E, atrás – ladeando o cabeçalho – conformes, enormes, tão tamanhões o quanto bois podem ser, os sisudos sócios da junta do coice: Realejo, laranja-botineiro, com polainas lã de brancas, e Canindé, bochechudo, de chifres semilunares, e, na cor, jaguanés (ROSA, 2001, p. 327-328).

Além destas, outras características são evidenciadas ao longo do texto. Entre elas, a de que esses bois possuem voz, conversam entre si, contam estórias, e também de que são dotados de raciocínio lógico.

Sobre o último ponto citado, Ygor Raduy (2004, p. 198) propala que “Os oito animais são dotados de uma inteligência estranha ao ser humano e tecem com ela uma visão do existir que se opõe, na forma pela qual é engendrada e nos processos que privilegia, ao pensamento dos homens”. Vejamos uma passagem do texto em que essa afirmação pode ser evidenciada:

— Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...

— Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...

— É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...

— É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...

— Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior...

— Mas, pensar no capinzal, na água fresca, no sono à sombra, é bom... É melhor do que comer sem pensar. Quando voltarmos, de noite, no pasto, ainda haverá boas touceiras do roxo-miúdo, que não secaram... E mesmo o catingueiro-branco está com as moitas só comidas a meia altura. É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas... (ROSA, 2001, p. 333-334).

Os bois do carro realmente são diferentes dos bois soltos, pois enquanto caminham eles observam os fatos, sobretudo o comportamento dos homens que os guiam (no caso de “Conversa de bois”, eles observam as ações

do menino e do carreiro). Ao observarem, chegam à conclusão de que:

— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. [...] — Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem... (ROSA, 2001, p. 331).

Sobre esses personagens, convém dizer também que, por representarem, segundo informa Chevalier (1989, p. 137), “o símbolo da bondade, da calma e de força pacífica” eles atuam, em oposição ao personagem Agenor Soronho, que figura como força adversa na narrativa, como força auxiliar para a resolução do problema de Tiãzinho.

Nesse sentido, poderíamos pensar nos personagens bois como auxiliares mágicos. Afinal, conforme discorre Carolina Marinho (2009, p. 143) em *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*, “Os animais que falam e dessa forma se personificam constituem o primeiro traço do maravilhoso introduzindo a história”. A autora ainda tece o seguinte comentário:

Dentro da literatura brasileira o maravilhoso vai deixar suas marcas na obra de Guimarães Rosa. Na prosa poética criada por Rosa, deparamos com um texto desagregado e vemos retratado o universo dos loucos, dos solitários, dos sonhadores, que leva a subjetividade ao extremo, buscando a transcendência e até o sobrenatural, que parte do regionalismo como espaço geográfico da ação, com seus costumes e personagens típicos, para o universalismo, penetrando nas profundezas torturantes das inquietações humanas. A obra desse genial autor abre espaço para as forças atávicas, os instintos e a irracionalidade, próprios do maravilhoso” (MARINHO, 2009, p. 52-53).

No caso de “Conversa de bois”, esses traços podem ser observados no trecho que segue:

— *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... Eu sou enorme!... Sou grande e 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 Tiãozinho! 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.

— *Mû-ûh... Mû-ûh!*... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado... (ROSA, 2001, p. 359).

Notamos nessa passagem que a fala do personagem Tiãozinho vem à baila por intermédio de seu auxiliar mágico, isto é, os bois. Logo, os personagens bois passam a formar com o menino um só personagem⁴². Nessa fusão, os bovinos parecem compreender o desejo de vingança inconsciente do menino. Em face disso, eles “projetam” entre si o fim do carreiro: “— Se o carro desse um abalo maior... [...] — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão... — E o homem cairia...” (ROSA, 2001, p. 360).

Ao planejarem a morte de Agenor Soronho, os bois desconstroem a sua figurativização de seres bondosos e pacíficos explícitos ao longo da narrativa. Assim sendo, tais personagens podem ser enquadrados também no grupo dos personagens redondos/esféricos, distinguidos por Forster.

Ademais, trataremos (no próximo capítulo) do boi enquanto narrador e enquanto narratário, haja vista que um dos personagens bovinos assume a palavra para narrar outra estória. Por ora, o que nos importa aqui é mostrar que os bois são personagens representativos nesse conto rosiano.

Há, também, além dos personagens já citados, a presença do carreiro João Bala, que se caracteriza como o oposto do carreiro Agenor Soronho, pois gosta dos animais e os trata bem; a dos cavaleiros que surgem ao longo da viagem; a de Jenuário, pai do menino-guia, que figura como o defunto que está sobre a carga de rapaduras no carro de Agenor Soronho, e a da mãe adúltera de Tiãozinho, que era amante do carreiro. Entre eles, encontramos ainda outros personagens secundários, como a irara Risoleta (já abordada no capítulo anterior) e também o próprio carro de bois, que embora desempenhem papéis fundamentais na fábula, não serão estudados com minúcia.

⁴² Marinho (2009, p. 135), citando Propp, infere que “Funcionalmente o herói e seu auxiliar são um só personagem”.

4.4. ESPAÇO E TEMPO

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores.

Guimarães Rosa, “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de Sagarana”.

Depois de analisarmos o conto “Conversa de bois” em seus planos *fabular* (fábula e trama) e *atorial* (personagens), passamos ao terceiro e último plano de análise do texto literário em prosa, o plano descritivo. Este é composto pelas categorias do espaço e do tempo, categorias estas não menos essenciais em uma narrativa.

No que tange ao espaço, isto é, ao conjunto de referências de caráter geográfico, Reis (1988, p. 204) enfatiza que este

constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como o domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.

Em “Conversa de bois”, encontramos disseminadas ao longo da trama várias marcas referentes ao lugar onde se desenvolve a estória. A primeira delas aparece na seguinte passagem:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodão de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira – o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã (ROSA, 2001, p. 326).

É nessa encruzilhada da Ibiúva, espaço deveras ruim, que se inicia a trajetória de Tiãozinho e Agenor Soronho. Para Antonio Carlos Xavier (2009, p. 137), “a ‘encruzilhada’ da citação pode estar à própria encruzilhada da vida dos personagens, pois a partir desse espaço estará se desenvolvendo uma trama que mudará radicalmente a vida dos personagens”. Estes tencionavam caminhar por seis léguas, até a estação do arraial, a fim de entregar a carga de rapaduras ao Major Fréxes e enterrar Seu Jenuário, mas somente Tiãozinho pode chegar ao destino com vida, uma vez que Soronho morre na estrada.

Há também uma passagem na qual é mencionado o local onde vivia seu Jenuário e o carreiro Agenor Soronho: “Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo” (ROSA, 2001, p. 339). Essa menção de espaço, expressa nessa passagem, revela, entre outras coisas, a diferença social entre Soronho e Jenuário, via descrição da moradia dos personagens.

Outro trecho em que ocorre a alusão de espaço está em: “O caminho, descurvo, vai liso para a frente. E, lá léguas, meão roxo, é o Morro Selado, onde mora um sujeito maluco, que tem ouro enterrado no chão” (ROSA, 2001, p. 339). Tal fragmento traz à tona a descrição de um “novo” espaço, que é percorrido pelos personagens ao longo da viagem rumo ao arraial.

Entretanto, além das referências explícitas acerca do espaço, tais como as que citamos anteriormente, encontramos também outros indícios do lugar onde transcorreram os fatos. Uma marca significativa, por exemplo, está na linguagem utilizada pelos personagens, na qual observamos a recorrência de termos típicos daquela gente sertaneja. Vejamos uma das falas de Agenor Soronho:

— Ôa!... – Dá de-prancha, com a vara, nos topetes dos bois, que desviam para fora os nós dos joelhos, e travam pausa, imóveis perfeitamente. Então o candieiro volta para azeitar o eixo, depois de deixar a vara apoiada no peito da canga – obstáculos esse que Buscapé e Namorado resguardam com respeito (ROSA, 2001, p. 338).

Essa marca remete a outro conceito bastante próximo do conceito de espaço (mas com alguns traços que os diferem), isto é, o de “ambientação” cunhado por Osman Lins⁴³. Segundo Lins (*apud* Dimas, 1985, p. 20),

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Gancho (1999, p. 23), por sua vez, entende *ambiente* como o “espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens”. Portanto, partindo desses conceitos, poderíamos assinalar que nos textos rosianos o ambiente privilegiado é o sertão mineiro. Em “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*”, Rosa discorre sobre a escolha da ambientação de suas estórias:

Eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses”- dá melhores personagens de parábolas: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais (ROSA, 2001, p. 25).

Como em todos os contos de *Sagarana*, “Conversa de bois”, objeto deste estudo, é ambientado no interior de Minas Gerais. Não gratuitamente, pois como vimos, o autor da obra nasceu e cresceu nessas terras ouvindo as estórias contadas pelos mais velhos; logo, não é de estranharmos que, ao contar suas estórias, ele retrate um pedaço de sua terra. Para Álvaro Lins (1991, p. 238), “*Sagarana* vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais”.

⁴³ De acordo com Antonio Dimas (1985, p. 19), “*Com Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins (1924-1978) deu um passo importante para aclarar o problema, pois além de tocar num ponto virgem da bibliografia sobre Lima Barreto, elaborou alguns capítulos teóricos que melhor situam essa preocupação com o espaço na narrativa”.

Notamos que, no conto ora em análise, esse retrato é delineado tanto por meio da caracterização dos personagens e de seus costumes, tal como ilustra o fragmento a seguir,

o Manuel Timborna, das Porteirinhas, - filho do Timborna velho, **pegador de passarinhos**, e pai dessa infinidade de Timborninhas barrigudos, que arrastam calças compridas e simulam todos o mesmo tamanho, a mesma idade e o mesmo bom- parecer; - Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, **vive falando invenções** só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar (ROSA, 2001, p. 325, grifos nossos).

como também via descrição da paisagem local, conforme podemos verificar na passagem descrita abaixo:

O caminho-fundo corta uma floresta da terra boa, onde cansa à gente olhar para cima: árvores velhas, de todas as alturas – braçudas braúnas, jequitibás esmoitados, a colher-de-vaqueiro em pirâmides verdes, o lanço gigante de um angico-verdadeiro, timbaúbas de copas noturnas, e o paredão dos açoita-cavalos, escuros. Cheiro bom de baunilha, sombra muito fresca, cantos de juritis, gorjear de bicudos, o trilo batido da pomba-mineira, e, mais longe, mais dentro, na casa do mato, o pio tristonho do nhambu-chororó (ROSA, 2001, p. 345).

