

# BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

---

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 15 / ANO 9 / 1996

---



MERCADO  
ABERTO



JOÃO GUIMARÃES ROSA:  
O CONTISTA DE SAGARANA<sup>1</sup>

Kathrin H. Rosenfield  
UFRGS

G.Rosa's *Sagarana* is a synthesis of the European narrative tradition with particularly Brazilian habits of informal storytelling. This essay points out a few examples of the uncountable number of "models" that Rosa transforms and assimilates in his short stories, considered as a particular version of Brazilian sensibility. "O burrinho pedrês" is analyzed as the result of a sort of "French connection": a hybrid recreation of the achievements of the short story (Maupassant) and the dramatizing essayism (Michelet) practised in 19th century France, as received through Brazilian intermediaries (Simões Lopes Neto, Euclides da Cunha, Paulo Prado).

## 1. O contista de “contos críticos”: o contar-casos

Dizemos normalmente que G. Rosa é um dos grandes romancistas brasileiros. Ou seria melhor dizer, o maior contista? Ele mesmo, certamente, preferiria esse último título, que se justifica sob vários aspectos. Em primeiro lugar, porque no mundo onde nasceu e escreveu – o sertão – não existe a forma essencialmente prosaica e urbana do romance. Nesse mundo, há “apenas contos, lendas, confissões”.<sup>2</sup> G. Rosa pertence, portanto, não obstante sua inovação, a uma tradição narrativa brasileira que tende para a forma do conto.

O conto aparece no Brasil, mais do que em qualquer outro país, como um enxerto artístico num costume poderoso: o do relato conversacional. Carente de grandes autoridades em matéria de estilo (daquela cultura letrada que se impõe como forte “tradição formal” na França ou na Inglaterra, por exemplo), a literatura brasileira apóia-se em moldes populares urbanos e interioranos.<sup>3</sup> Ela encontra no conto o desaguar quase natural da forte tradição *prática* do parar-e-conversar. É tipicamente brasileiro o hábito de “puxar conversa”, de parar, no meio do trabalho ou do caminho, para “bater papo”, para contar e ouvir histórias. Em intermináveis “conversas fiadas” misturam-se vida privada e pública, curiosidade à toa e interesses, amabilidade espontânea e obrigação social, pois “conversar”, no Brasil, não é apenas um passatempo privado ou um lazer pessoal, mas quase uma secreta confirmação de que o laço social está intacto. A fórmula idiomática “Ele não quer conversa” aponta uma intransigência nociva ao convívio pacífico e conota uma atitude que beira uma falha de caráter. O número de termos exprimindo ações relacionadas ao contar é, no Brasil, bem superior às expressões relativamente parcas em outras línguas,

o que indica a importância do contar informal na cultura brasileira.

## 2. Contar “andante” e pairar em nuvens líricas e metafísicas

Com uma raiz firmemente plantada nesses hábitos visceralmente brasileiros, G. Rosa absorve, pelos vasos capilares da sua arte, os sucos vitais da grande tradição narrativa judaico-cristã: a da parábola e das suas diversificações nas histórias de plantas, animais e homens. Muitos dos seus contos têm nítidos traços do gênero, tão germânico e anglo-saxão, dos *Tiergeschichten* (histórias de animais), que exemplificam certos vícios e virtudes humanas no espelho dos companheiros animais – cães, gatos, burros, bois. . . Menos afiadas e refinadas do ponto de vista formal que as *fábulas* clássicas, as histórias de animais cultivam a observação minuciosa da natureza e dos hábitos campestres nos quais começam a se refletir certas particularidades morais do homem. Os exemplos mais modernos desta tradição são novelas como a de Thomas Mann, *Herr und Hund* (que introduz na visão da natureza humana a perspectiva do próprio cão), ou as inquietantes histórias de Kafka, que nos apresentam seres perfeitamente híbridos – verdadeiros homens-animais – e nos assustam com seus traços terrivelmente arcaicos e, no entanto, tão *humanos* e atuais.

Sem explicitar qualquer filiação direta, Rosa sempre sublinhou a influência que exerceram sobre ele os poetas e contistas alemães.<sup>4</sup> No entanto, o impacto de Mann, Kafka e Musil, de Goethe, Rilke e Novalis foi “abrasileirado”, tão perfeitamente assimilado que o estilo inconfundivelmente roseano, à primeira vista, não lembra mais nada dos seus modelos. Rosa provavelmente sentiu como nenhum outro escritor brasileiro a falta de absorção do “material” poético popular pela cultura escrita, urbana e erudita. Desde as primeiras histórias, destila, nos interstícios da anedota, verdadeiras névoas de nomes e imagens, termos e metáforas construídos com as coisas do campo e da natureza. Permeado por irônicos neologismos, esse material – às vezes hiperabundante – é introduzido com grande talento lírico: ele se mantém num meio-termo entre a evocação de imagens

(indispensáveis para a progressão da narrativa) e de sons ou melodias que criam, no meio da história, uma espécie de *stasis*, “remansos” para a contemplação pura que faz brotar intensos sentimentos de prazer e de dor.

Os homens e as criaturas de G. Rosa são animados pela saudade do “sertão”, querendo retornar a um “outro estado”. Essa saudade roseana não está longe da *Weltschmerz* (dor cósmica) dos românticos alemães. Os *Hinos à noite* de Novalis, por exemplo, hipostasiam esse sentimento de fusão com o todo, o outro estado noturno e todo-amoroso.<sup>5</sup> Torcendo esse alvo propriamente romântico, mantendo-se na mais sóbria descrição dos detalhes miúdos da vida cotidiana do sertão, Rosa recupera a saudade do fluir-sem-fim, do ser-tomado num movimento ilimitado, graças ao ritmo e ao som.

A boiada de “*O burrinho pedrês*”<sup>6</sup> é descrita com grande precisão técnica. O narrador alonga-se, entretanto, nos pormenores anatômicos, pelagens, cores, tons e timbres. . . Todos esses excessos de “detalhe” são tomados em belas seqüências rítmicas, subenredos líricos nos quais se plasman a sociabilidade dos animais e a alma, muito particular, de certos bichos individualizados. Às vezes, a prosa dessas descrições desliza praticamente para a beleza rítmica, métrica e sonora de pequenos poemas ou canções populares. Suas assonâncias e aliteraões, ritmos lânguidos e ondulaões melodiosas configuram um estado de alma: a *querência* – aquele obscuro vácuo no fundo da alma dos bois e dos homens que sempre ameaça a tranqüilidade do rebanho e a convivência dos seres humanos:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão. . .

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando. . . Dansa dôido, dá de duro, dá de dentro, dá direto. . . Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando. . .

### 3. A “querência” do boi e do homem

A “querência” designa um obscuro sentimento, melhor dito, uma insidiosa inclinação de corpo e alma que a consciência e a vontade do indivíduo mal percebem. Trata-se de um virtual tender para um “além” que se faz presente na figura de um “algo” perdido e nunca esquecido, que aparece como a “causa” sem causa patente dos grandes perigos do sertão. No fundo do sertão, do ser humano e da criatura há, portanto, um sem-fundo, um vazio – o “magma”<sup>7</sup> daqueles acessos de “brabeza” de bois e homens e daqueles “estouros da boiada” reais e metafóricos, que desencadeiam avalanches de devastadora violência. Sensível aos limbos da racionalidade, Rosa sempre parece rastrear as trilhas camufladas que nos fazem retornar a inquietantes êxtases. Na calma aparente da vida cotidiana aparece sorrateiramente o horizonte de um perigo temível que ressoa nas fórmulas sertanejas como “viver é perigoso”, embutidas como refrãos na narrativa roseana. Como os textos dos autores clássicos, que descrevem a irrupção do deus Pan precisamente na calma sonolenta do meio-dia, Rosa prepara o insidioso deslizar da normalidade para a catástrofe:

Pouco a pouco, porém, os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos. Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopéia –, mesmo assim prestes para surpresas más. (*Sagarana*, p. 26)

As “más surpresas” e o deflâgrar da propensão demoníaca pairam sobre as histórias mais amenas de G. Rosa. Perigo eminente, porém invisível, ele causa repentinas quedas e reviravoltas inesperadas. É essa a experiência fundamental – vivência intensíssima e reveladora, que tende a alçar-se às dimensões do místico ou mágico – que se encontra no centro da arte narrativa roseana.

