

O AUTO DO BURRO: DRAMATICIDADE EM “O BURRINHO PEDRÊS”, DE GUIMARÃES ROSA



THE *AUTO* OF THE DONKEY: DRAMATICITY IN “O BURRINHO PEDRÊS”, BY GUIMARÃES ROSA

Lucas Branco de Araujo MOTTA
Universidade, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 05/11/2023 • APROVADO EM 20/06/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1320>

Resumo

O artigo tem como objetivo a análise da dramaticidade no conto “O Burrinho Pedrês”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Sagarana* (1946). Em resposta a José Condé, Rosa (1946) afirmara sobre a narrativa ser uma espécie de “peça não-profana”. O presente trabalho objetiva análise de tal categorização à narrativa, como evidenciar os traços formais que a validem ou não. Subjacente, retomamos aqui as questões relativas à ideia de uma constante tensão e resistência entre um “senso de épico” e uma “vontade de individuação” (Motta, 2022; 2023).

Abstract

The current paper aims an analysis of the dramaticity in Guimarães Rosa’s short story “O Burrinho Pedrês” from *Sagarana* (1946). In answer to José Condé, Rosa (1946) claims that the narrative is a kind of “non-profane play”. The present work purpose is analyze such

categorization to the narrative, as demonstrating the formal aspects that can validate it or not. Underlying it, we return to questions around a constant tension and resistance lying upon a “sense of epic” and a “will of individuation” (Motta, 2022; 2023).

2

Entradas para indexação

Palavras-chave: Literatura Brasileira. O Burrinho Pedrês. Guimarães Rosa. Dramaticidade. Épico.

Keywords: Brazilian Literature. O Burrinho Pedrês. Guimarães Rosa. Dramaticity. Epic.

Texto integral

Introdução

Sagarana (1946), estreia de João Guimarães Rosa na prosa literária, foi um alvoroço literário. Seu texto fora aclamado tanto por aqueles que reivindicavam à obra um caráter regionalista à moda da geração de 30, como por críticos contrários a essa associação, como Candido (1946) e Rónai (1946), que viram na obra um valor universal e épico.

Como o próprio neologismo que dá título ao volume indica, as narrativas tentam “semelhar” a uma saga. Uma saga sertaneja? Pois, a dimensão universalizante que adquire o sertanejo mineiro na narrativa rosiana é plano de um drama ainda maior: a contenda entre homem (ou burro) e destino. As transmutações da fortuna, os encontros e desencontros fatais, o velado e o descoberto – são estas as forças-motrizas que guiam as narrativas de Rosa e seu sertão épico emulado (Motta, 2022), irônico e contraditório. Afinal, o mundo ficcional de Guimarães Rosa tende a adentrar a dimensão “quase épica da humanidade” (Candido, 1946, p. 2). Está intrínseco ao corpo de sua obra um conflito de modos de subjetivação, antiga e moderna.

A passagem de saga a *Sagarana* é reflexo deste retrato dos modos de subjetivação e disposições mentais daquelas que André Jolles (1972) caracterizou como “formas simples”, a qual a saga se incluiria. Como explicou Suzi Sperber (1996, p. 99):

Encontram-se na oralidade e na escrita, mas provêm da oralidade. São pré-literárias, [...] São blocos de sentido e forma encontráveis em variantes e sequências da ação relatada ficcional e historicamente. Correspondem a uma experiência pré-literária caracterizada fundamentalmente pelo esforço de atribuir um sentido global, de totalidade, a um fenômeno ou um conjunto deles. Reúne eventos que tematizam a realidade interna e externa do ser humano, porém de modo a superar o limite do instante e do fragmento. A atribuição de sentido à vida é representada por uma das formas simples que, cada uma delas, tem nuances de função e sentido.

Estas formas, da e na linguagem, demonstram o processo de disposição mental do intercâmbio de experiências através de modos de compreendê-las e

significá-las. O mito, por exemplo, é uma forma simples que, através do símbolo, intervém a fim de cessar quaisquer cadeias das instâncias de questionamento. Dá, no e ao símbolo, um valor totalizante frente ao acontecimento. A adivinha, por sua vez, demonstra um processo de iniciação, afinal, é uma forma de linguagem em que um sabe algo que outro ainda precisa descobrir para poder edificar-se a semelhante nível.