Já no que diz respeito ao tempo, podemos observar duas instâncias temporais: (1) o tempo da coisa contada, que segundo Reis e Lopes (1988, p. 220) se refere “ao tempo *matemático* propriamente dito” e (2) o tempo da narração/discurso⁴⁴, que “pode ser entendido como consequência da representação narrativa do *tempo da história*” (REIS e LOPES, 1988, p. 294). Aqui nos interessa, de modo particular, a primeira instância temporal, ou seja, o tempo da diegese. De acordo com Aguiar e Silva (1988, p. 747),

⁴⁴ Se no plano da história as marcas do tempo são manifestas, no plano da narração, ao contrário, nos deparamos com a imprecisão temporal desde o início do conto. Ao dizer “Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens [...] Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo” (ROSA, 2001, p. 325) o narrador deixa evidências de que o que ele vai narrar trata-se de um evento ocorrido em um tempo passado, poderíamos dizer até, em um tempo milenar, haja vista que era em um tempo em que os animais falavam; no entanto, não conseguimos precisar quando o fato se deu.

O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um tempo público, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinente ao calendário do ano cível – anos, dias, sem esquecer em certos casos as horas –, por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites, ou dados concernentes a uma determinada época histórica, etc.

Em “Conversa de bois”, no plano especificamente da diegese, observamos que os acontecimentos parecem durar, cronologicamente, em média, um dia. Segundo Raduy (2004, p. 198), “Tudo se passa em um dia só, do amanhecer ao ocaso”. De fato, a estória tem início por volta das dez horas da manhã, quando Agenor Soronho e Tiãozinho se colocam na estrada rumo ao arraial, tal como informa o narrador: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein...nheinhein...renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois” (ROSA, 2001, p. 326).

Mas as horas vão avançando, assim como o carro-de-bois, e começa “a esquentar fora da conta. Nem uma nuvem no céu, para adoçar o sol, que era, com pouco maio, quase um sol de setembro em começo: despaldebrado, em relevo, vermelho e fumegante” (ROSA, 2001, p. 329). Por essa descrição podemos imaginar que já passara da hora do almoço. Tal proposição pode ser confirmada logo em seguida, quando a comitiva de Agenor Soronho encontra com uns cavaleiros e um deles diz: “— Boas tarde, seu Agenor! Que é que vão carreando?” (ROSA, 2001, p. 332).

Com o passar das horas, o clima parece ficar ainda mais quente e os personagens procuram um meio para amenizar o calor, conforme relata o narrador:

Está um mormaço pesado, mas o ribeirão corre debaixo de árvores, no bem-bom. Tiãozinho entra, até os joelhos, na água, fria que faz cócegas. Molha os pulsos. O chapeuzinho furado é peneira para vazar. Então, ele abaixa as mãozinhas juntas, e bebe (ROSA, 2001, p. 347).

Depois de muito calor, começa a refrescar, haja vista que o narrador comenta: “O dia desesquentou, refrescou, mesmo” (ROSA, 2001, p. 358). Ademais, ele nos confirma que “O sol foi-s’embora” (ROSA, 2001, p. 362);

diante disso, podemos deduzir que tudo termina, possivelmente, ao entardecer.

Ao analisar os elementos da narrativa, entre eles o narrador, o focalizador, os personagens, o espaço, o ambiente e o tempo, depreendemos que estes podem revelar informações importantes acerca do estilo de criação literária utilizado na construção de uma narrativa.

5 AS OUTRAS ESTÓRIAS PRESENTES EM “CONVERSA DE BOIS”

Toda narrativa deve criar outras, no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver.

Tzvetan Todorov, *As estruturas narrativas*.

Ao analisar o conto “Festa de Manuelzão”, Sandra Renata Fonseca Mota comenta que (2010, p. 179) “pode-se considerar o conto rosiano, a partir de Ricardo Piglia, que assegura que o segredo de um conto bem escrito é que ele conta duas histórias: uma em primeiro plano e outra que se constrói em segredo”.

Pelo que já expusemos nos capítulos anteriores, poderíamos inferir que o conto “Conversa de bois” se “enquadra” nessa noção pigliana de conto bem escrito, afinal, nesse texto se fundem vários fios na composição da narrativa: há, de um lado, a estória central de Tiãozinho e Agenor Soronho; de outro, há outras estórias secundárias, entre elas a do boi Rodapião e a do boi Carinhoso. Neste capítulo a atenção estará voltada, especificamente, para essas outras estórias presentes em “Conversa de bois”, estórias estas localizadas, no que se refere aos níveis narrativos, no chamado nível hipodiegético.

Segundo Genette, tal nível diz respeito à narrativa de segundo grau. Em outros termos, conforme esclarece Carlos Reis, esse nível “é aquele constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradiegético” ou diegético, isto é, “uma personagem da história, por qualquer razão específica, [...] é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim parece embutida na primeira” (REIS; LOPES, 1988, p. 128).

Em “Conversa de bois”, observamos a presença de duas estórias no nível hipodiegético. Elas serão estudadas separadamente no decorrer deste capítulo, sendo, pois, designadas por nível hipodiegético I, no qual analisaremos a estória do boi Rodapião, e nível hipodiegético II, em que nos atentaremos à estória do boi Carinhoso.

Antes disso, porém, trataremos de duas outras estórias contidas no tecido da estória principal, e que apesar, de não serem efetivamente narradas pelos personagens da estória, pois aparecem narrativizadas pelo narrador

onisciente (por conta disso não vamos enquadrá-las juntamente com as histórias do boi Rodapião e do boi Carinhoso), funcionam como fluxo de consciência dos personagens boi Brilhante e Tiãozinho, respectivamente. Referimo-nos (1) à história do boi Tubarão e (2) à história do menino Didico, histórias que, a nosso ver, cumprem papel fundamental para a interpretação dessa narrativa rosiana, e que, portanto, não devem ser ignoradas.

5.1 A ESTÓRIA DO BOI TUBARÃO

A história do boi Tubarão vem à tona em “Conversa de bois” logo depois que o narrador erudito descreve a origem desse relato e que alguns personagens são por ele apresentados⁴⁵. Mais efetivamente, a história de Tubarão é mencionada⁴⁶ para justificar a tristeza do boi Brilhante.

Brilhante, caracterizado no conto como o boi de “pelagem braúna, retinto, liso, concolor” (ROSA, 2001, p. 328), da junta do contra-coice, lado direito, é o primeiro personagem animal a se manifestar na história, ele tuge: “Boi... Boi... Boi...”, mas não obtém retorno de seus companheiros, que “continuam a vassourar com as caudas e a projetar de um para o outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos” (ROSA, 2001, p. 328). Além de ser o primeiro a se pronunciar, Brilhante se destaca também entre os oito bovinos que compõem o carro-de-bois de Agenor Soronho por três características essenciais: (1) falar dormindo, (2) falar demais e (3) ser infeliz.

As características supracitadas podem, quem sabe, nos levar para um núcleo comum: a tristeza. Isso porque imaginamos que a tristeza desperte no personagem boi Brilhante a vontade de estar sempre em sintonia com o outro, de se comunicar (mesmo quando dormindo) para não se sentir sozinho e/ou também porque enquanto falamos temos a certeza de que estamos vivos, ou como pondera o narrador de “Conversa de bois”, temos a “certeza da nossa própria existência” (ROSA, 2001, p. 329).

Por outro lado, Brilhante fala demais, a ponto de falar até

⁴⁵ Na versão que estamos utilizando (2001) essa passagem encontra-se na página 330.

⁴⁶ Usamos aqui o termo “mencionada” porque o narrador não se detém a esse “causo” por muito tempo; aliás recebemos poucas informações sobre o boi Tubarão e as circunstâncias de sua morte.

dormindo, porque quer esquecer as lembranças tristes que o cercam e tornam sua vida infeliz. A infelicidade desse personagem, por seu turno, tem seus fundamentos. A começar pelo seu pelame⁴⁷, que segundo conta o narrador:

o pelame preto compacto põe-no por baixas vantagens, qual e tal, em quente de verão, comborço que envergasse fraque, entre povos no linho e brim branco. Que por isso, ele querer toda vez, no pasto, a sombra das árvores, à borda da mata, zona perigosa, onde mil muruanhas – tavas e tavoas – tão moscas, voejam, campeando o mole e quente em que desovar (ROSA, 2001, p. 330).

Porém, para Brilhante, mais cruel do que essas desvantagens perante os demais bois é o sofrimento que ele carrega há pouco mais de um mês e meio com a perda de Tubarão, seu irmão e antigo par de junta, que morreu “ervado de timbó”⁴⁸. Depois dessa fatalidade, Brilhante parece carregar o receio de também ser envenenado, tem ciência de que “a gente tem de pastar com completa cautela” (ROSA, 2001, p. 330).

Não obstante, a tristeza de Brilhante é realçada no início da fúnebre viagem ao arraial, já mencionada no capítulo anterior, pois além de este ter que transportar o corpo de um defunto, ele tem um novo companheiro de junta que não é seu irmão Tubarão, mas sim o boi Dançador que por sinal apresenta características totalmente opostas às suas: “todo branco, zebuno cambraia” (ROSA, 2001, p. 330). De fato, as circunstâncias corroboram para que Brilhante se recorde, mesmo que rapidamente, da estória do boi Tubarão. Poderíamos pensar, quem sabe, que Brilhante tenha até se lembrado de outros detalhes dessa estória, mas como quem a escreveu foi um homem e “os homens não conseguem pensar como os bois”, conseqüentemente para o narrador torna-se difícil adentrar no pensamento dessa personagem animal.