Por “excessivas” que possam parecer certas passagens as quais acumulam material descritivo sobre a flora, a fauna ou os hábitos do sertão, o acúmulo de detalhes nunca é gratuito. Constitui, ao contrário, o começo ínfimo e aparentemente inócuo de

um grande “giro” que se condensará num repentino “redemoinho”: condensação surpreendente e reviravolta da ação numa catástrofe. Como nas grandes descrições clássicas da tempestade, esse abalo já se anunciara desde o início, porém em signos tão tênues que apenas olhos privilegiados puderam prever.

Em torno desses “redemoinhos” ou “ocos” inquietantes molda-se um belo e rico universo, cheio de maravilhas e vazios, de exaltação e vertigem, de armadilhas e de engodos traiçoeiros. A “vida perigosa” exige dos protagonistas, humanos e animais, duas qualidades fundamentais: uma persistência estoica e uma vigilância quase instintiva, que permitem a fluida adaptação às repentinas mutações do mundo exterior e interior. Essa disposição de certas personagens centrais de Rosa é qualificada como “ser ladino”. O sucesso desses personagens, humanos ou animais, depende da astuta observação, de uma esperteza quase imperceptível que, não raro, vem da hábil exploração de certa condição inferior. Nas aventuras dos personagens de G. Rosa, a inferioridade (do animal, do analfabeto, da criança, do ignorante) sempre propicia um certo olhar oblíquo que permite penetrar nos segredos opacos ou nos enigmas insolúveis na perspectiva superior.

Toda a cultura livresca de G. Rosa, sua bagagem cultural clássica e sua predileção pelos pais da Igreja e pelos místicos cristãos são submetidas a esta retificação da perspectiva. Rosa gosta de reencenar os conteúdos culturais “cauterizados” pelo hábito, metamorfoseando-os em conjecturas e máximas populares: leituras que “desentendem” ou “sobrefalseiam” os enunciados originais. O “prosear” informal e inconseqüente é o caminho mais propício para essas “desleituras” sertanejas dos grandes segredos da cultura universal.

#### 4. Os “casos” de Simões Lopes Neto

Um dos modelos mais notáveis do contar popular são os “casos” – as recordações de uma longa vida – que uma personagem com idade e experiência debita segundo o ritmo das suas associações. Rosa incorpora esta prática narrativa nas suas histórias, que têm, muitas vezes, a forma de enunciação do caso: iniciam com um fragmento de discurso direto que transmite

vivamente a sensação de se estar no meio de animada conversa. O gênero notabilizou-se, bem antes de G. Rosa, com os *Contos gauchescos* (1912) de Simões Lopes Neto.<sup>8</sup> Nesses contos, o autor cede a palavra a um velho e simples campeiro rio-grandense: Blau Nunes – narrador ideal não somente pela sensibilidade, mas também pela observação meticulosa, pela percepção de nuances e contrastes e pela capacidade de captar em palavras sucintas e imagens penetrantes a riqueza de distinções. Sob a aparência de fatos singelos, infiltram-se esboços de enredos bastante complexos.

Em tom de conversa começa a história do perverso “Negro Bonifácio”:

. . . Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado! . . . mas, taura, isso era, também! (p. 131)

Já a primeira frase revela um arrepio assustado, porém ao mesmo tempo *admirativo*. O narrador ficou “picado” por uma sensação incomum – reflexo objetivo do estranho e maléfico fascínio que o monstruoso Bonifácio exerceu sobre uma moça nova, vivaz e bonita, a Tudinha:

Os olhos da Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustados: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos. . . pareciam olhos que estavam sempre ouvindo. . . ouvindo mais, que vendo. . .

Face côr de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju. . . (p. 132)

A descrição é notável pela habilidosa variação de estereótipos – o aspecto receptivo e vulnerável dos olhos; a variação da metáfora usada do pêssego: em vez de comparar a textura da pele, é a cor da moça que evoca o pêssego; os dentes de “cachorro novo”, comparação inusitada e quase burlesca, comprimem numa só imagem o aspecto saudável do cachorrinho, sua transbordante vitalidade, a alegria dos seus saltos, ataques e



mordidas lúdicas – enfim, toda a “gana” de deleites da criatura viva e confiante, jovem e voluntariosa, bela e terna. Em poucas linhas, Simões esboça uma moça metade criança, metade mulher, bela e ávida de vida, orgulhosa e recatada – a quinta-essência da beleza e da bondade paradisíacas. Expansão positiva, timidez sem desconfiança e curiosidade sem ressentimento são desenhadas com os traços límpidos e as sólidas metáforas concretas da narrativa popular. É esta presença da imagem e a surpreendente pertinência das comparações que nos poupam a percepção da sinuosa complexidade desse mundo aparentemente tão simples e tão perfeito –, porque nessa perfeição irromperá o mal.

A antítese não poderia ser mais completa entre a malda-de torta do Negro e a bondosa inocência da moça. Mas a história deixa entrever um vínculo secreto, incompreensível e fatal que os liga – uma paixão cujo segredo parece ser precisamente a *diferença*, o fascínio do desconhecido, o ser-outro que age violentamente sobre a imaginação. Em menos de oito páginas, vemos de que maneira um ser perfeito como a Tudinha, verdadeira rainha de graça e espírito – a *Tudinha* que aparentemente tem *tudo* para ser maravilhosamente feliz –, sucumbe ao fascínio, vulgarmente mefistofélico e don-juanesco, do Negro Bonifácio. Desnorteada pela maldade gratuita do mulherengo, vítima da atração que exerce sobre ela um ser tão incompatível com a sua franqueza quanto o Negro, ela perde sua mãe e seu namorado, esfaqueados pelo monstro ao tentarem defendê-la. Entretanto, este drama (não menos profundo e arquetípico que o do romance *Retrato de uma dama*, de Henry James) desenha-se apenas na margem. Está presente, porém velado e invisível sob a descrição de um fato em si anódino – uma simples aposta na cancha reta. A mecânica de um único incidente e a focalização dos gestos precisos de cada personagem na luta fatal deixam entrever o drama sentimental e moral que vitimou a Tudinha.

Do imbróglio moral profundo, a narrativa popular oferece apenas um fragmento exemplar da superfície: fatos concretos que a realidade permite observar. Os *Contos gauchescos* renunciavam deliberadamente a descidas nas cavernas da alma, contentando-se com a riqueza da superfície. Como Simões Lopes Neto, também G. Rosa tem as virtudes do estilo “leve”, aparentemente superficial e leviano de Maupassant. Estes autores não se

embaraçam com análises e explicações profundas, sabem do perigo das descidas nos abismos da alma e sentem – tanto por intuição quanto por experiência livresca – que a arte nada tem a ganhar com a exploração das estruturas profundas que as ciências experimentais ou a filosofia dominam bem melhor.<sup>9</sup>

Simões Lopes Neto, aparentemente tão singelo, ingênuo e regional, é um grande conhecedor da literatura científica dos positivistas do século XIX. Traduziu e divulgou Haeckel, Lamarck, Darwin, e conhece os psicólogos experimentais. Sabe por experiência que as ciências experimentais apoderaram-se com perfeição do discurso explicativo e que a arte nada tem a ganhar seguindo essa trilha.<sup>10</sup>

Conseqüentemente, a fala pausada, objetiva e meticulosa dos narradores de Rosa e S.L. Neto parece aflorar somente a superfície de uma história de extrema complexidade psicológica e moral. A voz de um narrador *aparentemente* incauto desenha os detalhes com leveza e velocidade, limitando-se a traçados límpidos, sem sobrecarga sentimental e sem o peso de reflexões analíticas ou introspectivas. O contador de casos tira proveito do olhar objetivo do vaqueiro. O trato prático com a realidade e a necessidade de uma atenção vigilante, porém limitada a um pequeno círculo de interesses, levam em consideração os mínimos detalhes desse âmbito e, assim, desembaraçam a narrativa de ponderações morais e da participação “compreensiva” ou sentimental. É dessa maneira que encontram a trajetória mais curta, mais precisa e mais certa para os abismos do coração: a da parábola.