A forma da Saga nos conta algo interessante quando pensada em termos de função e sentido, pois, é a forma do contrassenso de outra forma: a da História. A saga foi aproximada antes à ficção e fantasia que correlata real da visão histórica, ainda que sua matéria seja a mesma. As histórias de clãs demonstram-se “numa forma de linguagem em que os indivíduos e os objetos significam o herdeiro e a herança” (Jolles, 1976, p. 82). É neste movimento da e na linguagem em que “todo acontecimento histórico se torna então Saga: o desaparecimento de um povo chama-se desaparecimento de uma família [...]” (Jolles, 1976, p. 78). Com este desaparecimento está também o dos valores atribuídos aos sentidos e às causas por esta mesma família.

Ao pensarmos em algo que se detém à tentativa de semelhar-se a esta forma que a linguagem assume numa disposição mental há tanto perdida da forma da saga, Rosa demonstra seu intuito na emulação do sertão e do sertanejo aos fins estéticos dessa retomada da ficção ao nível que Rónai (1946, p. 1) denominou a “antiga arte de narrar histórias”.

Por fim, para introduzirmo-nos ao nosso objetivo com este trabalho, pensaremos a “confissão” que Rosa (1946, p. 9) fez sobre “O Burrinho Pedrês”: “Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio”. O que significaria tal categorização? Como podemos apreendê-la formalmente?

Desde o título do volume de narrativas os gêneros entram em estado liminar, visto o *-rana*, prefixo de semelhança nheengatu. Reafirmando o caráter moderno do trato com estes por meio de um trato paradoxal entre modos subjetivos aparentemente impossíveis entre determinados gêneros. Assim, reside por detrás da pergunta entre “O Burrinho Pedrês” e sua categorização pelo próprio autor, outra pergunta: como se realiza a “sagarana”, como se assemelha à saga?

1. Profano ou sagrado? – mundano

Como dissemos, a lógica de semelhar-se à saga é semelhar o real ao ficcional, não na sua precisão histórica de acontecimento, como o historiador, mas sim, na sua potencialidade estético-literária – tal como Aristóteles diferenciara o poeta e o historiador na *Poética*. Mas esta relação de transformação do real acontecido em ficcionalidade não é o que nos faz querer inclinar sobre esta afirmação de Rosa, e sim, a questão de gênero literário apresentada através dessa categorização da narrativa em “peça não-profana”.

Bem, para pensarmos num aspecto formal daquilo que uma “peça não-profana” poderia ser, remontamos a Sábato Magaldi (1985, p. 30-31):

O teatro erudito de Roma nacionalizou o legado grego, e a dramaturgia medieval, despontando nas novas línguas em formação, estabeleceu seus próprios gêneros [...] A revivescência clássica atingiu sobretudo a Itália e a França, ao passo que a Espanha e a Inglaterra mostraram-se mais sensíveis ao espírito medieval.



A revivescência clássica aludida é, também, o reingresso do profano no bojo cristão. Ao passo que os gêneros litúrgicos puderam manter as medidas medievais como cosmovisão frente ao erigir humanístico. Tal tradição fundamentou-se em língua portuguesa, o teatro vicentino é grande exemplo disto. E, são em formas como o Auto ou a Farsa, em que o desenvolvimento dialético entre sagrado e profano se vê formalmente desmesurado.

Morais e religiosas, se tornam frutos do efeito de “carnavalização”, pois, através destas formas “é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (Bakhtin, 1993, p. 6). Ao apresentarem uma visão ambígua da representação da vida, apresentam outras facetas dos gêneros eruditos, além da relação entre tradições orais e escritas, que, como apontara Ettore Finazzi-Agrò (1993, p. 242):

[...] o destino original de qualquer texto escrito, a sua verdadeira razão de ser, era a passagem à dicção pública, à representação espetacular. E esta “cena” é, de facto, o lugar de uma oposição irresolúvel entre palavra religiosa e palavra profana; este é o espaço teatral que clero e laicos disputam durante muito tempo [...] Não nos poderá, portanto, espantar que a cultura medieval tenha também produzido figuras ou gêneros híbridos [...] A história do teatro medieval, na sua progressão da ritualidade sagrada para o rito profano, passando pela fase de contaminação, reforça uma tal evolução: e é aqui, sobretudo nos limites do espaço cênico que se vão precisando na Idade Média, que serão a ser debatidos durante séculos os destinos cruzados da oralidade e escrita.

Este texto, que paulatinamente se profana, ainda detém em si a raiz cristã da História Universal, sempre se torna “parte de um drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original [...]” (Auerbach, 2011, p. 137). E sua profanação, moral e religiosa, demonstrara efeitos como um “realismo grotesco” (Bakhtin, 1993, p. 17), tornando-se forma necessária para a compreensão do “realismo do Renascimento”, pois “a visão carnavalesca do mundo é a base profunda da literatura do Renascimento” (Bakhtin, 1993, p. 21). É a saída popular frente às coerções dos regimes discursivos elevados, e, que será apropriada pelos próprios.