Sobre essa estória, convém ainda destacar que ela sinaliza, entre

⁴⁷ Raduy (2004, p. 200) apresenta a seguinte reflexão acerca da cor do pelame de Brilhante: “Apesar da negra pelage, apesar da negritude de todo martírio que atravessa, Brilhante, paradoxalmente, aparece como o iluminado por um brilho distinto, uma sabedoria especial que se contrapõe ativamente ao pensamento do homem”.

⁴⁸ De acordo Houaiss, o termo “ervado” significa “coberto por ervas”, “envenenado” (p. 791). O termo timbó, por conseguinte, apresenta uma definição bastante curiosa para o contexto: “etimologia tupi: ‘designação comum a várias plantas das famílias das leguminosas e das sapindáceas, cuja seiva é tóxica para peixes e, por isto, usa para pescar” (p. 1843).

outras coisas, a primeira dentre as cinco mortes descritas em “Conversa de bois”. Ademais, o leitor é informado da morte de seu Jenuário, pai do menino guia, cujo corpo jaz sobre a carga de rapaduras que está no interior do carro de bois; em seguida, da morte do menino Didico; posteriormente, da morte do boi Rodapião e ao final da morte de Agenor Soronho.

A seguir, cuidaremos de outra estória de morte, dessa vez a estória do menino Didico.

5.2 A ESTÓRIA DO MENINO DIDICO

No quarto capítulo deste trabalho, abordamos a estória da viagem do menino Tiãozinho e do carreiro Agenor Soronho. Vimos que, no decorrer dessa viagem, o pequeno candeeiro trabalha feito escravo para Agenor Soronho, visto que, na maior parte do trajeto, Tiãozinho guia sozinho, fato que o vai deixando cansado e de goela seca: “Tiãozinho começa a cansar. Que calor!... E a poeira seca a goela da gente” (ROSA, 2001, p. 341-342). Essa situação de cansaço, calor, sede e dor faz com que Tiãozinho se recorde, assim como ocorre com o boi Brilhante, de coisas tristes, dentre as quais está a penosa estória do menino Didico da Extrema, “que caiu morto, na frente de seus bois...” (ROSA, 2001, p. 342).

É nessa conjuntura que conhecemos a trágica estória do menino Didico. Vejamos o episódio:

Tinha só dez anos o Didico, menor do que Tiãozinho. Mas trabalhava muito, também. Foi num dia assim quente, de tanta poeira assim... Ele teve de ir carrear sozinho, porque era o carro pequeno, só com duas juntas e carga pouca, de balaios de algodão. Na hora de sair, se queixou: — “Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, nem engolir... E tenho uma dor aqui...” (Lá nele, Didico)...

Ninguém se importou; falaram até de ser manha, porque o Didico era gordinho e corado, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gaiteros e azuis.

Mas estava custando muito a voltar. Nunca mais aparecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d'Água, já frio. Os bois haviam parado, para não pisar em cima, e estavam muito quietos, pois às vezes eles gostam de ficar assim. Menos os da guia, que tinham mascado e comido quase toda a

roupinha do pobre do Didico... – São Brás!... (ROSA, 2001, p. 342).

Por essa detalhada descrição temos a impressão de que o narrador chegou a conhecer o Didico da Extrema. Entretanto, se considerarmos que o narrador não habita a região onde os fatos transcorreram, parece-nos mais sensato pensar que tal narrador, conhecedor das letras e arquiteto dessa narrativa, tenha feito uso de uma técnica literária conhecida por “fluxo de consciência”. Nesse tipo de técnica, o narrador tenta representar os processos mentais dos personagens; é quase como se ele instalasse uma câmera na cabeça destes, podendo, desse modo, visualizar de perto todos os seus pensamentos e sentimentos.

No início do fragmento, por exemplo, observamos que o narrador procura aproximar o menino Didico de Tiãozinho: “Tinha só dez anos o Didico, menor do que Tiãozinho. Mas trabalhava muito, também [...] era gordinho e corado, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gaiteros e azuis” (ROSA, 2001, p. 342). Ao mesmo tempo, o narrador registra traços que parecem distinguir essas duas crianças: enquanto Tiãozinho se submetia a qualquer tarefa sem nenhuma reclamação, afinal não tinha voz para nada, Didico, que era menor que ele, queixava-se: “— ‘Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, nem engolir... E tenho uma dor aqui...’” (ROSA, 2001, p. 342). Porém, vale lembrar que, assim como Tiãozinho, Didico também era subjugado, tanto que ninguém se importou com suas queixas e dores e ele não pode suportar a viagem, morreu trabalhando: “caiu morto, na frente de seus bois...” (ROSA, 2001, p. 342).

A nosso ver, ao tentar caracterizar Didico contrastando-o com Tiãozinho, o narrador parece querer mostrar aos leitores que o sertanejo “carece de ter coragem” (ROSA, 2001b, p. 122), ou seja, o homem que vive no sertão precisa ser forte e duro como um tatu⁴⁹. Mas, Didico preferiu reclamar a enfrentar as dores e o cansaço; se mostrou fraco e indefeso (traços característicos de uma criança em sua idade) e morreu. Já o menino Tiãozinho lutou (como um adulto em miniatura) contra o medo, a fadiga, as dores, as humilhações em seus instantes

⁴⁹ Na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, o escritor registra que o sertanejo tem que ser duro, forte como o tatu: “Precisavam ser duros, virar tatus” (RAMOS, 1980, p. 12).

de vigília e suportou a dura e trágica viagem.

Entretanto, há de se considerar que Didico era um menino doente, tinha um problema cardíaco, por essa razão reclamava. Tiãozinho, por seu turno, não reclamava e não morreu porque era (aparentemente) um menino saudável.

5.3 NÍVEL HIPODIEGÉTICO I: A ESTÓRIA DO BOI RODAPIÃO

Nessa instância, trataremos da estória “secundária” de “Conversa de bois”, narrada simultaneamente à estória principal, da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho. Trata-se, pois, da estória “do boi que pensava de homem, o-que-come-de-olho-aberto...” (ROSA, 2001, p. 341), isto é, o boi Rodapião.

Em tal estória, o narrador erudito, organizador da trama, cede a “voz” ao personagem do nível diegético, o boi Brilhante, que conta aos outros bois do carro as peripécias vividas por Rodapião antes de sua trágica morte, como veremos adiante.

Figura 7 - Nível hipodiegético I em “Conversa de bois”.



5.3.1 Boi Brilhante: de Personagem a Narrador

Eu até queria contar uma coisa... Sabia de uma coisa... Sabia, mas não sei mais"... [...] "Não encontro mais aquilo que eu sabia... Coisa velha... Também, vem tanta coisa para a gente pensar!... Vêm, como os mosquitos maus, da beira do mato...".

Boi Brilhante, "Conversa de bois".

A narrativa de segundo grau⁵⁰ presente em "Conversa de bois", ou a narrativa encaixada, que nos termos todorovianos (2009, p. 244) diz respeito à "inclusão de uma história no interior de uma outra", apresenta como narrador um dos personagens do nível diegético. É o personagem boi Brilhante, o boi infeliz, quem narra a Canindé, Brabagato, Dançador, Buscapé, Namorado, Capitão e Realejo, seus companheiros do carro, uma estória.

No entanto, antes de atuar como narrador, Brilhante dialoga com os demais personagens bovinos da diegese (isso acontece ao longo de quase toda a viagem, já mencionada em outras instâncias deste trabalho) até que, em um dado momento dessa conversa, ele tenta se recordar de um fato passado, porém custa a se lembrar de todos os fatos, conforme adverte aos seus interlocutores:

Eu até queria contar uma coisa... [...] "Estou caçando e não acho... Mas não vamos pensar como o homem... Esperem... Ainda não encontrei aquilo..." [...] "Estou andando e procurando... As coisas pequenas vêm vindo, lá de trás, na cabeça minha, mas não encontro as coisas grandes, não topo com aquilo, não..." (ROSA, 2001, p. 334-340).

Como podemos observar nesse fragmento, o boi Brilhante tem dificuldade para "achar" a tal coisa que ele sabia. Ocorre que, de tanto forçar o pensamento, o personagem parece obter êxito em sua busca mental, pois

⁵⁰ Gérard Genette (s/d., p. 231-232) distingue três tipos de relação que podem unir a narrativa de segundo grau à narrativa primeira na qual se insere. O primeiro diz respeito à causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegese, o que confere à narrativa segunda uma função *explicativa*. O segundo, por conseguinte, refere-se a uma relação puramente *temática*. O terceiro, por fim, não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história.

confirma: “Achei a coisa, aquilo!...” (ROSA, 2001, p. 341). A partir do momento em que Brilhante consegue capturar em sua memória a estória que tanto procurava, ele se coloca como narrador:

“Era o boi Rodapião. E foi. Chegou, um dia, não se sabe...” [...] “Pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez... Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p’ra tudo, tudo queria ver... E nunca parava quieto, andava p’ra lá e p’ra cá...” [...]...“Comigo, na mesma canga, prenderam o boi Rodapião... Chegou e quis espiar tudo, farejar e conhecer... Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou (ROSA, 2001, p. 341-343).

Por esse trecho é possível notar que, diferentemente do narrador “oficial” de “Conversa de bois”, isto é, o narrador erudito, que está alheio aos fatos da estória narrada, o narrador boi Brilhante conhece bem a estória que conta, pois nela também é atuante, como podemos ratificar na passagem: “Eu também olhei p’ra ladeira, mas não precisei nem de pensar, p’ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir” (ROSA, 2001, p. 351).

Todavia, Brilhante não participa da estória como personagem principal (protagonista), uma vez que essa função é exercida por Rodapião: “... “Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. [...] “Quando a gente não saía com o carro, e ficava o dia no pasto, ele falava mais em-mais” (ROSA, 2001, p. 346). Na realidade, Brilhante desempenha em tal estória papel secundário. Gérard Genette chama esse tipo de narrador de homodiegético, no que concerne a sua relação com a estória narrada. Quanto ao nível, por Brilhante ser um narrador localizado no interior da primeira narrativa, diz-se que é intradiegético.