Apesar das diferenças do contexto político, social, econômico e imaginário que separam o Brasil da França do século XIX, Simões Lopes Neto e (direta ou indiretamente) G. Rosa aproveitaram certas construções e certos temas dos grandes “clássicos” da narrativa curta. No conto “A vendetta”, de Maupassant<sup>11</sup> – relato da vingança de uma anciã desamparada que treina seu cão a dilacerar o corpo de um boneco a fim de poder assassinar o assassino do seu filho –, aparece a mesma, quase fria, precisão técnica do narrador. Esse se limita a mostrar o modo exato de agir da sua personagem e se recusa a elaborar o lado emocional da história. S. L. Neto parece ter-se apoderado dessa técnica narrativa – aparentemente superficial, ancorada na postura quase cínica de um narrador mais preocupado com a exatidão do relato do que com

conclusões morais – para nos fazer sentir o frêmito poderoso de uma força demoníaca que subjaz às incompreensíveis sublevações da alma, manifestas na violência do Negro Bonifácio ou da velha mãe de Maupassant. O nome do Negro coincide com o do vilarejo – Bonifácio –, onde mora a mãe de “A Vendetta”: sutil homenagem do contador gaúcho ao mestre francês.

Um dos segredos dos *Contos gauchescos* é, certamente, o belo ritmo que alterna histórias amenas e aterradoras. Perspectivas cheias de pitoresco geográfico e humano – detalhes morais e paisagísticos sempre totalmente integrados à ação – contrastam com visões belas, porém não menos aterradoras, dos sulcos tortos que a maldade grava na alma e na paisagem. Em Blau Nunes realiza-se a perfeita fusão da perspicácia culta com a acuidade espontânea. A primeira tende a analisar, compreender e julgar: representa o olhar próprio dos “forasteiros” que guardam certa distância crítica. A segunda infiltra-se nas atitudes e nos gestos, na fala, no olhar e nos sentimentos do campeiro – homem do meio, que aceita os fatos que narra sem necessidade de investigar as estruturas profundas.

Rosa adota este estilo aparentemente “simples” e “popular”, pois permite flexíveis transições da narração objetiva para simbolismos apenas sugeridos. Quando o autor patricio, Simões Lopes Neto, apresenta seu narrador, o velho campeiro Blau Nunes, ele ficcionalmente cede a palavra a um *guasco* que vê as coisas sem o estranhamento exótico do forasteiro. É dessa relação objetiva que decorre grande número de qualidades estéticas: o charme das entonações e dos gestos autênticos, as distinções precisas, a sutil impregnação da natureza nas ações, nas atitudes e nos hábitos campeiros; a admirável observação dos mínimos detalhes da flora e da fauna que vêm à tona discreta e indiretamente – em comparações que animam as personagens atribuindo-lhes características de plantas ou de animais.

## 5. O amálgama artístico do popular e do erudito em G. Rosa

As tentativas de modular, de criar novas “soldas” e “ligas” entre os mais diversos modos de contar, dominam como uma constante toda a obra de G. Rosa.

Para destacar somente alguns gêneros que se infiltram na narrativa de Rosa, mencionemos a concisa revelação da fábula, que ilumina, numa seqüência minúscula, um traço decisivo. No conto "O burrinho pedrês", uma verdadeira fábula do "ser econômico" do burro é ampliada em novela. Essa transmite ao leitor a essência do burro, espelho do seu dono, o Major, ambos afirmando-se graças ao seu "ser ladino". O núcleo da história é, portanto, um relato do tipo parábola – forma clássica do fazer-ver, dos segredos do mundo que se desvelam em certos exemplos ínfimos da experiência. Mas G. Rosa modula esta forma consagrada dilatando a famosa "concisão" do conto: aglutina não somente longas descrições mas também casos, e até meios-casos, que os protagonistas se contam mutuamente enquanto levam a boiada para o embarcadouro. Rosa mostra assim de modo magistral que a "concisão" não consiste apenas no número reduzido de páginas, porém na capacidade de subordinar todo o material (até o material que pode parecer "excessivo") ao momento da reviravolta, à sensação vertiginosa de uma experiência, ao entre-ver luminoso de um segredo.

Todos os "excessos" revelam-se, retrospectivamente, como microturbilhões, redemoinhos que contribuem ao avanço do movimento principal (apesar de irem em sentido contrário) e que definem a qualidade particular desse movimento. 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 um lado, os permanentes redemoinhos e contra-correntes que se criam no interior da boiada – permanente ameaça de agitação e "estouro" -, do outro, os "casos", antigos e atuais, dos boiadeiros, fantasias, sonhos e velhas raivas que tendem a contraírem-se em vácuos não menos perigosos. Além do iminente estouro da boiada, uma briga – ciúmes por uma moça roubada – ameaça estourar entre dois vaqueiros. Perigos reais e perigos imaginários, o Major investiga seus signos precursores com a atitude seca, prática e não dramática do sertanejo. Sabe distinguir o longínquo e passageiro da ameaça e da chance atual. Possui o olhar de esquelha e o faro calmo, entre sonolento e vigilante, com o que seu burro Sete-de-Ouros atravessa, são e salvo, as piores torrentes.

G. Rosa conjuga esta arte do “contar casos” com uma forte inclinação pessoal – com seu pendor para a experiência singular do arrebatamento, da surpresa reveladora, visão de um algo inominável. Eis aí o segundo traço que faz convergir a narrativa roseana para a forma concisa do conto ou da novela, mas que modifica e modula a expressão e o tom do contador gaúcho. A atmosfera torna-se mais meditativa do que nos casos de Blau Nunes, todos os elementos avolumam-se como segredos, enigmas e promessas. O pendor místico ou metafísico, Rosa o reconhece como o motor principal das suas invenções: – “o intraduzível, o *sonhipensado*, o intuitivo, o som, os incompreensíveis paradoxos nos quais irrompe o enigma da vida como um rio”<sup>12</sup> – são, na sua própria expressão, os verdadeiros objetos dos seus contos.

Trata-se de captá-los nas finas malhas das palavras, sonoridades e imagens *objetivas*. Nada de intimidades, portanto, nenhum “intimismo” sobrevalorizando a subjetividade. Os vaqueiros são os protagonistas prediletos, porque a personagem simples e rústica, firmemente enraizada nas atividades concretas e práticas, é mais livre da nociva introspecção, tem a mente menos sobrecarregada de noções ou conceitos e vê o mundo sem as sutilezas estudadas da consciência histórica e psicológica. G. Rosa trabalha “como um cientista” (Lorenz, p. 534), a poesia é inerente à potência com que nos atingem as próprias coisas: imagens, sons, perfumes e texturas. Mesmo quando há “ruminação” de uma personagem, a reflexão abstrata é reduzida a um mínimo, o pensamento avança com os nexos “selvagens” da comparação e da justaposição de coisas palpáveis.