É neste espaço em que outra forma surge com o romper renascentista: a forma da novela. Ainda que já traga o sôfrego de um indivíduo, na novela renascentista “o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por sua razão, a forma da mundanidade do que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência” (Auerbach,

2020, p. 17), o que a tornaria numa forma, necessariamente, realista. E este efeito faria Lukács (2009, p. 49) pensá-la como “forma mais puramente artística”.



Efeito de uma mudança radical das relações entre o mundo e homem ocidental – o coletivo (ético-metafísico) é colocado em detrimento do individual, “o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão” (Auerbach, 2020, p. 18). Este tipo reiteraria e retrata “a transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno” (Watt, 1997, p. 16).

Neste processo em que a relação com o mundo se mostra pra sempre afetada. Distante de essência ou totalidade comum, num mundo sem deuses e metafisicamente (Lukács, 2009). E este mundo abandonado e gasto, quando reatado pelo homem, foi tratado pelo mesmo através de “um gigantesco esforço para dominá-lo” (Auerbach, 2020, p. 65), para jamais poder voltar ao eterno unívoco da História Universal cristã. O círculo fechado do épico como “uma representação tranquila do que progride”, como quis August Schlegel (2014, p. 303-304), estava para sempre quebrado. Já na aurora da modernidade, era do início da profanação, o mundo ocidental presencia uma ruptura de modos subjetivos impossível de ser impedida. Seguindo com Auerbach (2020, p. 65-66, grifos do autor):

Toda a sua estrutura se lhe tornara estranha; o homem não enxergava mais a quantidade infinita dos acontecimentos que se interpenetram e que juntos resultam num todo (a causalidade), mas apenas fatos isolados – um aqui, outro acolá – e, se conseguia juntar dois ou três, prostava-se exausto e renunciava a aprender o todo. Isso resultava num alinhamento rígido e abstrato, que nada mais tinha da dimensão sensível da vida, podendo agradar ao sábio à procura de uma doutrina, mas não ao povo sequioso de uma abundância de prazeres sensíveis. Surgem assim os *exempla*. Eles não tratam de acontecimentos, que são tomados de distintas fontes e, despojados de toda realidade concreta, apresentando-se a nossos olhos como esquemas. Todo o trabalho do autor consistia em mostrar, numa ligação causal, da qual se extraía a doutrina [...]

Se a forma da novela, como trata Auerbach, recaí em uma questão social, ainda pertinente ao comum do nível humanístico, o mesmo parece ocorrer com o indivíduo problemático do romance de Lukács, que afirma: “por meio desse próprio isolamento, contudo, o torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a rever determinada problemática do mundo” (Lukács, 2009, p. 84-85). E, ambas as formas reafirmam o domínio ao regime escrita e do leitor privativo.

No entanto, diferentemente de uma edificação do indivíduo do romance calcada univocamente em causas socioeconômicas – como o faz Watt (2010) n’A *ascensão do romance* e Lukács em sua fase marxista –, para o Lukács d’A *teoria do romance*, “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível” (Lukács, 2009, p. 67), e a forma do romance marcaria tal barreira, afinal, sua totalidade “só se deixa sistematizar abstratamente” e “sob a perspectiva objetiva, é uma

imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (Lukács, 2009, p. 70-71). Os “*exempla*”, bem-aventurados da providência, são impossíveis no caráter individualizante do romance moderno. O *Quijote* bem o demonstra ao inaugurar o gênero. E, também, é com esta irrupção de incompletudes que o destino – ou a sua apreensão causal – recaí diferentemente sobre o sujeito.

Lembremo-nos da dimensão de diferenciação de Hamlet frente a realidade circundante, fazendo com que, como bem apontara Harold Bloom (2000, p. 531): “A metafísica poética de Hamlet, como vimos, estabelece: caráter e destino são antitéticos; porém, no desfecho da peça, somos levados a crer que o caráter do Príncipe definiu-lhe o destino”.

Pois, diferentemente do círculo épico que lhes antecede, que criara “um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa ser tão isolada em si mesma”, o destino do indivíduo problemático fecha-o “a ponto de torna-se individualidade” (Lukács, 2009, p. 67). O pessimismo de Lukács evidencia que, tal como o homem não pode tomar-se medida para o mundo, não pode um homem oferecer a outro mais que a contingência de sua experiência, levando à aporia fragmentária dos sentidos do mundo, irreparavelmente.