De modo geral, em termos narratológicos, se pensássemos nos traços distintivos entre o narrador da estória principal e o narrador da estória secundária de “Conversa de bois”, teríamos a representação do seguinte quadro:

Tabela 4 - Classificação dos narradores de “Conversa de bois”

NARRADORES	RELAÇÃO	NÍVEL
ERUDITO	Heterodiegético	Extradiegético
BOI BRILHANTE	Homodiegético	Intradiegético

5.3.2 A Fábula do Boi Rodapião⁵¹

*Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme.
Lá vou...*

Boi Rodapião, “Conversa de bois”.

A segunda narrativa presente em “Conversa de bois”, tal qual a primeira, apresenta, em síntese, o relato de uma morte trágica. Dessa vez, a morte do personagem animal Rodapião, o “boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto...*” (ROSA, 2001, p. 341).

Rodapião, que era tão esperto e tão estúrdio, de tanto viver perto dos homens e longe dos outros bois acabou se acostumando a pensar como eles e se distanciou dos hábitos bovinos. Brilhante conta que

ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... [...] Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: - Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não...” (ROSA, 2001, p. 343).

⁵¹ Benedetti (2010, p. 273-274) faz uma interessante analogia sobre essa fábula. Segundo o autor: “A história de Rodapião pode ser assimilada ao mito de Ícaro. [...] da mesma forma que o boi rola morro abaixo, caindo vítima dos urubus, Ícaro cai no mar e se torna vítima de Poseidon. [...] Ao tentar equiparar-se ao ser humano, Rodapião alimenta a mesma intenção de Ícaro e do homem que pretende tornar-se divino. Comete, assim, o pecado da soberba”.

Além de pensar como os homens, Rodapião parece agir como muitos deles. No trecho citado anteriormente, por exemplo, podemos observar traços de arrogância na fala de Rodapião. Esses traços são intensificados, conforme revela o seguinte fragmento:

— A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso andar e olhar, p’ra conhecer o pasto bem. Eu conheço todos os lugares, sei onde o capim é mais verde, onde os talos ficam quase o dia inteiro molhados de orvalho, p’ra gente poder pastar mais tempo sem ter sede. Sei onde é que não dá tanto mosquito, onde que a sombra, e o limpo do chão; e, pelo jeito do homem, sei muitas vezes o que é que ele vai fazer... Olho p’ra tudo, e sei, toda hora, o que é melhor... Não tenho nunca dor-de-barriga, porque não pasto por engano capim navalha-de-mico, no meio do jaraguá... Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem por que é que estão fazendo coisa e coisa. Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia... (ROSA, 2001, p. 348-349).

A sabedoria do boi Rodapião é evidente, e talvez por essa razão ele “ia ficando sempre mais favorecido com suas artes; e era em longe o mais bonito e o mais gordo de nós todos” (ROSA, 2001, p. 349), como afirma boi Brillhante. Porém, esse favorecimento não dura para sempre. Isso porque certa vez, pastando em um pasto diferente “desigual de todos os pastos, e que era todo num morro frio, serra a-pique, sem capim”, Rodapião começa a pensar em um jeito de encontrar água. Ele, com todo o conhecimento científico, entende que:

— Em todo lugar onde tem árvores juntas, mato comprido, tem água. Lá, lá em-riba, quase no topo do morro, estou vendo árvores, um comprido de mato. Naquele ponto tem água! — E ficou todo imponente, e falou grosso: — Vou pastar é lá, onde tem aguada perto do capim, na grotta fresca!... (ROSA, 2001, p. 351).

Antes de partir em busca da tão ansiada água, Rodapião diz aos seus companheiros:

Eu já sei que posso ir por lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, porque em ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme. Lá vou... (ROSA, 2001, p. 351).

A subida começa, Rodapião vai se distanciando cada vez mais, até que Brilhante ouve um barulho: “boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...” (ROSA, 2001, p. 352). Mal ele chegara ao chão e os urubus já estavam por lá para devorá-lo, segundo discorre Brilhante: “olhei p’ra o céu, e enxerguei coisa voando... E então espiei p’ra baixo e vi que já tinham chegado e estavam chegando desses urubus, uns e muitos...” (ROSA, 2001, p. 352).

Assim termina a fábula da segunda narrativa de “Conversa de bois”, semelhante à fábula de Tiãozinho e Agenor Soronho, em aberto. Dessa vez, por opção do próprio narrador, boi Brilhante, que resolveu ir descansar quando um de seus ouvintes questionou: “– E nunca se soube se tinha água no alto do morro, então?”. Ele, por sua vez, respondeu de forma objetiva: “Contei minha história, agora vou cochilar... Sei não” (ROSA, 2001, p. 352). Isso nos avulta a pensar que o objetivo do narrador, boi Brilhante, ao contar essa estória tenha sido apenas o de mostrar aos seus narratários (os outros bois) que no sertão vale mais a experiência de vida do que o conhecimento científico. A esse respeito, Guimarães Rosa já dissera em entrevista a Günter Lorenz que “a lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar”⁵² (1991, p. 93). A fábula de Rodapião, presente em “Conversa de bois”, ratifica essa ideia rosiana, pois como pudemos observar o pensamento lógico é o aniquilador do boi Rodapião.

5.4 NÍVEL HIPODIEGÉTICO II: A ESTÓRIA DO BOI CARINHOSO

No início deste capítulo, mencionamos que é possível notar em “Conversa de bois” um quarto nível narrativo. Isso ocorre porque, segundo esclarece Carlos Reis (1988, p. 134), quando um personagem de nível hipodiegético (nesse caso, o personagem boi Rodapião) conta outra história, “tal personagem desempenhará então também a função de narrador”, sendo, portanto, responsável pela constituição de outro nível hipodiegético. Aqui, como já

⁵² Temos, pois, aí, outro fato semelhante ao romance *Vidas Secas*: seu Tomas da Bolandeira é sábio, mas não consegue viver no sertão.

adiantamos, trataremos esse nível por nível hipodiegético II, nível este internamente subordinado ao nível hipodiegético I.

No nível hipodiegético II, o boi Rodapião narra aos seus companheiros bovinos a estória do boi Carinhoso, conforme representamos na figura esquemática a seguir:

Figura 8 - Nível hipodiegético II em “Conversa de bois”.



Essa narração, contudo, ao contrário da narração de Brilhante – que se estende ao longo de aproximadamente dezesseis páginas, ocorre de forma breve, não ultrapassando um parágrafo. Em face disso, fica difícil abstrairmos dessa extensão detalhes mais apurados dos elementos da narrativa.

Todavia, podemos depreender as razões que levaram Rodapião a se lembrar da estória de Carinhoso. A nosso ver, tal estória é mencionada porque Rodapião quer mostrar aos seus colegas que o raciocínio lógico não falha. Vejamos o parágrafo:

— Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beirada do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p’ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... (ROSA, 2001, p. 346).

A exemplo de Carinhoso, Rodapião também certa vez se recusou a comer, e de acordo com boi Brilhante, tal atitude proporcionou-lhe o resultado esperado: “[...] e aquilo deu certo; e boi Rodapião comeu sal muito e ficou alegre” (ROSA, 2001, p. 346).

Ao abordamos neste capítulo o nível hipodiegético de “Conversa de bois”, nível este ainda pouco explorado nas pesquisas já realizadas, mas que apresenta significativa importância para a economia do conto, conhecemos alguns detalhes das outras histórias presentes no conto rosiano em questão, histórias estas que, longe de serem um amontoado de histórias “para boi dormir”, parecem funcionar como motivos a antecipar os fatos da história principal.

CONCLUSÃO

Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa.

Riobaldo, Grande sertão: veredas.

As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Quando iniciamos esta pesquisa, observamos que “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa, assim como os demais contos rosianos, é um conto que inquieta o leitor. Isso porque, além de conter uma gama de neologismos, possui uma estrutura narrativa extremamente complexa. Logo, podemos intuir que a obra de Rosa é um desafio à narrativa convencional. Movidos exatamente por tal “desafio” foi que nos propusemos a investigar a arquitetura de “Conversa de bois” no afã de compreender o que essa estrutura nos enuncia.

Desse modo, ao partilhar da ideia barthesiana de que

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 2009, p. 27).

encontramos um campo profícuo, ainda pouco explorado, para a leitura desse conto, a análise de seus níveis narrativos. Nesse âmbito, muito contribuíram os postulados teóricos de Gérard Genette presentes na obra *Discurso da narrativa*, na qual o teórico destrincha a poética narrativa e fornece elementos eficazes para a compreensão e estudo de qualquer outra obra narrativa.

Assim, ancoradas principalmente pela proposta genettiana, iniciamos nossa “caminhada” passando de um nível a outro tal como propôs Barthes no trecho supracitado. Ao efetuarmos a descrição de cada um dos níveis, entramos em contato com algumas minudências das camadas narrativas de “Conversa de bois”, minudências estas que, possivelmente, teriam passado despercebidas se tivéssemos tomado, de antemão, o conto em sua completude.

Destarte, o processo de “desmontagem” das narrativas contidas em “Conversa de Bois” possibilitou o estudo dos diferentes níveis narrativos embutidos no texto. Nesse procedimento, deparamo-nos com o primeiro nível, o extradiegético, em que apreciamos o processo (ficcional) de feitura do conto. Por meio dessa apreciação, notamos que “o sujeito que fala” no conto assume a figura do esteta, do cerzidor dos casos que ouviu outrora, e se distancia dos acontecimentos por ele narrados. Isso porque esse narrador, um típico homem citadino, conhecedor das letras e da literatura clássica, “cria” outros narradores – um animal e um homem sertanejo, respectivamente, e os descreve como (pré) mediadores da estória que ele escreve, o que ratifica a afirmação de Ronái (apud ROSA, 2001, p. 16) já mencionada por nós ao longo desta dissertação, ou seja, de que “as nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar”.