Ao mesmo tempo que Rosa se embebe do tom muito particular do conto de Simões Lopes Neto, ele altera, de leve, a moldura da narrativa. Em “O burrinho pedrês”, G. Rosa constrói situações diferenciadas que correspondem a um híbrido: um “causo” situado entre o *Märchen* atemporal – “Era um burrinho pedrês, . . .” –, a fábula e a parábola, abrindo-se, internamente, a uma série de outros causos que os personagens se contam uns aos outros.

Como no *Märchen*, a narrativa gira em torno das inquietantes palpitações da natureza selvagem – dos surtos temíveis da paixão humana e das tempestades reais –, devastações do

fundo das quais surge, como um milagre, o burrinho, cuja sobrevida aparece como uma maravilhosa restauração da harmonia cósmica. A hibridização é necessária para aproximar-se daquilo que G. Rosa considera ser a essência do sertão, a fim de captar aquele pendor metafísico que distingue os sertanejos roseanos do mundo cotidiano, do Brasil enquanto mera realidade sociológica ou política:

Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [. . .] Sou místico: posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar. [. . .] Nós, sertanejos, somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer.<sup>13</sup>

G. Rosa imprime ao sertão e ao sertanejo as marcas de uma experiência metafísica. Apesar das suas inovações eruditas, ele se identifica com os contadores populares, aos quais atribui um “papel sacerdotal”.<sup>14</sup> Como a “Babilônia” bíblica, o sertão torna-se símbolo de uma travessia capital, ao longo da qual as coisas banais do mundo tendem a “verter” para dar lugar a algo próximo da visão religiosa: uma “compreensão” aquém do intelecto. Desligado de reflexões sociológicas, este volume imaginário-místico do sertão é um fato novo na literatura brasileira.

## 6. O mito do sertão e a conquista de um estilo próprio

Quando Rosa começa a escrever, o sertão já é mais do que uma mera realidade geográfica. É o centro de uma das mais instigantes investigações antropológicas, que alçou essa região “marginal” para as regiões das especulações e das metáforas. Em belíssimas seqüências, *Os sertões*, de Euclides da Cunha<sup>15</sup> conferem vulto e volume imaginário a um deserto até então ignorado pelos próprios brasileiros. O estilo dramático de Euclides, herdado, sem dúvida, do naturalismo dramático de Michelet nos seus retratos d’*O mar* ou d’*A montanha*, transforma essa região remota em protagonista vivo, em algo que se parece com a alma secreta do Brasil.

Desse ensaio – verdadeiro monumento de beleza e de perspicácia –, G. Rosa parece tirar certos brotos e galhos que enxerta no cerne da sua árvore, conjugando assim, de um lado, a tradição gauchesca, entre patricia e popular, com a dos contadores sertanejos e dos poetas populares, do outro, com o ensaísmo euclidiano, que eleva os fatores geológicos e climáticos do *Sertão* ao nível de verdadeiros agentes dramáticos.

A grandiosa descrição panorâmica, a análise objetiva e a reflexão filosófica d’*Os sertões* de Euclides encontram-se refratadas em fatos miúdos dos contos, minúsculos espelhos que refletem o drama cósmico e continental do sertão com terna ironia, com um amor visceral que leves toques de humor delicioso atenuam.

Antes de tratar dessa amável torção do drama cósmico no conto roseano, faremos uma pequena digressão pelo ensaio de Euclides – desvio esse que fará sentir e apreciar o perfeito equilíbrio roseano entre humor e seriedade, ternura e violência, entre a reflexão profunda e o divagar quase leviano pela superfície.

O sertão é uma vasta extensão geográfica nos planaltos entre Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia, Goiás e Pernambuco. De difícil acesso, essas estepes semidesérticas servem como pastos abertos para os rebanhos dos grandes proprietários de terra e dos seus agregados. Não é apenas a falta de vias de comunicação com os centros urbanos que dificultou a “domesticação” desse território insulado; o próprio clima e sua vegetação inóspitos repelem a conquista. Euclides da Cunha descreve da seguinte maneira essa dramática aridez:

[. . .] penetrando-lhes a atmosfera ardente, os ventos duplicam a capacidade higrométrica, e vão, dia a dia, absorvendo a humidade exígua da terra – reabrindo o ciclo inflexível das secas. . .

[. . .] a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua.

Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas

urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou esticando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante. . . (Euc. 52)

[ . . . ]

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios. Insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes. A vegetação recama de flores, cobrindo-os, os grotões escancelados, e disfarça a dureza das barrancas, e arredonda em colinas os acervos de blocos disjuntivos – de sorte que as chapadas grandes, intermeadas de convas, se ligam em curvas mais suaves aos tabuleiros altos. Cai a temperatura. Com o desaparecer das soalheiras, anula-se a secura anormal dos ares. Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera dos desertos, alteia-se, mais profundo, ante o expandir revivescente da terra.

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfixiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas – o espasmo assombrador da seca. (p. 60)

A beleza estilística d'*Os sertões*, herdeira do *pathos* dos ensaístas franceses e dos clássicos portugueses e romanos, contrabalança uma exposição metódica e positivista. Euclides apresenta e contrapõe os dados da observação empírica aos princípios assegurados da ciência da sua época. Geologia,



climatologia, meteorologia, etnologia, tratados hidrométricos – enfim, toda a aparelhagem científica é invocada para explicar o sertão brasileiro. Ao longo do ensaio, abre-se um hiato entre a realidade registrada pelo olhar circunstanciado do engenheiro e as teorias em vigor. A visão de Euclides torna-se um ponto de interrogação que põe em xeque o caráter positivo e universal da ciência.

O estilo híbrido – por um lado, apaixonado e dramático, por outro, distanciado, frio e objetivo – pôs certa distância entre o ensaio de Euclides e o modo de pensar e de escrever que predominava, na época, na sociedade brasileira.

A grandeza dramática dessa “encenação” dos *Sertões* certamente não deixou de tocar G. Rosa. Mostraremos, mais adiante, como Rosa reelabora certas tensões da exposição de Euclides (por exemplo, a oposição entre dois tipos de vitalidade, uma, a do gaúcho, imediatamente aparente, a outra, do sertanejo, secreta, latente e surpreendente). Os dois “tipos” euclidianos reaparecerão não mais como tipos antropológicos, mas como *modos de ser* atemporais: o do cavalo e o do asno. Diminuindo o impacto dramático em proveito da efabulação popular – suspensão entre humor, ternura, contido *pathos* e precisão científica –, a obra de G. Rosa foge dos estereótipos narrativos brasileiros – daquela “inflada oratória” denunciada por Paulo Prado.

## 7. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira

Em 1928, G. Rosa tem 20 anos de idade. Paulo Prado lamenta, em tons melancólicos, mas com gume estilístico admirável, o “mal romântico” que deforma a mentalidade brasileira. Profundamente afetado por uma estranha superafetação que tece vaidades e aspirações num tear byroniano, mas para uma clientela que privilegia vestes romanas, o espírito brasileiro se esvai em trejeitos que o ensaísta resume da seguinte maneira:

Mocidade, romantismo, litteratura.

De 1840 em diante, e talvez se possa dizer até hoje, essas gerações de moços, espalhando-se

anualmente pelo paiz inteiro, levavam para o que se chamava nos banquetes de formatura "a vida prática" as miragens, as illusões poéticas, o mau gosto artistico e litterario, a divinisação da Palavra, todo o divorcio entre a realidade e o artificio, que é em summa a propria essencia do mal romantico. Vinha a infecção das margens do Tieté ou do Capibaribe e aos poucos contaminava o Brasil inteiro. Caracterisam-na dois principios pathologicos, a hypertrophia da imaginação e a exaltação da sensibilidade. Deformou insidiosamente o organismo social, muitas vezes sob o disfarce de intelligencias brilhantes em que a facilidade de apprehensão e de expressão substitue a solidez do pensamento e do estudo. Dá ao Brasil, neste momento de progresso material e de mentalidade pratica e concisa, o aspecto anachronico de gente viva falando uma lingua morta. Tudo avassalou: politica, litteratura, artes, viver quotidiano, modos de sentir, affeições.