Vemos, com este introito, as relações latentes entre literatura, subjetividade e forma. Ao pensarmos sobre Guimarães Rosa e sua afirmativa quanto a “O Burrinho Pedrês” ser uma “peça não-profana”, o que poderíamos tirar? E, também, retomar a pergunta: como se perfaz a “sagarana”, como se enforma aquilo que quer semelhar-se à saga?

Este retorno impossível ao circuito do épico – de completude e totalidade ética-metafísica – sabe-se, de antemão, falho. E, assim, torna-se irônico. Lembremo-nos da afirmativa que fez a Güten Lorenz (1991, p. 79):

[...] Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca, o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem.

Que pode a literatura fazer ao homem (ocidental)? Que pode essa evocação metafísica da forma realmente significar quanto ao eterno, ao ético, ao total? Pode o homem rogar significados ao vazio do infinito, devolvendo, em seu processo de significar o mundo, formas ao vazio. E, diferentemente da providência, é esta a contenda do homem com o destino, entre causas e suas significações.

2. Humano, destino humano? mote rosiano

À época do lançamento de *Sagarana* (1946), estreia da prosa – em livro – de João Guimarães Rosa, o autor fora associado pela crítica ao regionalismo. A

respeito disso, o próprio Rosa aludira, em entrevista a José Cesar Borba (1946, p. 1): “O regionalismo de Sagarana talvez não seja um gênero, mas uma contingência”. Assim, esta contingência, aceita como dispositivo literário, se dispõe ao trato do tema central da ficção rosiana: “o problema do destino e do homem” (Borba, 1946, p. 2). Para o autor:

Sagarana, – onde as estórias não estão dispostas na ordem cronológica em que foram escritas – é um caminho progressivo para o debate desse problema, fundamental e ao meu ver único na criação literária. No último conto – “A hora e vez de Augusto Matraga” – a ação acha-se praticamente despojada, quando no afã de documentação, do caráter regional e pode-se, talvez, por isso mesmo, *sentir melhor a linha do destino incidindo sobre o homem, sobre o meu personagem* (Borba, 1946, p. 2, grifos nossos)

A relação deste problema com sua criação literária se repete na entrevista concedida a Ascendino Leite (1946). Nela, quando perguntado sobre o uso do dispositivo regional em *Sagarana*, Rosa reafirma e completa:

[ROSA] – [...] E, ainda naquela ocasião eu achava que, não podendo compor *fábulas só com animais, que são “retilíneos”*, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, sem “pose”, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar solta a poesia, sem prejuízo do realismo [...] E há a natureza, que não é cenários, mas sim personagem. Na cidade a natureza exterior também representa, mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe... (Leite, 1946, p. 3, grifos nossos).

Nessa mesma entrevista, Rosa parece alicerçar um esboço de uma ontologia da personagem, baseado na relação homem-destino. Ao ser questionado pela escolha do gênero conto (ao invés do romance) para *Sagarana*, Rosa responde:

[ROSA]– Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o *problema do destino*, sorte e azar, vida e morte. O homem a ‘N’ dimensões, ou, então, representado numa só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia. Tudo isso é muito pessoal: gosto da parábola, do apólogo...

[LEITE] – E *Sagarana*, então, é?

[ROSA] – Etc., etc., mas também uma série de parábolas, de apólogos... (Leite, 1946, p. 3, grifos nossos).

O homem unidimensional do conto, que habita um mundo épico emulado em *Sagarana* é distinto do homem multidimensional dos próprios romances rosianos. Deste modo é que, em *Sagarana*, destaca-se Matraga e suas incidências com o mote do destino. O regional, o Sertão, é abertura do *topos* do homem e destino. É através do regional contingenciado em dispositivo literário que podem

estes sertanejos (quase heroicos ou pastorais) participarem da contenda com o destino, num mundo onde o diabo ainda existe, e que os enforma aos moldes de parábolas, apólogos e sagas. Associar as personagens a esses gêneros parece ser uma reafirmação de que estas personagens ultrapassam o caráter particularizado que o regional lhes ofertara, e atravessam para uma condição universalizante, quase metafísica e eticamente totalizante.

O sertão rosiano é, antes que um espelho do real objetivo, uma realidade metafísica, dotada de um “senso de épico” (Motta, 2022). No entanto, como décadas depois apontara Donaldo Schüller (1969, p. 70): “O mundo épico de Guimarães Rosa traz em si mesmo a sua contradição”.