Essa arte de narrar à qual Ronái se refere torna-se ainda mais evidente à medida que trabalhamos na “desmontagem” das estórias que compõem a narrativa. Além disso, por meio desse mecanismo chegamos ao segundo nível, o diegético. Nele, observamos com mais acuidade as peripécias da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho pelo sertão mineiro ao explorar as entidades fundamentais da narrativa, entre elas o narrador, o focalizador, os personagens, o tempo e o espaço.

Nosso trabalho de “desmontagem” nos leva ao terceiro nível, o hipodiegético, em que temos acesso às outras estórias contidas no interior da narrativa principal. Com efeito, ao destrincharmos a narrativa em camadas, ou melhor, em níveis narrativos, ampliamos nosso campo de visão acerca da “Conversa de bois”, pois verificamos não só a especificidade de cada um deles, mas também compreendemos que todos possuem sua funcionalidade. Nesse sentido, depreendemos, por exemplo, que as hipodiegeses, ou melhor, as estórias analisadas por nós no nível hipodiegético funcionam como motivos a antecipar os fatos da diegese, preparando, desse modo, o leitor para o desfecho do conto.

Diante de tal constatação, percebemos que é possível estabelecer várias conexões entre os níveis narrativos, mais designadamente entre os níveis diegético e hipodiegético. A começar pela estória secundária, isto é, a estória do

boi Rodapião – localizada no terceiro nível, o nível hipodiegético, notamos que ela está intimamente correlacionada com o nível diegético, no qual encontramos a estória da viagem de Tiãozinho e Agenor Soronho. Naquela, que está encaixada na narrativa principal, vimos que o personagem Rodapião, que tem suas características bem próximas das do personagem Agenor Soronho (do segundo nível, o diegético), morre ao cair de um barranco. Esse acontecimento é o marco final da narrativa secundária. O mesmo pode ser percebido na estória de Tiãozinho, pois nela Agenor Soronho também morre em uma queda, mas no caso dele, cai do carro de bois. É interessante notar que esse episódio também delimita o desfecho da narrativa principal. Depois da morte de ambos os personagens, nada mais é informado acerca dessas estórias. Temos, pois, duas estórias que terminam em aberto.

Além desse, outros pontos de conexão entre tais níveis podem ser percebidos. Se observarmos a estória de Brilhante e Tiãozinho, veremos que esses personagens possuem uma característica em comum: ambos perderam seus entes queridos (o primeiro deles perdeu o irmão, o boi Tubarão – que morreu envenenado enquanto pastava; e o segundo perdeu seu pai, seu Jenuário – que morreu de uma doença antiga) e, em virtude disso, eles seguem a viagem deprimidos, repletos de tristes lembranças.

Percebemos pela leitura e análise do conto ora em pauta que a análise dos níveis narrativos soma-se as várias possibilidades de leitura da narrativa rosiana. Além disso, depreendemos que o estudo dos níveis narrativos pode servir também de ferramenta para análise de outros textos literários, inclusive outros textos rosianos, que assim como “Conversa de bois”, inquietam o público leitor.

Portanto, cientes de que muito mais ainda pode ser dito (e sem dúvida será) sobre esse “conto inteiramente estilizado, com bichos que falam e raciocinam” (RONÁI apud ROSA, 2001, p. 20), esperamos que este trabalho possa alimentar outras “conversas”, conversas sem princípio nem fim, conversas infinitas, assim como a nossa conversa com esse conto, “Conversa de bois”.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 19-62.

BENEDETTI, Nildo Maximo. “Conversa de bois”. In: _____. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010. p. 261-293.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BITTENCOURT, Patricia Vessoni. Veredas rosianas. In: BITTENCOURT, Patricia Vessoni; LOPES, Paulo César. *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Col. Artes e Letras/ Arcádia, 1980.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, com Bill Moyers. São Paulo: Palas Atenas, 1990. p. 11.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo, 1964. Boletim n. 284 da F.F.L.C.H – USP.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Civilização brasileira, 1991. p. 243-247.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 137.

COELHO, Nelly Novaes. “Guimarães Rosa e o ‘Homo Ludens’”. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Civilização brasileira, 1991. p. 256-263.

CONTIERO, Patrícia. *Irara*. Disponível em: <<http://animais.culturamix.com/informacoes/irara>>. Acesso em: 28 maio 2012.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1975.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 55-84.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

D' ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

ESTEVES, Antônio Roberto. Em torno de uma “Conversa de bois”: alguns elementos de teoria da narrativa. *Revista de Letras* (São Paulo), São Paulo, n. 35, p. 109-117, 1992.

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*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2009.

FLORY, Alexandre. Villibor. O processo de estranhamento em *Conversa de Bois*, de Guimarães Rosa. *Unimar Ciências* (Universidade de Marília), Marília, v. 10, n. 2, 2001.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GARBUGLIO, José Carlos. A saga do Rosa: a gênese de uma obra. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.

HOEFLE, Scott William. O sertanejo e os bichos: cognição ambiental na zona semi-árida nordestina. *Revista de Antropologia – USP*, São Paulo, v. 33, 1990.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INSTITUTO RÃ-BUGIO PARA A CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE: Mamíferos – Irara. Disponível em: <http://www.ra-bugio.org.br/ver_especie.php?id=58>. Acesso em: 28 Maio 2012.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LANGER, Johnni. História e sociedade nas sagas Islandesas: perspectivas metodológicas. In: *Alétheia: Revista de estudos sobre Antigüidade e Medievo*, v.

1, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/LANGER_Artigo.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2012.

LANGER, Johnni. Saga dos Volsungos (Resenha). In: *Alétheia: Revista de estudos sobre a Antiguidade e Medieval*, v. 1, jan.;jul. 2010. p. 204-207. Disponível em: <<http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/LANGER, Johnni.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2012.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária: UFPB, 2000.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Civilização brasileira, 1991. p. 237-242.

LOPES, Paulo César. A síntese na questão dos gêneros. In: BITTENCOURT, Patricia Vessoni; LOPES, Paulo César. *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 98-101.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Civilização brasileira, 1991. p. 62-97.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009. 184p.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

MIRANDA, Antônio. *O boi*. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/terra_brasilis/parte_3_terra_brasilis.html>. Acesso em: 20 jul. 2012

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOTA, Sandra Renata Fonseca. “Festa de Manuelzão”: uma análise das narrativas encaixadas e da performance dos narradores. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.) *Corpo e mito: ensaio sobre o conto brasileiro contemporâneo*. Montes Claros, MG: Unimontes, 2010.

NASCIMENTO, Milton do; OLIVEIRA, Marco Antonio de. Conversa de bois: A solução de uma dualidade referencial. *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 210-217, 2005.

NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p.19-28.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio de. Conversa de bois para menino não dormir. In: DUARTE, Lélia Parreira (et al.). In: Seminário Internacional Guimarães Rosa, 2., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 427-432.

OLIVEIRA, Franklin de. "Sagarana: as epígrafes". In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 492-499.

PEREIRA, Daniel M. A. *Um mundo depois do fim do mundo: Samuel Beckett e Guimarães Rosa contracenando no absurdo*. Londrina: EDUEL, 2009.

RADUY, Ygor. Conversa de Bois sob a ótica nietzscheana da crítica da razão. *Ao Pé da Letra* (UFPE), Recife (UFPE), v. 6, n. 2, p. 191-204, 2004.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: _____. Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 12-14.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, 1988.

RONÁI, Paulo. "A arte de contar em *Sagarana*". In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-21.

RONÁI, Paulo. "Oralidade". In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. p. 31-34.

RONDON, Simone Von. Conversas de bois: conversas para acalantar/despertar os homens. In: *Veredas de Rosa Revista do Seminário Internacional Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, v. 1, 2000.

ROSA, João Guimarães. "Cartas a Harriet de Onís". *Jornal da Tarde*, 18 maio. 1996. Caderno de Sábado.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. "Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de Sagarana". In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 23-28.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2006.

SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

SIRINO, Salete Paulina Machado. *De meninos a "homens": possibilidades de leituras da infância em Conversa de bois, Campo geral e Mutum*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2010.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. *A saga rosiana no sertão*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: FAPESP, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 218-264.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

XAVIER, Antonio Carlos. *Conversa de Bois: uma epopeia sertanejo-moderna. Diálogos & Saberes*, Mandaguari, v. 5, p. 135-142, 2009.