[. . .]

A arte de governar tem sido um habilidoso discursar em que sempre reapparecem, com outras roupagens, as velhas idéas de Hugo, de Michelet et de Quinet.

[. . .]

No imperio, um chefe do partido liberal, diplomata e senador, exclamava como um heroe de Ossian: "Sahiu-me de encontro a politica, a infecunda Messalina, que de seus braços convulsos pelo hysterismo a ninguem deixa sahir senão quebrantado e inutil; veiu-me ao encontro, arrastou-me para as suas orgias. . ."

[. . .]

Apezar da crescente influencia da revolução modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolencia primaria ainda se compraz no boleo das phrases, na sonoridade dos palavrões, "nas chaves de ouro". A existencia mesma do individuo, em suas relações sociaes e affectivas – as nossas historias de amor, os estados d'alma, as feições e gestos, os mais

intimos sentimentos – têm um irresistível pendor para effusões litterarias, que um entusiasmo mal contido, explosivo, faz oscillar entre o vulcanismo e a tartarinada. Só escapam á nefasta influencia os simples, os analphabetos, os que representam ingenuamente a alma popular, ou então os raros que tentaram e souberam evitar o perigo da deformação litteraria. (p. 173 -176)

### 8. Primeiro desafio: livrar-se do romantismo e da tácita rejeição do “próprio”

Impossível que G. Rosa não tenha compartilhado as amargas lamentações de Paulo Prado. No entanto, ele não se afunda na contemplação negra. Ama demais sua Cordisburgo, onde nasceu e sempre vê, bem no centro das mais tenebrosas perspectivas que se esboçam nos interstícios das suas histórias, algum detalhe amável, terno, maravilhoso ou alegremente irrisório.

Embebe-se da melodia, do tom e do ritmo exatos dos sentimentos do sertão. Esta conquista do coração oculto do Brasil, das aventuras dos fazendeiros e das ambições dos vaqueiros humildes, não foi um trajeto natural. Rosa nasceu no meio do sertão, no coração de Minas, e, pela sua origem e educação, tinha tudo para ser mais um dos “poetas láureos” dos grandes centros. Foi educado em escolas seletas, principiou na carreira, mui tradicional, de médico e compartilhou os entusiasmos literários dos seus conterrâneos. Participa dos tradicionais concursos de poesia e obtém, de início, brilhante sucesso com o conjunto de poemas *Magma*. Essa honra é ainda realçada pela decisão do júri em não premiar nenhum concorrente em segundo lugar, a fim de distinguir o valor incomparável do poeta Rosa.

Rosa, porém, tem aquela “esquisitice” que distingue, nas suas histórias, os personagens principais – os chefes de jagunços e todos os outros que detêm os segredos do “mando”: uma percepção levemente externa e estranha aos usos e costumes, um refugar quase visceral diante da assimilação incondicional das suas regras, um toque mefistofélico que o faz gotejar a peçonha na obra acabada. Assim, Rosa é um dos raríssimos autores (se não o único) que renunciou deliberadamente às honrarias que a

fina flor dos versos costuma trazer aos poetas brasileiros. Ele reage com esquisitice incomparável à sua premiação. Aceitas as honrarias mundanas pela poesia, ele se opõe à reedição dos poemas e trabalha em silêncio, durante dez anos, a reescrever um conjunto de contos. Eram contos que apresentara, mas que não haviam sido distinguidos no mesmo concurso que concedeu o prêmio “Magno” ao *Magma*. Rosa os publicará, sob o título *Sagarana*, em 1946.

## 9. Mais uma vez “O burrinho pedrês”

Silenciar a Poesia é uma tácita e diplomática repreensão da indiferença que a cultura brasileira opõe ao que lhe é próprio: o rico fundo da cultura popular, os tesouros sonoros e semânticos da dicção sertaneja, os curiosíssimos amálgamas da cultura europeia com o substrato indígena e o influxo africano, que deixaram tão profundos traços na formação física e psíquica do homem brasileiro.

*Sagarana* começa com o conto “O burrinho pedrês”, história de um pequeno asno, cuja vida aparece como o espelho das vicissitudes do sertão. Ele é comprado, vendido e roubado várias vezes, recebendo os mais diversos apelidos antes de retornar novamente para o seu antigo dono. O conto relata um périplo no fim da vida desse bicho de pouca aparência, mas, evidentemente, trata de um algo situado além do simples asno, que é apenas o símbolo de um modo de ser exemplar. Não se despreze, portanto, a brilhante evocação do burrinho que logo começa a tomar corpo e vida na cabeça do leitor:

Mudo e mouco vai Sete-de-Ouros, no seu passo curto de introvertido, pondo, com precisão milimétrica, no rasto das patas da frente as mimosas patas de trás. [. . .]

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossêgo, coado na quase-sombra, e, de dentro,

funda certeza viva, subida de raiz; com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente amém.

O ser do burro “se inventa”, assume nos gestos essencialmente práticos da vida uma forma precisa e particularmente brasileira e sertaneja. G. Rosa joga bem com a quase mítica preguiça atribuída aos brasileiros (e que tanto marca o ensaio de P. Prado), mas amplia e altera o velho tema, transformando o “ser-preguiçoso” em *aventura*. Exploração de uma região da alma limítrofe entre a clara consciência diurna e o espaço totalmente fantasmático do sono e do sonho. O *remanso*, o *posso de pausa*, designa um estado particular de receptividade e de recolhimento, estado de suspensão e de espera na eminência de intuições e da iluminação salvadora. O humor contido e a figura rústica do burro podam as efusões românticas que encontramos nas divagações poéticas sobre o “outro estado” do século XIX. Rosa evoca o modelo da consciência noturna e onírica de Novalis – o *cavouco do sono* – apenas como ponto de referência a ser matizado: pólo extremo do devaneio fantástico, oposto ao da consciência clara e racional – a *praça larga do claro*. As metáforas totalmente apoiadas num léxico de termos concretos, imediatamente palpáveis e compreensíveis, a um tempo assimilam e torcem o modelo alheio.

O burrinho irradia uma graça secreta, sua humilde e quase solene seriedade sempre beira o cômico, sem que a hilariedade que provoca lhe diminua a aura de esquiva e enigmática nobreza:

O capim que ficara a sair-lhe dos cantos da bôca foi encurtando e sumiu, triturado docemente. Então êle dilatou as narinas. Trombejou o labro. E fêz brusca eloqüência de orelhas. [. . .]

É esta qualidade do tom que aproxima a arte de Rosa, em certos momentos, da ternura encantadora que paira sobre o *Dom Quixote*. Cervantes nos dá as imagens inesquecíveis do amor

que Sancho Pança guarda aos asnos e do seu luto quase infantil do burro roubado:

Raiou a aurora, alegrando a terra e entristecendo Sancho Pança, que deu por falta do burro. Vendose sem ele, começou a chorar o mais triste e doloroso pranto do mundo; tanto, que Dom Quixote despertou com o berreiro que ele fazia, dizendo o seguinte: – Ó filho das minhas entranhas, nascido na minha própria casa, brinquedo dos meus filhos, regalo de minha mulher, inveja dos meus vizinhos, alívio das minhas cargas, e finalmente, provedor do sustento de metade da minha pessoa, porque, com os vinte e seis maravedis que ganhavas por dia, pagava eu a metade da minha despesa!” (*Dom Quixote*, p. 199-200)

Rosa capta a faísca de Cervantes ressuscitando o “paraíso perdido” de seres encantadores e ingênuos como Sancho Pança. Uma doçura cômica envolve os modos do burro, destilando, pouco a pouco, algo do intenso entendimento que costuma tramar-se entre animais e crianças. Todos os vaqueiros preferem os cavalos como montarias, o burro ficando para o último a chegar. Badu, um dos vaqueiros do conto, o monta esbravejando contra a montaria deselegante, pequena e lenta:

– Que é do meu poldro?! Ô-que!? Só deixaram para mim êste burro desgraçado? . . .