Nas suas confidências prestadas a João Condé, Rosa (1946, p. 9) reitera sua visão das personagens e sua contenda: “[...] porque o povo do interior – sem convenções, “poses”, - dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino”.

Podemos observar, nestas afirmações, como Guimarães Rosa relaciona as condições subjetivas das personagens frente aos processos criativos que dá no seu trato dos gêneros literários.

Se entre animais retilíneos e homens unidimensionais – e a esperança de um homem multidimensional do romance –, já em *Sagarana* podemos perceber que há o que se desvela, *a priori*, são as ações do destino. Remontemos a Suzi Sperber (1976, p. 83, grifo da autora) que afirmara que, em *Sagarana*, “quem se revela ao mundo, quem manifesta em si valores espirituais, é ainda a personagem [...] As personagens revelam-se ao mundo, que é, simplesmente”. E esse mundo épico irônico, impossível e contraditório do sertão rosiano é o cenário da contenda entre o homem e o destino. Sperber considera o alicerçar de um “realismo ontológico”, afinal, para a autora: “O destino é o mundo. O destino é a natureza. Portanto, o destino é componente da narrativa. Porém, não é a ação. Nem o são as personagens. O destino é o espaço – espaço que se fecha em si mesmo” (Sperber, 1976, p. 83).

No entanto, se vemos diferentes noções do comportamento destas personagens frente ao desenrolar do destino, poderiam todas enveredarem de modo unívoco? Cremos que não, que aí é onde reside um dos traços ambíguos e irônicos do “senso de épico” que perfaz este sertão *sui generis*, que é sua relação evidente entre os diferentes personagens e suas relações com as formas (híbridas e carnavalizadas) que as encerram. Há um efeito de resistência quanto a este mundo épico e total que se apresenta às personagens na imagem do sertão. No bojo do épico rosiano, uma irrupção de incompletude se apresenta às personagens, fazendo-as buscar uma dimensionalidade subjetiva maior, uma “vontade de individuação” (Motta, 2022). Aí reside a maior pedra de toque do irônico deste círculo épico emulado, a presença de indivíduos problemáticos.

Porém, como colocado por Rosa, isto aconteceria de maneira distinta às personagens em detrimento dos gêneros. Diferentemente de *Corpo de Baile* (1956), que apresenta explicitamente o dilema entre gêneros em seus textos e índices, *Sagarana* é afirmado como um volume de contos nas declarações.

Se o diabo na roça ainda existe, se é neste espaço em que vemos as ações e reações entre humanidade e destino, não poderíamos pensar que o dilema do destino não se fixaria somente na contingência representacional do mundo

circundante do sertão, e sim, na sua apresentação da relação entre este mundo e seus viventes? A autora afirma que a personagem “apresenta-se em um tempo que serve para a sua *revelação*” (Sperber, 1976, p. 84, grifo da autora). Deveras, é este o recorte do fazer ficcional, separando o narrado e do não-narrado, entre a estória e a história. Pois, os casos de destino servem-se aos moldes das parábolas, apólogos, sagas. São cortes formais que buscam, de modos e dimensões distintas, tratar das relações de criação de sentidos frente aos acontecimentos.

É o que analisaremos em “O Burrinho Pedrês” e no exemplar caso de Sete-de-Ouros e a caravana de Major Saulo. E, perseguir o que lhe daria uma possibilidade de tornar-se uma “peça não-profana”, parte do perfazer da “sagarana”. No entanto, diferentemente de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o caso do destino de homens e burros se erige num processo de aceitação do “senso de épico”, afinal, é uma narrativa de homens unidimensionais e animais “retilíneos”.

3. No umbigo do mundo, o drama de um burrinho pedrês

O caso do burro Sete-de-Ouros, burro de muitas estórias e nomes, é exemplar. “Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a de um homem grande, é bem dada no de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas [...]” (Rosa, 2001, p. 30).

Esta afirmação ressalta o corte pelo instante distanciado da historiografia. A impossibilidade de apreensão do tempo exato coloca a narrativa mais próxima de um tempo não demarcado, como os tempos de antanho de que falara Andre Jolles (1976) ao pensar nas “formas simples” como a saga. Não conseguir precisar o momento histórico exato (por mais que alguns elementos do próprio texto nos afirmem, como a presença do sistema ferroviário) é aproximar a narrativa não a uma tendência historicista, mas sim, do caráter de contação oral. Como aponta Gilberto Mendonça Teles sobre o conceito de conto em português:

O português, entretanto, mistura num só vocábulo as duas vertentes: ao dizer conto, está apontado para o escrito, para o oral e ao mesmo tempo para as duas formas simultaneamente, uma vez que no Brasil o conto está sempre flutuando entre o escrito e o oral, como na obra mais atual de Guimarães Rosa.