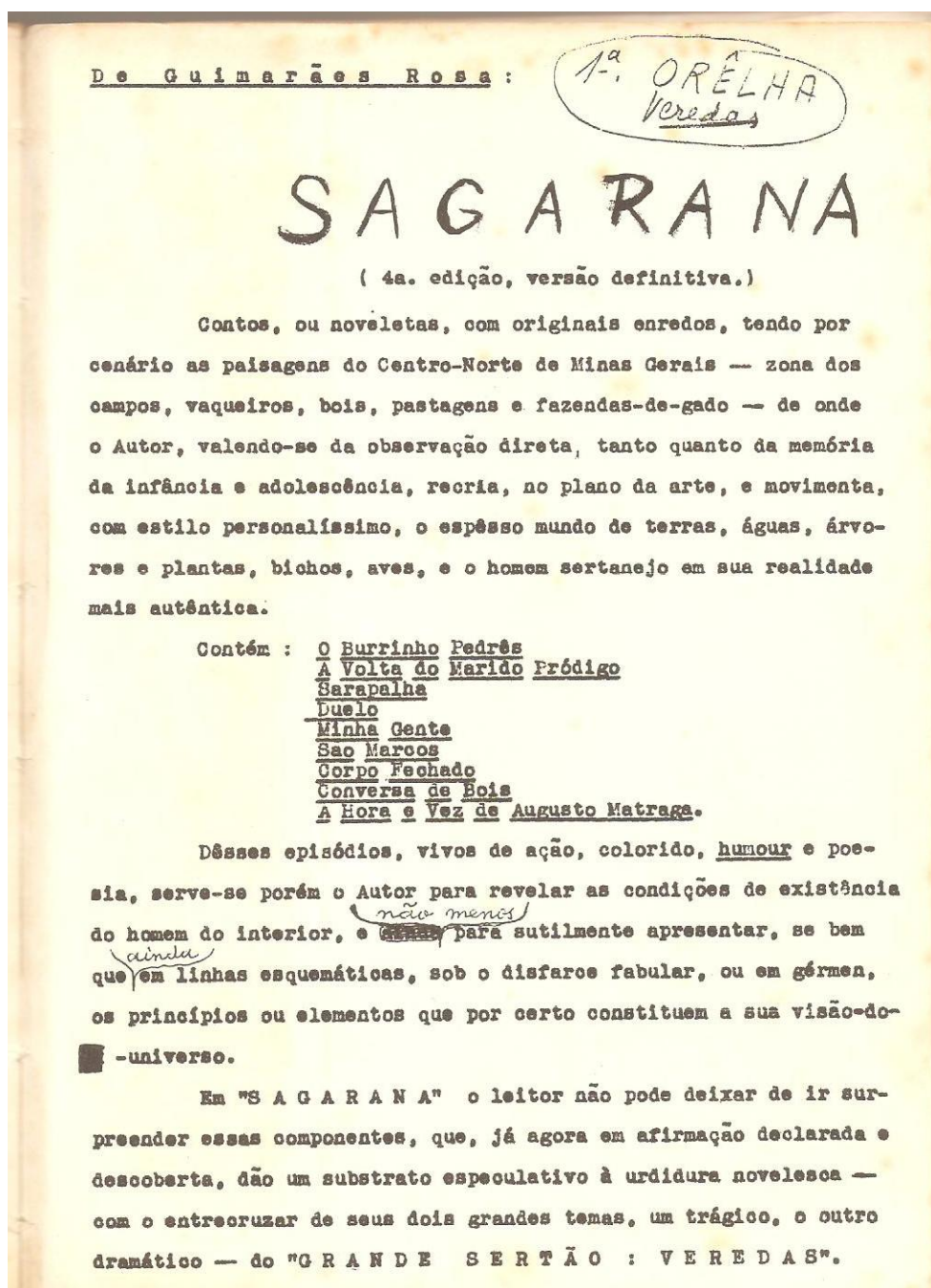
ANEXOS

ANEXO A



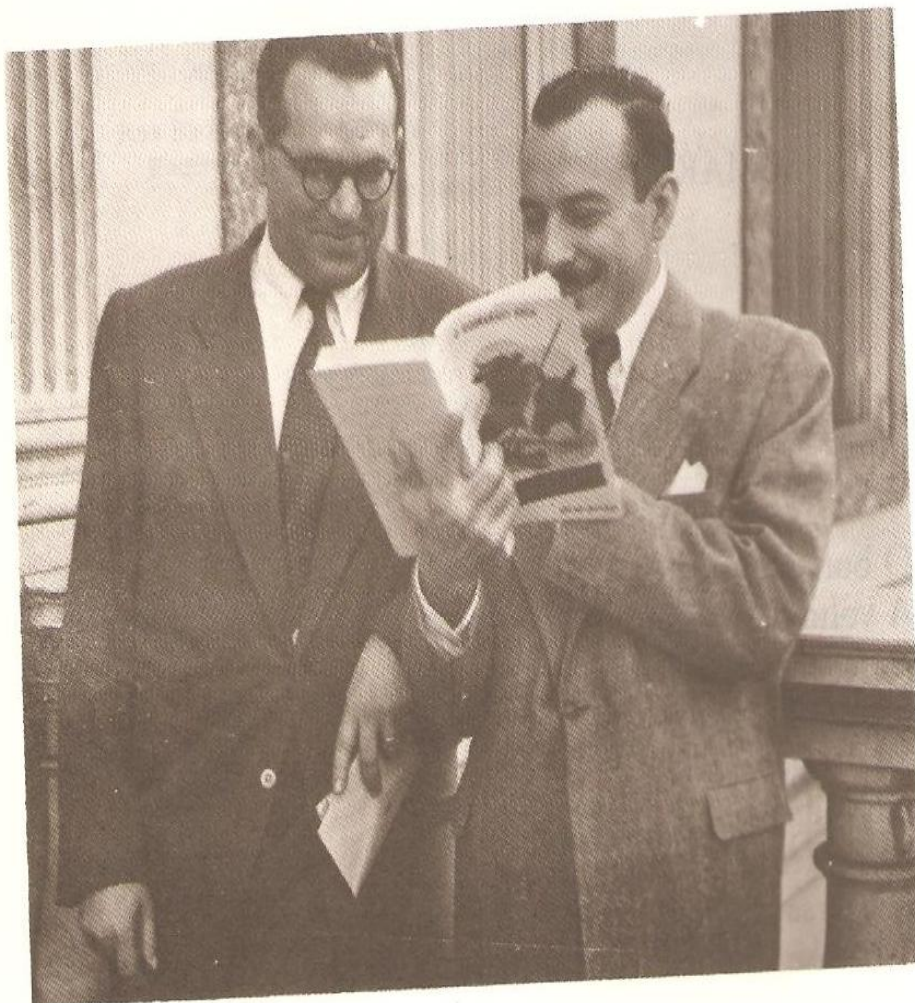
Capa da 1ª edição (1946) – (Geraldo de Castro)

ANEXO B

Comentário do próprio Rosa sobre a obra *Sagarana* (1946)⁵³

⁵³ In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 15. ed. Rio de Janeiro. 1972.

ANEXO C



João Condé e J.G.R. admiram o primeiro exemplar de Sagarana, publicado pela Editora Universal, em abril de 1946. A capa original é de Geraldo de Castro e a editora pertencia ao amigo Caio Pinheiro. (Foto e legenda originalmente publicadas em Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai, de Vilma Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 336.)

Guimarães Rosa e João Condé, em abril de 1946.

ANEXO D



O escritor Guimarães Rosa e seus gatos, uma de suas paixões, em 1944.

ANEXO E

Trabalhos registrados no banco de teses e dissertações do portal da Capes que tratam do conto "Conversa de bois", de João Guimarães Rosa. A sequência obedece ao ano de defesa:

01/09/1997 – LUCENA, Gilberto de Souza. *Da cultura popular e das falas do narrador em Sagarana: Uma leitura dos contos "Sarapalha", "Duelo", e "Conversa de bois"*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. Orientadora: Maria Ignez Novais Ayala.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo estudo dos aspectos da cultura popular e da perspectiva narrativa em três contos de Sagarana, de João Guimarães Rosa. Partindo de algumas considerações teóricas a respeito do conto enquanto gênero literário, o autor contemplou o recorte da representação social enquanto elemento literário, o autor contemplou o recorte da representação social nas narrativas "Sarapalha", "Duelo", e "Conversa de bois", bem como o papel do foco narrativo como elemento, a seu ver, legitimador de aspectos da cultura popular. A abordagem aqui proposta visa, num primeiro momento, refletir, através do estudo de cartas a tradutores e depoimentos de Guimarães Rosa, sobre sua concepção de literatura e a maneira como é caracterizada sua ficção. No caso dos contos escolhidos para análise, verificou-se a existência de um código de honra no âmbito da comunidade rural literalmente representada. Com base nos estudos de Oswaldo Elias Xidieh sobre cultura popular, a análise das tensões evidenciadas pela manutenção ou mudança do referido código de honra social, também contempla a questão da construção da técnica narrativa e suas implicações na composição do texto literário. A abordagem deste aspecto leva em conta a postura de comprometimento do narrador em relação aos valores culturais do universo representado em cada narrativa estudada. Para o autor, tal procedimento de narrar acaba por estabelecer uma legitimação do processo narrativo com relação à representação da cultura popular nos contos analisados.

01/09/1999 - SEIDINGER, Gilca Machado. *A visão do narrador rosiano em contos de "Sagarana"*. Dissertação (Mestrado Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara, UNESP/CAR. Orientadora: Maria Célia Leonel.

Resumo: A dissertação de mestrado intitulada "A visão do narrador rosiano em contos de Sagarana" tem por objetivo analisar os processos de composição acionados pelo discurso narrativo, em sua relação com a história, nos contos "Minha gente" e "Conversa de bois". A partir da diferença inicial quanto à posição dos narradores em relação ao narrado - como personagem ou não da história que contam -, busca-se verificar o que há em comum entre eles, no modo pelo qual contam a história. As bases teóricas da pesquisa assentam-se na narratologia desenvolvida por Gérard Genette e, subsidiariamente, na teoria semiótica de filiação greimasiana. No cotejo dos dois textos, ressalta-se a recorrência do tema da viagem. O caráter memorialístico do primeiro relato - constituído, na maior parte, como um diário - contrapõe-se ao gênero da fábula a que o segundo remete. Em ambos, enfatizando a atividade e a presença do narrador, como também a da instância da focalização, tematiza-se a intervenção da fonte narrativa, da narração na narrativa. Privilegia-se, nos dois contos, a enunciação que acompanha os

fatos de perto, envolvida por uma moldura que a articula, de modo sutil, à narração ulterior. O refinado trabalho com os tempos verbais e a proximidade da focalização - apesar do posicionamento diametralmente oposto dos narradores em relação à história - permitem ao narrador a enunciação colada ao fato, cingem o sujeito que conta a seu objeto, constroem a sintonia, constituindo meios para o fim ético e estético da atividade criadora do contador rosiano.

01/08/2002 – PERUZZO, Lisângela Daniele. *"Veredas Desanoitecidas: um estudo comparado das relações de poder e submissão em Mia Couto e Guimarães Rosa"*. Mestrado. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - LETRAS (EST.COMP. DE LITER. DE LÍNGUA PORTUGUESA) Orientadora: Tania Celestino de Macedo.