Sete-de-Ouros enrugou a pele das espáduas. Foi amolecendo as orelhas. E fechou os olhos. Nada tinha com brigas, ciúmes e amores, e não queria saber coisa a respeito de tamanhas complicações. (p. 48)

Mas no meio da viagem, Badu, tonto da bebedeira que precedeu a partida, parece mergulhar no fundo da sua embriaguez e aí é carregado por uma repentina onda de amor pelo velho burro desdenhado:

– Eh, meu velho, coitado, que trapalhada! Estou doente, dei na fraqueza, com êste miolo meu

zanzando, descolado da cabeça. . . Muito doente. . .  
Estou com medo de morrer hoje. . . Mas, se você  
fôsse mais leve, compadre, eu era capaz de te car-  
regar! . . .

No modo de ser do burrinho começam a desenhar-se, mui-  
to discretas, quase insensíveis, características antropomórficas, os  
traços admiráveis do homem do sertão – daquele tipo ideal do ser-  
tanejo que Euclides da Cunha esboçou n’ *Os sertões*. O enredo dra-  
mático ilumina-os de maneira indireta, com o pausado cuidado  
que os vaqueiros dedicam aos detalhes marginais. Assim surge  
– duplo humano do burrinho – a calma tenacidade do Major  
Saulo, dono de Sete-de-Ouros, que incorpora o sucinto ser do ser-  
tanejo, avesso a efusões sentimentais e ao desperdício de emoções.

## 10. O que é ser “ladino”

O fragmento de conversa sobre a inteligência dos asnos  
puxa o fio central da fábula: despojado da graça e da beleza, do  
atrativo da força e da velocidade dos cavalos, o burro possui,  
entretanto, estranha inteligência e vitalidade palpitando sob o  
vulto cinzento e tão pouco vistoso quanto o próprio sertão. O  
Major pergunta ao vaqueiro:

- Escuta uma pergunta séria, meu compadre João  
Manico: você acha que burro é burro?
- Seu Major meu compadre, isso até é que eu não  
acho, não. Sei que eles são ladinos de mais. . .

Burros, como sertanejos, são ladinos: desenvolvem, em  
relação ao mundo, aquela inteligência que suscitam os enigmas  
de uma língua desconhecida – eles “desentendem”,  
“entr’entendem”, lendo-os nos ritmos, nos silêncios e nos inter-  
valos, mais do que nos conteúdos e nos preceitos positivos da  
experiência das suas andanças.

O essencial mostra-se nas margens. A história gira nos  
pivôs dramáticos de uma tentativa de vingança – plano de  
assassinato urdido por um peão e quase executado durante  
a travessia da boiada da qual Sete-de-Ouros participa como

montaria desprezada. Mas o que conta não são esses movimentos amplos. O volume da história serve apenas como fundo para o destilar de uma certa qualidade de sentimento: a da bondade criatural do burrinho, da sua vida-miúda, levada no despojamento despretençioso do sertão, com sua economia es-trita e seus prazeres microscópicos. Os passos do burrinho, sua sonolenta entrega ao inevitável, pequenas aproximações de to-cante, porque quase insensata, persistência, digna do nome "Sete-de-Ouros". O início da história rastreia as peripécias duras e alegres da sua vida e seu passo acompanha as aventuras dra-máticas com tranqüila constância transformando-o de vítima em herói-sem-heroísmo: criatura que se bate com a miséria do exis-tir sem rompantes, sem ímpetos pomposos. Ele torna-se o em-blema daquele modo de ser característico que G. Rosa atribui aos seus sertanejos do emblemático "vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais" (p. 8). O que os distingue é uma espé-cie de "contemplanção prática", entrega e "fé" nas dádivas miú-das que a dura realidade do sertão concede.<sup>16</sup>

### 11. G. Rosa e Euclides: o legado clássico metamorfoseado

Nas narrativas de G. Rosa fala a *criatura* com os bufos, urros, pios, choros e pensamentos que lhe são próprios. Ani-mais, mulheres, crianças, loucos, criminosos e amantes tramam sua fala e suas idéias com os elementos muito concretos que os rodeiam. As sutilíssimas classificações do pensamento selvagem – pedras e pedregulhos, as nuances cromáticas dos raios de sol ou das águas, de legumes moles e de madeiras duras – já forne-ceram as categorias para as especulações metafísicas dos mitos indo-europeus. G. Rosa segue a trilha do pensamento "selva-gem", mítico e poético, dando vida e voz às coisas concretas do universo onde situa suas histórias.

Se as coisas aparecem na sua concretude elementar, não são elementares, nem simples, as tramas nas quais esses elemen-tos se entrelaçam. Não é impossível que Rosa tenha herdado algo da ânsia que animou os esforços de Euclides da Cunha em compreender as contradições do continente e do homem brasi-leiro. Euclides é impregnado pelo *pathos* dos grandes relatos, pelas aspirações da filosofia da história, pelas enfáticas *Summas*



de Hegel e Michelet. Mas seus textos são geniais conjecturas que levam sistematicamente a derrotar as teses da História universal, mostrando no caso particular do Brasil insólitos desvios das leis que regem a ordem do progresso histórico. Dominando com perfeição o estilo dos clássicos portugueses, ele dramatiza os fatos positivos da ciência e funda um belíssimo gênero – derivado dos grandes panoramas historicizantes da natureza e do homem.<sup>17</sup> Os frêmitos vivos que encontramos nos relatos tanto históricos quanto imaginários da *Bíblia da humanidade* de Michelet, a bela e precisa descrição das paisagens históricas do antigo Egito de Maspéro, são os modelos desse gênero híbrido que oferece infinitas aberturas para ampliações poéticas e imaginárias.

Embora Rosa rejeite os sistemas filosóficos, sempre afirmando a superioridade do pendor místico e da intuição, é inegável o legado que essa escritura ao mesmo tempo positivista e imaginativa de Euclides depositou no olhar do contista, que nasce quando ele morre prematuramente. Entretanto, como sempre, Rosa não retoma em linha reta os panoramas inesquecíveis d'*Os sertões*. Ele retira obliquamente os elementos dessa inquieta e quase truculenta investigação dos enigmas brasileiros; despoja-a do seu *pathos* erudito e historicamente marcado; transforma-a em mudas interrogações que se manifestam apenas na aparência externa das coisas, nos gestos, nos atos, nas inclinações particulares do tom, nos silêncios e nas elipses da fala.

Quando G. Rosa evoca insistentemente o ser “ladino” de personagens e animais, ele traz à tona, de forma diminuta e não dramática, a descrição esplêndida que Euclides faz dos híbridos sertanejos. *Os sertões* é um verdadeiro monumento do contraste desconcertante que existe entre os sertanejos e outros personagens do campo – o gaúcho, por exemplo –, que encontramos nas geografias consagradas pela história universal e nas literaturas exaltadas nos cânones estéticos:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócaras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável. (*Os sertões*, p. 99)

Ridículo e adorável é também o burrinho de G. Rosa. Sua fealdade desgraciosa e aparente fraqueza são, como os defeitos dos sertanejos, sua virtude e sua superioridade específicas. Eternamente sonolento, ele parece viver num permanente semi-sono, e percebe o mundo ao redor “coado” pelas pálpebras meio fechadas. Mas este “entrever” faz parte da sutil economia de forças e energias que caracteriza o sertão. A descrição de Euclides reflete-se, ponto por ponto, na do burrinho de G. Rosa. Rosa nada mais faz do que transpor a descrição direta do homem do sertão para um dos seus animais. Este “nada mais”, todavia, faz toda a diferença. Atenua o potencial dramático que desponta na descrição de Euclides, tingindo o herói sem heroísmo aparente com aquele fulgor de ternura tocante que é o segredo dos grandes poetas. O vigor que Euclides soube mostrar será infletido para a qualidade do “ladino” e

tenaz sobrevivente dos desafios tenebrosos do sertão. Sigamos mais adiante o texto de Euclides:

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se.