A oralidade inventada da prosa rosiana é decisiva naquilo que buscaremos demonstrar na aproximação dos aspectos dramáticos da narrativa, em especial na insurgência de formas simples atualizadas através de diálogos.

Mas atentemo-nos com um detalhe importante: a prenúncia sobre o momento decisivo do dia que resumirá a exemplar estória de Sete-de-Ouros, que naquele dia de janeiro haveria de entender como é decisivo “o equívoco que decide o destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” (Rosa, 2001, p. 35). Essa grandeza talvez seja a anúncia do não-profano, de uma reabertura ao sagrado no mundo por meio da forma.

O trecho do conto é simples: o burro Sete-de-Ouros é abruptamente escalado para compor as montarias da caravana de Major Saulo, que partiu na missão de entregar um contingente de gado para venda num dia inóspito de verão.

No entanto, a segunda história do conto¹ é a trama entre dois vaqueiros – Badú e Silvino –, caso de traição e assassinio.

Como veremos, há uma discrepância no caráter diegético do conto, no que tange à apresentação de suas histórias simultâneas. O modo de narrar – e a própria narração –, é diferente entre o foco que recai sobre Sete-de-Ouros e os vaqueiros. Se, nas categorias de Friedman (2002), Sete-de-Ouros é envolto por um narrador onisciente intrusivo², ao passo que os vaqueiros são apresentados majoritariamente através do diálogo, que parece dar um realce dramático à ação diegética, prova disso é a insistência na apresentação dramática destas personagens.

Vejamos a mudança dos processos narrativos entre os focos do burrinho e dos vaqueiros:

E Sete-de-Ouros, que sabia do ponto onde se estar mais sem tumulto, veio encostar o corpo nos pilares da varanda. Deu de cabeça, para lamber, veloz, o peito, onde a cauda não alcançava. Depois, esticou o sobrebeço em toco de tromba e trouxe-o ao rés da poeira, soprando o chão.

Mas tinha cometido um erro, O primeiro engano seu nesse dia, O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: “quem é visto é lembrado”, e o Major Saulo estava ali:

—Ara, veja, louvado tu seja! Hô-hô.. Meu compadre Sete de-Ouros está velho... Mas ainda pode aguentar uma viagem, vez em quando... Arreia este burro também, Francolim!

— Sim senhor seu Major. Mas o senhor está falando sério, ou é por brincar?

— Me disseram que isto é sério. Fecha a cara, Francolim! Fecha a cara, Francolim! (Rosa, 2001, p. 35-36).

Já nesta primeira cena do conto, Rosa faz uma inversão temporal interessante, que semelhasse à ação dramática: primeiro, o introito do burrinho em meio aos animais e sua chegada ao alpendre é feita numa narrativa onisciente; segundo, após o trecho supracitado, o autor faz um pequeno recuo temporal e explicita (e altera) o diálogo ocorrido entre Major Saulo e Francolim antes da chegada de Sete-de-Ouros.

A narração que envolve os vaqueiros parece semelhar-se a rubricas dramáticas, ocupando-se somente da movimentação das personagens no tempo e espaço narrativos, ou seja, a personagem só se revela por meio da enunciação, por meio do discurso direto ou indireto. O que prevalece na narrativa é a apresentação direta, por diálogos, como na ação dramática (Hoisel, 1988). E, de modo sagaz, Rosa permeia a temporalidade narrativa do conto neste circuito de alternâncias procedimentais. Lê-se:

¹ Como quer Ricardo Piglia (2004) ao pensar que o conto traz em seu bojo mais de uma história, e seu trabalho é o entrelaçar e desenlaçar ambas as histórias em simultaneidade.

² Para Friedman (2002, p. 173) a intrusão do narrador dá-se através da “presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão”.