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo o estudo comparado de textos do escritor brasileiro Guimarães Rosa e do moçambicano Mia Couto, pertencentes ao macrossistema de literaturas de língua portuguesa. Estudamos as relações de poder e submissão entre as personagens de Sagarana (Rosa, 1946) e Vozes anoitecidas (Couto, 1986), especialmente em dois contos "Conversa de bois" e "O dia em que explodiu Mabata-bata", os quais trazem personagens infantis e animais. Tomamos a produção artística dos dois autores deixando de lado as questões de simples influência e privilegiando as semelhanças e diferenças nos processos de construção das personagens e na abordagem do tema dentro da realidade sócio-cultural de países marcados por um passado colonial.

01/02/2007 - JUNQUEIRA, Kellen Maria. *A imagem e a memória nos processos de criação: o rural e a cultura caipira no imaginário da luta pela terra*. Doutorado. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – MULTIMEIOS Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos.

Resumo: Neste trabalho de pesquisa tratarei o imaginário rural, e em especial o imaginário da cultura caipira e as suas influências no desejo de permanecer e de retornar à terra. Abordarei em imagens as características e as diferentes formas de expressão dos sujeitos influenciados por estes imaginários: seus gestos, hábitos, músicas, rituais e crenças, assim como o seu silêncio, o que guarda a sua força. Pretende-se com esta pesquisa abordar o que seja esta relação com a terra, enquanto espaço de vida, de trabalho e de resistência, influenciados pelos mitos da terra e pelo mito do herói. Pesquisa desenvolvida a partir de uma experiência pessoal/ subjetiva, a da autora deste projeto. Imagens que repercurtem e determinam o vínculo de muitos dos que se unem aos movimentos de luta pela terra. Imagens que ressoam e se concretizam nas instituições que organizam este movimento. Imagens compostas em sons e imagens nas pautas dos roteiros dos vídeos Trilogia, Trajetórias e O Afeto da terra e ainda no vídeo Conversa de bois.

01/05/2007 – TOTOLI, Maria De Fátima Lucena de Oliveira. *A construção do discurso na ficção rosiana: oralidade, memória e cultura*. Mestrado. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA. Orientadora: Beatriz Berrini.

Resumo: Este trabalho apreende a construção do discurso fabular, tendo as formas de oralidade como manifestação e material da escritura, voltada para a cultura e para a memória, nos textos "Conversa de bois", "Campo geral" e "As margens da alegria" de

João Guimarães Rosa. Demonstra as marcas da identidade da personagem infantil em situação de transformação, uma vez que as crianças fazem uma travessia no percurso das histórias por elas vividas em relação ao tema, sobretudo. Estes textos estão inseridos no âmbito da literatura nacional porque mostram a matéria fabular da influência espacial, da relatividade temporal e da relatividade cultural, que funciona como caráter local de profunda ressonância poética. Tal estudo compreende que inserir recursos de oralidade no texto literário significa preservar do esquecimento um mundo em vias de desaparecer, e articula de um só golpe o efêmero próprio do discurso poético oralizado, da cultura, da memória. A construção do discurso fabular destes textos, portanto, mostra-se constituída por recursos poéticos discursivos, na qual encontram-se registros do trabalho artesanal do escritor, a oralidade e fragmentos do real prontos a se articular em novas constelações de significações. Esses elementos colhidos nas mais vastas fontes da tradição popular entram na composição do tecido narrativo, traduzem o mundo da oralidade, recupera a fala arcaizante na construção do discurso e revelam a prática resultante de hábitos inveterados, a memória da transmissão oral de lendas, fatos, acontecimentos, de geração em geração. Além disso, esta pesquisa mostra que tais textos acolhem as contribuições de uma cultura fadada à destruição e incorpora compromissos de engendramento de sentidos fixos e de identidades definitivas

01/06/2007 – NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*. Doutorado. UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ARARAQUARA - ESTUDOS LITERÁRIOS. Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel.

Resumo: Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que as personagens infantis, em diferentes narrativas, realizam a trajetória de formação que caracteriza sua inserção no mundo adulto. Essa caminhada para o conhecimento e a maturidade permite aproximar o conjunto de narrativas rosianas, cujo tema é o universo infantil, às narrativas denominadas de romance de formação. O objetivo é mostrar que a trajetória de aprendizado não se faz sem conflitos; o imaginário infantil entra em confronto direto com o mundo adulto. De um lado, o espaço exterior da natureza torna-se modelar, ensina lições, contribuindo para o processo de amadurecimento da personagem; de outro, o espaço interior - ora vislumbrado pela voz do narrador, ora pela voz da personagem - reflete os medos e incertezas dessa passagem. Em sua trajetória de aprendizagem, as personagens descobrem as dores da perda desde pequenos acontecimentos até a morte de entes queridos. Os ensinamentos também chegam pela natureza, que está em contato direto com as personagens, tornando-se espaço de refúgio para a dor de conhecer a existência. Para examinar tais conflitos do imaginário e a formação das personagens infantis em Rosa, foram selecionados os contos “Conversa de bois”, de Sagarana, “Os cimos”, “As margens da alegria”, “Partida do audaz navegante”, “Pirlimpisquice”, “Nenhum, nenhuma”, de Primeiras Estórias e “Campo geral”, de Manuelzão e Miguilim. Observa-se, no tratamento dispensado ao mundo infantil, de Sagarana aos contos de Primeiras Estórias - obra que se constrói em narrativas curtas, propiciando certo hermetismo em muitas delas - a formação da criança, apresentada no plano da história e do discurso.

01/08/2007 – SANTOS, Raquel De Castro dos. *Veredas de Sagarana: linguagem, memória e verdade*. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - LETRAS (CIÊNCIA DA LITERATURA). Orientador: Antonio Jose Jardim E Castro.

Resumo: A linguagem, a memória e verdade articulam-se no livro Sagarana. Nesta dissertação, Veredas de Sagarana: linguagem, memória e verdade, a linguagem é trabalhada nos contos "Conversa de bois", "São Marcos" e "O burrinho pedrês". A memória compreende os contos "Sarapalha", "Traços biográficos de Lalino Salãthiel" e "Minha gente". À verdade cabem os contos "A hora e a vez de Augusto Matraga", "Duelo" e "Corpo fechado".

01/07/2009 - 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*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC. Orientadora: Maria Neuma Barreto Cavalcante.

Resumo: João Guimarães Rosa definia-se como um homem do sertão e mostrava-se fortemente ligado à terra. Em sua monumental escritura encontramos diversos registros sobre essa ligação. Em 1965, revela em entrevista a Gunter W. Lorenz seu profundo interesse por animais, diplomacia, religiões e idiomas. A biografia do escritor não se dissocia da obra. Dessa forma, evidencia-se em *O burrinho pedrês* e *Conversa de bois* o tratamento conspícuo dispensado aos bichos. Assim sendo, procederemos a um exame das referidas novelas de Sagarana tendo como escopo a estreita relação do homem com os animais. Para tanto, utilizaremos textos teóricos (entre eles os de Leonardo Boff e Nancy Mangabeira Unger) e literários (mitos gregos e latinos e lendas indígenas) que versem acerca da inserção humana em ambiente natural.

01/03/2010 – SIRINO, Salete Paulina Machado. *DE MENINOS A 'HOMENS': POSSIBILIDADES DE LEITURAS DA INFÂNCIA EM CONVERSA DE BOIS, CAMPO GERAL E MUTUM*. Dissertação (Mestrado em Letras – Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientadora: Rita das Graças Felix Fortes.

Resumo: Esta pesquisa, de caráter analítico e bibliográfico, tem como foco a temática da infância e objetiva apontar algumas possibilidades de leitura do conto *Conversa de bois*, que integra o livro *Sagarana*, e da novela *Campo geral/Miguilim*, que integra a obra *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, bem como da transposição fílmica de *Campo Geral* para o filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Portanto, a presente dissertação atém-se à práxis da leitura literária, articulada às teorias sobre a recepção de textos literários de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Vincent Jouve, Umberto Eco e Mikhail Bakhtin, à leitura analítica interpretativa dos referidos textos rosianos. E, ainda, a pesquisa visa o estudo do conceito sociológico de infância, advindo da tradição europeia, respaldada nos autores Elizabeth Badinter e Philippe Ariès, e no contexto cultural brasileiro em Gilberto Freyre, e ainda, analisa-se o rito precoce de passagem de menino a “homem” de Tiãozinho e Miguilim – personagens de Guimarães Rosa –, tendo por base os pressupostos teóricos de Mircea Eliade. Finalmente, respaldando-se nas teorias de leitura/recepção do primeiro capítulo, nas concepções sociológicas sobre o tema infância do segundo capítulo, bem como na técnica narrativa do cinema de David Wark Griffith, analisa-se como os temas abordados por Guimarães Rosa em *Campo Geral*, são retomados pela perspectiva da linguagem cinematográfica por Sandra Kogut, no filme *Mutum*, ou seja, no último capítulo deste estudo, analisa-se como é captada a configuração da infância no referido filme. Em síntese, objetiva-se analisar a temática infância no conto *Conversa de bois* e na novela *Campo Geral/Miguilim* a partir da perspectiva da teoria da recepção, da perspectiva sociológica do conceito de infância,

bem como a forma como esta temática é retomada pela cineasta Sandra Kogut no filme Mutum.