[. . .]

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta atitude indolente, acompanhando morosamente, a passo pelas chapadas o passo tardo das boiadas, o vaqueiro preguiçoso quase transforma o *campiã* que cavalga na rede amolecedora em que atravessa dous terços da existência. (*Os sertões*, p. 100)

Euclides, como mais tarde G. Rosa, conseguiu dissolver totalmente as estáticas aproximações entre a cultura moderna e a clássica, aproveitando somente um certo movimento de idéias e imaginários. Apesar de ocasionais evocações explícitas de imagens da antigüidade (por exemplo, a do “centauro bronco”), Euclides nunca sobrecarrega o paralelo secreto, tácita e

litoticamente elaborado, entre os jagunços e os caçadores selvagens, os homens-bichos da antigüidade. Céleres, imprevisíveis, urdidores de infinitas armadilhas e tocaias, os jagunços surgem da descrição de Euclides com a aura quase mágica dos cavaleiros do além que as mitologias conjuram como o avesso renovador da sociedade. Em *Grande sertão: veredas*, G. Rosa desenvolverá esse paralelo, dando amplo volume a essa reflexão mítica e metafísica apenas levemente esboçada por Euclides.

Voltemos, portanto, à oposição burro-cavalo que Rosa parece derivar da comparação que Euclides traça entre o sertanejo e os orgulhosos cavaleiros do sul, dos pampas até o Rio da Prata:

Mas terminada a refrega, restituída ao rebanho a rês dominada, ei-lo [o sertanejo], de novo caído sobre o lombinho retovado, outra vez desgracioso e inerte, oscilando à feição da andadura lenta, com a aparência triste de um inválido esmorecido.

O gaúcho do Sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia comiserado.

O vaqueiro do Norte é sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro, filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada. Não o entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria, o quadro assombrador da absoluta pobreza do solo calcinado, exaurido pela adustão dos sóis bravios do Equador. Não tem, no meio das horas tranqüilas da felicidade, a preocupação do futuro, que é sempre uma ameaça, tornando aquela instável e fugitiva. Desperta para a vida amando a natureza deslumbrante que o avienta; e passa pela vida, aventureiro, jovial, deserto, valente e fanfarrão, despreocupado, tendo o trabalho como uma diversão que lhe permite as disparadas, domando distâncias, nas pastagens planas, tendo aos ombros,

palpitando aos ventos, o pala inseparável, como uma flâmula festivamente desdobrada.

As suas vestes são um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro. As amplas bombachas, adrede talhadas para a movimentação fácil sobre os baguais, no galope fechado ou no corcovear raivoso, não se estragam em espinhos dilaceradores de caatingas. O seu poncho vistoso jamais fica perdido, embaraçado nos esgalhos das árvores garranchentas. E, rompendo pelas coxilhas, arrebatadamente na marcha do refomão desensofrido, calçando as largas botas russilhonas, em que retinam as rosetas das esporas de prata; lenço de seda, encarnado, ao pescoço; coberto pelo sombreiro de enormes abas flexíveis, e tendo à cinta, rebrilhando, presas pela guaiaca, a pistola e a faca – é um vitorioso jovial e forte. O cavalo, sócio inseparável desta existência algo romanesca, é quase objeto de luxo. Demonstra-o o arreamento complicado e espectacular. O gaúcho andrajoso sobre um pingo bem aperado, está decente, está corretíssimo. Pode atravessar sem vexames os vilarejos em festa.

O vaqueiro, porém, criou-se em condições opostas, em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias – tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta no volver das estações períodos sucessivos de devastações e desgraças.

Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lha agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias.

Fez-se forte, esperto, resignado e prático. (*Os sertões*, p. 101-102)

Este retrato consagrado, clássico, da literatura como da antropologia brasileiras, intocável e inimitável na sua perfeição, subjaz ao retrato do burrinho, desprezado e preterido aos cavalos mais vistosos, fortes e velozes. Cavalo e burrinho se opõem como gaúcho e sertanejo de Euclides:

Aprestou-se, cedo, para a luta.

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo.

Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias. . . A sela da montaria, feita por ele mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquele. São acessórios uma manta de pele de bode, um couro resistente, cobrindo as ancas do animal, peitorais que lhe resguardam o peito, e as joelheiras apresilhadas às juntas.

Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes.

Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor – o pardo avermelhado do couro curtido – sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida. Apenas, de longe em longe, nas raras encamisadas, em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, surge uma novidade – um colete

vistoso de pele de gato do mato ou de suçarana, com o pêlo mosqueado virado para fora, ou uma bromélia rubra e ála cre fincada no chapéu de couro. Isto, porém, é incidente passageiro e raro.

Extintas as horas do folguedo, o sertanejo perde o desgarré folgazão – largamente expandido nos sapateados, em que o estalo seco das alpercatas sobre o chão se parte nos tinidos das esporas e soalhas dos pandeiros, acompanhando a cadência das violas vibrando nos rasgados – e cai na postura habitual, tosco, deselegante e anguloso, num estranho manifestar de desnervamento e cansaço extraordinários.

Ora, nada mais explicável do que este permanente contraste entre extremas manifestações de força e agilidade e longos intervalos de apatia.

Perfeita tradução moral dos agentes físicos da sua terra, o sertanejo do Norte teve uma árdua aprendizagem de reveses. Afez-se, cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto.

Atravessa a vida entre ciladas, surpresas repentinas de uma natureza incompreensível, e não perde um minuto de tréguas. É o batalhador perenemente combalido e exausto, perenemente audacioso e forte; preparando-se sempre para um recontro que não vence e em que se não deixa vencer; passando da máxima quietude à máxima agitação; da rede preguiçosa e cômoda para o lombilho duro, que o arrebatá, como um raio, pelos arrastadores estreitos, em busca das malhadas. Reflete, nestas aparências que se contrabatem, a própria natureza que o rodeia – passiva ante o jogo dos elementos e passando, sem transição sensível, de uma estação à outra, da maior exuberância à penúria dos desertos incendiados, sob o reverberar dos estios abrasantes. (*Os sertões*, p. 102-103)

O burrinho é o perfeito reflexo dessa vida acuada, onde só sobrevivem os que têm a calma esperteza de aproveitar qualquer momento para descansar e qualquer meio para repor as

forças, no meio do turbilhão de dificuldades que ameaçam moê-los. Sem dramatizar o lado "bárbaro, impetuoso, abrupto", que está ainda no primeiro plano das descrições de Euclides, o burrinho de G. Rosa ilumina a inteligência "criatural", a esper-teza do corpo, um entendimento não cerebral que é como o fun-do da alma, solo este que nutre as raízes do espírito sertanejo. Mas antes de indicar este aspecto, escutemos o final da descri-ção euclidiana sobre o heroísmo despretensioso:

É inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto. . .

O gaúcho, o pealador valente, é, certo, inimitável numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada, firme no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do com-bate, onde espadanam cintilações de espadas; transmudando o cavalo em projétil e varando qua-drados e levando de rojo o adversário no rompão das ferraduras, ou tombando, prestes, na luta, em que entra com despreocupação soberana pela vida. O jagunço é menos teatralmente heróico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro.

Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o des-truir, seja como for.

Está afeiçoado aos prélios obscuros e longos, sem expansões entusiásticas. A sua vida é uma conqui-sta arduamente feita, em faina diuturna. Guarda-a como capital precioso. Não desperdiça a mais ligeira contração muscular, a mais leve vibração nervosa sem a certeza do resultado. Calcula friamente o pugilato. Ao riscar da faca não dá um golpe em falso. Ao apontar a lazarina longa ou o trabuco pe-sado, dorme na pontaria. . .

Se, ineficaz o arremesso fulminante, o contrário enterreirado não baqueia, o gaúcho, vencido ou



pulseado, é fragilimo nas aberturas de uma situação inferior ou indecisa.

O jagunço, não. Recua. Mas no recuar é mais temeroso ainda. É um negacear demoníaco. O adversário tem, daquela hora em diante, visando-o pelo cano da espingarda, um ódio inextinguível, oculto no sombreado das tocaias. . . (*Os sertões*, p. 103)

A calma sem entusiasmos, o cálculo frio e quase sonolento das charças, o registro sem "expansões entusiásticas" das vantagens ou desvantagens, uma serenidade avessa a dramas, enfim: aquela resistência, força, tenacidade e dureza que Euclides da Cunha enumera como o diferencial decisivo do jagunço, aparecem no conto de G. Rosa como a superioridade do burrinho pedrês sobre os vistosos cavalos. No caminho de volta para a fazenda, os cavaleiros, advertidos pelos movimentos nervosos dos cavalos, hesitam em atravessar um vale alagado pela enchente. Preferem esperar Sete-de-Ouros, que ficou longe para trás, porque em situações indecisas, perigosas e traiçoeiras é melhor confiar-se ao faro e ao cálculo cerrado do burro:

– Vamos deixar chegar o Badu, mais o burrinho ca-  
duco, que vêm vindo aí na rabeira, minha gente!

– Isso mesmo, Silvino. Vai ser engraçado. . .

– Engraçado?! É mas é muito engano. O burrinho é quem vai resolver: se êle entrar n'água, os cavalos acompanham, e nós podemos seguir sem susto. Burro não se mete em lugar de onde êle não sabe sair! (p. 59)

As palavras do vaqueiro se confirmam, porém de maneira imprevista e fatal para cavalos e cavaleiros. O burro hesita um pouco e entra na água, navega, habilidoso, embora com muita dificuldade; aproveita certas correntezas para "descansar", até encontrar novamente apoio e chão firme; evita com cautela e cálculo certo troncos e pedras arrastadas pelas águas; recua e avança com pacienciosa serenidade e. . . sai seguro com seu cavaleiro embriagado e mais outro vaqueiro que vinha agarrado ao seu rabo. O resto da tropa morre afogada, vítima do nervosismo

dos cavalos, do desperdício das forças na tentativa de escapar com lances heróicos e dramáticos do perigo das águas.

No meio do “guinchar”, “raivar” e “bufar” dos cavalos e do “rugir” do rio, o burro avança, calmo e metuculoso:

Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os côchos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossêgo. . . Nenhuma pressa. Aqui, por ora, êste poço dôido, que barulha como um fogo, e faz mêdo, não é novo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando fôrças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim. (*Sagarana*, p. 63)

A “filosofia” do burro tem algo do sabor de Hesíodo. A idade de ouro é descrita como um tempo de “perfeita” frugalidade e auto-suficiência, livre de desejos excessivos e requintes da paixão.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Sagarana* é um substantivo composto de “Saga” (derivado do germ. “sagen”, “to say”) e “-rana”, palavra tupi que expressa semelhança ou analogia. A “saga” roseana condensa nestas narrativas o núcleo lendário e a forma mais “banal” da comunicação cotidiana, o contar-casos.

<sup>2</sup> Cf. a entrevista com G. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika*, Tübingen und Basel: Horst Erdmann, 1970, p. 496-7; nessa entrevista, Rosa afirma também: “Não sou romancista; sou narrador de contos críticos”.

<sup>3</sup> Machado explora os hábitos conversacionais urbanos.

<sup>4</sup> Cf. G. Lorenz, op. cit., p. 522: “Eu amo Goethe, venero e admiro Th. Mann, R. Musil, F. Kafka, a musicalidade no pensamento de Rilke, a inquietante e assustadora importância de Freud”.

<sup>5</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Insel Verlag, 1951.

<sup>6</sup> Cf. *Sagarana*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

<sup>7</sup> A primeira publicação de G. Rosa é um conjunto de poemas intitulado *Magma*, premiado em 1936. Ulteriormente, Rosa proibiu a reedição desse livro.

<sup>8</sup> Simões Lopes Neto, *Contos gauchescos e Lendas do sul*, Porto Alegre: Globo, 1949.

<sup>9</sup> Certos críticos frisam que este conto está à espera de uma “explicação psicanalítica”; mas as elucidações sobre a estrutura profunda do ciúme e do fascínio eróticos, do prazer sádico e da compulsão don-juanesca atingem nossa compreensão intelectual – e o que se ganha no nível intelectual, perde-se no da participação emotiva: o prazer cognitivo estancará o impacto que exerce sobre a alma um caso particular. Sob o tom sucinto do resumo pragmático desponta um faro natural pelas cavernosas infra-estruturas que atinge e *inquieta* o leitor *aquém* da compreensão, o que é o verdadeiro alvo da arte.

<sup>10</sup> R. Musil, formado em psicologia experimental, insiste sempre nesse perigo da arte deixar-se “sugar” pela explicitação científica, perdendo assim o véu de beleza, o “circulo mágico”.

<sup>11</sup> Guy de Maupassant, *Contos e Novelas*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, I, p. 99. São várias e numerosas as correspondências que desvelam o impacto do narrador francês. Em “Trezentas Onças”, S. L. Neto reutiliza uma cena de “Le Père de Simon”, de Maupassant. Como o menino desesperado pela desonra, o gaúcho que se considera desonrado devido à perda do dinheiro planeja o suicídio. No momento que precede o ato fatal, ocorre uma espécie de conciliação “cósmica” com a natureza. Os sofredores parecem consolar-se diante da mágica beleza do rio, da vegetação, dos pássaros, e retomam nova coragem.

<sup>12</sup> Cf. G. Lorenz, op. cit., p. 521 e 518

<sup>13</sup> Cf. Diálogo G. Lorenz com G. Rosa, *Arte em Revista*, p. 10, cit. apud Dácio Antônio de Castro, *Primeiras estórias. Roteiro de leitura*, São Paulo: Ática, 1993.

<sup>14</sup> Cf. J. G. Rosa, *Correspondência com o tradutor italiano Eduardo Bizzarri*, São Paulo: T. A. Queiroz, p. 57 – 8.

<sup>15</sup> Euclides da Cunha, *Os sertões*, São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1975.

<sup>16</sup> Quando G. Rosa diz “Sou um homem profundamente crente, embora fora dos trilhos das confissões . . .”, ele se refere a esta “religião” do burrinho pedrês: entregue àquela confiança e atenção que retêm tudo o que há de bom e favorável no meio das ásperas decepções da vida. Esta “religião” tem certa analogia com a candura infinita de certas personagens de Kafka (por exemplo, de Karl Rossmann; cf. *Amerika*, Frankfurt: S. Fischer, 1976).

<sup>17</sup> Cf. Jules Michelet, *La bible de l'humanité*, Paris: Calman Lévy, 1864. *La mer*, 1861, *La montagne*, 1868.

Gaston Maspéro, *History of Egypt*, London: The Grolier Society, s. d., 10 v.