E o Major Saulo foi até à porta, para espiar o relógio da parede da sala. Maria Camélia chegou com a cafeteira e uma caneca. — “Quente mesmo? para velho?” — “De pelar, seu Major!” Sempre com a mão esquerda alisando a barriga, o Major Saulo chupava um gole, suspirava, ria e chuchurreava outro. E a preta e Francolim, certos, a um tempo, sorriam, riam e ficavam sérios outra vez. — “dá o resto para o Francolim, mas sem soprar, Maria!”. E o Major, já de cigarro na boca, se debruçava no parapeito, pensando alto: — ...Boi para encher dois trens, e mais as vacas que vão ficar no arraial... Para a gente sair, ainda é cedo... Mas, melhor que chovesse agora, no modo de dar uma estiada com folga...
E nessa hora foi que Sete-de-ouros se veio aproxinquando, brando.
— Arreia este burro também, Francolim!
— Sim senhor, seu Major. Só que o burrinho está pisado, e quase que não enxerga mais... (Rosa, 2001, p. 37, grifos nossos)

E tais procedimentos foram analisados por Evelina Hoisel (1988, p. 21), quando pensa os aspectos que aproximariam as narrativas rosianas ao dramático. A autora afirma:

Nos textos de Guimarães Rosa, como “Cara-de-Bronze”, “O burrinho pedrês”, “Sarapalha” e “Corpo Fechado”, o diálogo se infiltra na fala dos narradores, deslocando e criando um jogo de pontos de vista em que narradores-personagens se alternam na produção narrativa. *O descentramento do ponto de vista*, nestes textos, está alicerçado na presença do diálogo que arromba o espaço do narrador, não fixando o ponto de vista pelo qual são construídas as personagens e desenvolvido o enredo [...] Essa alternância de vozes enfatiza o caráter teatral da escritura, em que a marcação cênica se faz a partir da entrada e saída dos atores-personagens do palco, do jogo entre falar e calar, esses processos de construção da narrativa apontam para outro processo particularmente dramática que é suscitar no leitor/espectador a sensação dos eventos narrados como acontecendo no presente.

É neste processo procedimental que o caráter dramático parece se fazer fundante. No entanto, parece haver também aspectos teatrais – cênicos e performáticos – no bojo do texto. Por exemplo, como na cena em que os vaqueiros, já em caravana e em vias de se movimentarem, alocam-se espacialmente em “flancos” e “alas” (Rosa, 2001, p. 49).

Os vaqueiros, o boiadeiro e seu ajudante, e o burrinho junto a seu montador compõem um grupo de doze cavaleiros e suas montarias, semelhando a caravana à imagem de Carlos Magno e os Pares de França³. E aqui, nesta formação da caravana em flancos, o modo de apresentação descentrado do foco narrativo e a importância do diálogo, parecem reafirmar traços dramáticos à narrativa.

³ São símbolos da afiguração de sertanejos a personagens de cavalaria, que Cavalcanti Proença (1958) apontara de maneira pioneira. Atentemo-nos, a título de dúvida e exemplo, a este processo sendo retomado em *Corpo de Baile* (1956), em “A estória de Lélío e Lina”, com os vaqueiros do Pinhém a mando de Seo Senclér (Cf. Motta, 2023).

É nesta cena em que vemos o papel do diálogo como acesso à oralidade ficta de Rosa. Afinal, o uso do discurso direto dialogal é a chave de acesso às “formas simples” emuladas.

Major Saulo, em boa parte de sua participação na narrativa, é um símbolo de oralidade. Começamos por seu uso de ditados: “- Escuta, Francolim: “*não é nas pintas da vaca que se mede o leite e a espuma...*” (Rosa, 2001, p. 42), ou “- Mais coragem, Manico, sem gemer... “*Suspiro de vaca não arranca estaca!...*” (Rosa, 2001, 44), ou “[...] Escuta: ‘para bezerro mal desmamado, cauda de vaca é maminha’...” (Rosa, 2001, p. 62). Além do misticismo que o acompanha do começo ao fim do conto – “- Vai cair chuvinha fina, mas as enchentes ainda vão ser bravas. Este ano acaba em seis’...” (Rosa, 2001, p. 41). Poderíamos perguntar e refletir acerca da disposição mental e subjetiva que esta personagem parece imbuir.

O uso destes ditados pela personagem traz pra si o caráter oral da narrativa. Retomamos a Andre Jolles (1976) para pensarmos a forma do ditado (e emparelhado a este, o provérbio) enquanto forma simples. Importante lembrarmos que “as coletâneas de provérbios, ditados e máximas apareceram muito cedo – muito antes de serem matéria de uma disciplina chamada etnografia – e com finalidades totalmente diversas” (Jolles, 1976, p. 128). Surgem, em suas mais distintas particularidades e contingências, com um caráter de aceitabilidade popular, pois, “acontece que o provérbio só se torna *locução proverbial* depois de ter recebido do povo, essa forma dotada de universalidade e assim por diante” (Jolles, 1976, 131). Assim, é uma forma simples atualizada, não é o estado de disposição mental puro que alicerçara a forma anteriormente – “existe uma forma simples chamada *Locução*, a qual se atualiza em provérbios e ou ditados” (Jolles, 1976, 132). Esta forma simples é, como as outras, meios de expressão da captação da cosmovisão erigida por povos distintos.