15/03/2012 - ANDRADE, Leide Candido De. *“O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”: a construção do ator “animal” em textos de Sagarana*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Franca, UNIFRAN. Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata.⁵⁴

Resumo: Esta pesquisa de Mestrado utiliza-se do referencial teórico da Semiótica francesa para analisar “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, contos de Guimarães Rosa. O objetivo deste trabalho é analisar a construção do ator animal nos dois contos; para isso, observamos as artimanhas do enunciador para criar um contrato fiduciário com o enunciatário, as relações dos atores humanos com os atores animais, e a forma como se constrói o efeito de sentido de verdade no discurso rosiano. Procuramos demonstrar como a apreensão das figuras e suas reiteraões, as isotopias figurativas, conduzem aos temas. Estudamos de que forma os atores animais e seu percurso constituem um simulacro do mundo natural, descrevemos o seu percurso e revelamos como se transformam de sujeitos de estado em sujeitos de fazer. Metodologicamente, após a detecção dos conteúdos teóricos explorados, o trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, há a apresentação da teoria semiótica greimasiana a ser aplicada aos textos. O segundo capítulo trata da bibliografia crítica sobre o autor Guimarães Rosa no qual destacamos características de sua obra que são importantes para a análise de nosso corpus. O terceiro capítulo analisa os dois contos rosianos integrantes da obra Sagarana com o objetivo de observar a similitude entre eles. Alguns resultados a que chegamos: por meio dos procedimentos de debragem e embreagem, por meio da figurativização e da tematização, percebemos que o enunciador rosiano aproxima o universo natural do humano sedimentando a crença no enunciatário de que suas histórias, em analogia com as fábulas, criam o efeito de sentido de verdade humana. Por sua vez, o tom de oralidade das várias micronarrativas que permeiam a viagem dos cavaleiros em “O burrinho pedrês” corrobora os efeitos de sentido inscritos na narrativa principal. O enunciatário, ao perceber a proximidade textual com o mundo natural, estabelece um contrato com o enunciador pela crença, pela veridicção constituída. Guimarães Rosa sedimenta suas estórias no sertão mineiro, onde a natureza não se limita a ser mero cenário da histórias, pois, nesse universo, por meio do panteísmo, animais, homem e bicho formam uma unidade em que a racionalidade é relativizada, não é inerente ao homem, mas àquele que mais compreende o fluxo da natureza, o animal.

⁵⁴ Este trabalho ainda não está registrado no banco de teses e dissertações do portal da Capes, porém encontramos no edital de defesa disponível em: http://www.unifran.br/blog/mestradoemlinguistica/upload/edital_de_defesa_2012_vera_abriata_leide.pdf as informações aqui referenciadas.

ANEXO F

Trabalhos registrados na Plataforma Lattes que tratam do conto “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa.

ARTIGOS

ABREU, Alexandre. Veloso de. O Teor Fabular e Maravilhoso em "Conversa de Bois" de João Guimarães Rosa. In: *Machado de Assis e Guimarães Rosa Centenário de Dois Imortais*, 2008, Belo Horizonte. Machado de Assis e Guimarães Rosa Centenário de Dois Imortais, 2008.

BARROS, Liliane Batista. *Estórias para crianças? Uma leitura de 'Conversa de bois'e estória da galinha e do ovo'. Ave Palavra* (UNEMAT), Alto Araguaia- MT, v. 6, p. 08-29, 2006.

BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. Os regionalismos latinos conto Conversa de bois, em Sagarana, de Guimarães Rosa. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 53-65, 1997.

BUHLER, A. M. C. . Conversa de bois: o falar de um mundo emudecido. In: *V Semana de Humanidades: interface dos saberes, formação docente e diversidade cultural*, 2010, Guarabira. V Semana de humanidades: interface dos saberes, formação docente e diversidade cultural, 2010.

CUNHA, Auristela Crisanto da. "Era no tempo em que os bichos falavam": Guimarães Rosa e a conversa de bois. In: *XIII SEMANA DE HUMANIDADES*, 2005, NATAL. VI SEMANA DE HUMANIDADE DO CCHLA/UFRN. Natal: Editora da UFRN, 2005. v. 1.

ESTEVES, A. R. Em torno a uma “Conversa de bois”: alguns elementos da teoria narrativa. *Revista de Letras* (São Paulo), São Paulo, n.35, p. 109-117, 1992.

FLORY, Alexandre. Villibor. O processo de estranhamento em Conversa de Bois, de Guimarães Rosa. In: *Unimar Ciências* (Universidade de Marília), Marília, v. 10, n. 2, 2001.

MENEZES, E. P. S. Aspectos de antropomorfismo no conto Conversa de bois em Sagarana de Guimarães Rosa. In: *II Seminário Internacional Guimarães Rosa*, 2001, Belo Horizonte, 2001.

MORAES, Alexandre J. M. Tempo, mito e morte em ‘Conversa de Bois’. In: *II Seminário Internacional Guimarães Rosa, 2001, Belo Horizonte. Programa e Resumos do II Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte : Editora PUC Minas, 2001. p. 135-135.

OLIVEIRA, Custódia Annunziata Spencieri de. Guimarães Rosa: o tempo e o ritmo em *Conversa de bois*. *Temporis (ação)* (UEG), v. 1, p. 1, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *Conversa de bois para menino não dormir*. In: Lélia Parreira Duarte et al.. (Org.). *Veredas de Rosa II: seminário internacional Guimarães Rosa 2001*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2003, v. 1, p. 427-432.

NASCIMENTO, Milton do; OLIVEIRA, Marco Antonio de. *Conversa de bois: A solução de uma dualidade referencial*. *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 210-217, 2005.

RADUY, Y. . *Conversa de Bois sob a ótica nietzscheana da crítica da razão*. *Ao Pé da Letra* (UFPE), Recife (UFPE), v. 6, n. 2, p. 191-204, 2004.

RODRIGUES, Selma França. ; SILVA, A. P. R. *Conversa de Bois - O Eterno Ruminar Humano*. In: *XIV Semana de Letras - Outras Palavras, 2003, Maringá. XIV Semana de Letras - Outras Palavras*. Maringá: Org. e Editoração Thomas Bonnici, 2003. p. 001-579.

RONDON, Simone von. *Conversas de bois: conversas para acalantar/despertar os homens*. In: *Veredas de Rosa Revista do Seminário Internacional Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, v. 1, p. 653-658, 2000.

XAVIER, Antonio Carlos. *Conversa de Bois: uma epopeia sertanejo-moderna*. *Diálogos & Saberes* (Mandaguari), v. 5, p. 135-142, 2009.

ESPECIALIZAÇÃO

CARVALHO, Lorayne Ramos de. *A mise-en-abyme e a construção dos narradores em "Nostalgias..." e "Conversa de bois"*. Monografia. (Aperfeiçoamento/Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira). Universidade Estadual de Goiás, UEG, Brasil, 2008. Orientador: Joana Darc Ribeiro.

CAZAROTTO, Cleide Aparecida de Souza. *O resgate dos contadores de caso como projeto poético em Conversa de Bois de Guimarães Rosa*. Monografia. (Aperfeiçoamento/Especialização em Especialização Em Literatura). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil, 2008. Orientador: Professora Doutora Juliana Silva Loyola .

LIMA, Vigna Nunes. *Conversa de bois e a sabedoria do burrinho pedrês: mitos do espaço sertanejo de Guimarães Rosa*. Especialização em Estudos Literários. Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, Brasil, 2006.

APRESENTAÇÃO DE TRABALHO

DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim. *Palestra: Leitura crítica de Conversa de bois, de João Guimarães Rosa: significados aparentes e sugestão de sentido*. 2004. (Apresentação de Trabalho/Outra).

PRODUÇÃO TÉCNICA

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Conversa de bois: os níveis narrativos na construção da diegese*. 2010.

RESUMO PUBLICADO EM ANAIS

FERREIRA, Kamila F. S.; Patrícia Lúcia Demétrios; Solange Praes Menezes. A construção do ambiente sertanejo pela linguagem no conto "Conversa de bois" de João Guimarães Rosa. In: *III Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2004.

JUSTINO, A. R. Cronótopo e Exotopia em Conversa de Bois de Guimarães Rosa. In: *XV Seminário do CELLIP - Políticas de Linguagem para o Brasil - O que querem e o que podem os profissionais de Letras?* Curitiba, 2001.

PEREIRA, C. G. O Espaço Regional em Conversa de Bois, de. In: *XII CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNESP - 2000*, 2000, São José dos Campos. XII CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNESP - 2000.

PONTES, N. C.; MARTINS, E. S.. Conversa de bois: estudo da subalternização infantil em um conto de Guimarães Rosa. In: *XXVI ENEL - Encontro Nacional dos Estudantes de Letras, 2005*, Recife. *Anais do XXVI ENEL - Encontro Nacional dos Estudantes de Letras, 2005*.

RESUMO EXPANDIDO

OLIVEIRA, A. M. M.. A viagem em Sagarana: personagem, tempo e espaço e sua relação com o tema da viagem no conto Conversa de Bois de Guimarães Rosa. In: *XIX CIC, 2007*, Araraquara. *Anais do XIX CIC*. São Paulo : UNESP, 2007. v. XIX.

GRADUAÇÃO

BARROS, Gleice Aparecida de. *A intertextualidade nos contos 'O burrinho pedrês' e 'Conversa de bois', em Sagarana*. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade de Franca, 1998. Orientador: Elaine Cristina Cintra.

LANEZO, Daniela Cristina. *Entre Mundos: uma análise dos contos Conversa de Bois e A menina de lá de João Guimarães Rosa*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Letras) - Faculdade de Sertãozinho, 2003. Orientador: Sandra Salviato Terra.

LAUSCHNER, Samantha. *Análise do conto Conversa de Bois de João Guimarães Rosa*. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Letras) - Universidade do Estado de Mato Grosso, 2004. Orientador: Ronaldo Teodoro.

PEREIRA, Cláudia Gomes. *A aspectualização espacial em Conversa de bois, de Guimarães Rosa*. Iniciação Científica. (Graduando em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2000. Orientador: Renata Maria Facuri Coelho Marchezan.

SILVA, Edson Rodrigues da. *Guimarães Rosa: Conversa de Bois no Sertão*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Letras) - Universidade do Estado de Mato Grosso, 2006. Orientador: Marli Terezinha Walker.

TEODORO, Maria Cristina. *Estudo de Conversa de bois*. Iniciação Científica - Faculdade de Ciências e Letras Unesp Araraquara, 1997. Orientador: Maria Celia de Moraes Leonel.

ANEXO G

Capítulo de livros que tratam do conto “Conversa de bois” de João Guimarães Rosa.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. (Tese Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04072008-111149/ptbr.ph_p (acessado em 18.12.2011).

SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou A paixão de contar: narrativas de SAGARANA*. 1. ed. São Paulo: Scortecci, 2004. v. 1. 178 p.