Determinada experiência é compreendida, de cada vez, independentemente das demais, e as conclusões das várias experiências só podem ser imperativas e suscetíveis de avaliação nesse universo e dessa maneira, se nos mantivermos nelas e partirmos delas [...] Em poucas palavras, tal universo não é um cosmo e sim a dispersão, o empírico [...] a forma resultante da nossa disposição mental e das ideias que lhe estão vinculadas é essa forma simples a que chamamos de Máxima ou, melhor ainda, Locução [...] a Locução é, pois, a forma literária que encerra uma experiência sem que se deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador deste universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico. O provérbio é a atualização dessa forma [...] (Jolles, 1976, p. 132-133).

As “formas simples” são emuladas não só no mundo ficcional que permeia a imagem do Sertão, mas também por meio de seus viventes e o modo como tratam e intercambiam experiências. Major Saulo conjura uma experiência aporética do sertão: a de tratar a experiência por meio de representações simbólicas, sabendo que não as esgota. Dá-se a impressão de que o Major, ainda que em sua posição de distância com os trabalhos mais baixos que o gado demanda, tem um contato vívido como sertão enquanto *ethos* e *physis*.

É ele, entre todos, que melhor trata Sete-de-Ouros, seu burro de estimação. Compreende-o a tal ponto que pergunta a João Manico: “... você acha que burro é burro?” (Rosa, 2001 p. 60). Para Major Saulo a natureza se demonstra como algo intraduzível, mas inteligível. E essa faceta da possível compreensão só pode ser compreendida e apreendida por meio da expressão verbal — “— Não podemos tocar tão ligeiro como a coragem, Manico, o burrinho não pode com isso” (Rosa, 2001 p. 61). A personagem chega a assumir: “... eu gosto dos bois, Manico, ponho amor neles... [...] Olha, o que eu entendo das pessoas, foi com o traquejo dos bois que eu aprendi...” (Rosa, 2001, p. 62-63).

Deste modo, podemos compreender melhor a subjetividade (disposição mental) que circunda a personagem de Major Saulo. Nem os vaqueiros ou o próprio Major têm um desenvolvimento intimista de suas subjetividades por meio do foco narrativo que as avista. São apresentados quase que inteiramente em diálogos de discurso direto demarcado por travessão, quando não apresentados em discurso direto no meio de um parágrafo cujo foco narrativo é dinâmico, interpelado pelo discurso do narrador.

Por isto, a conjuração das “formas simples” utilizadas nos diálogos das personagens na narrativa é tão importante, porque suas utilizações estéticas trazem à voga a disposição mental destas formas ao emulá-las. Apresentados somente pelo presente que se forma ao enunciarem, tal qual o presente da encenação dramática, torna manifesto o caráter decisivo e fulcral da oralidade na prosa de Guimarães Rosa.

Nos parece que o caso de Major Saulo – homem analfabeto que “não sabia ler, mas gostava de receber castas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão...” (ROSA, 2001 p. 86) – demonstra a onipotência desta disposição mental da “forma simples” ainda imbuída às personagens do sertão rosiano. Onde ainda é vigente a existência do diabo.

Tal disposição não pode ser novamente alcançada, pode, porém, ser emulada no texto literário. Assim, a apreensão dos ditados na figura de Major Saulo nos parece afirmar a necessidade de caracterizar/simbolizar a experiência por meio da expressão verbal; pois, o ditado contém uma verdade essencial sobre as facetas substanciais das experiências. Por isto, ao se utilizar do elemento de apresentação do diálogo dramático, Guimarães Rosa consegue atribuir às suas personagens a possibilidade de uma emulação de formas mais próprias às tradições orais e populares.

Ainda na formação da caravana em flancos e alas, Major Saulo dialoga com seus vaqueiros, que transitam atrás dele. Este trânsito dos vaqueiros arredor do fazendeiro, além da alternância de foco narrativo ao burrinho Sete-de-Ouros e a intriga entre Badú e Silvino, parecem constituir relação íntima com o comportamento cênico. Através do diálogo, Raymundão evoca outra “forma simples” dentro da narrativa – a forma do caso. Em relação a essa “forma simples”, retomemos a Jolles (1976, p. 148) que busca as especificidades da forma do caso:

Já dissemos que a disposição mental da legenda e da anti-legenda estabelecia uma diferença *qualitativa* entre o santo e o homem bom, de uma parte, e entre o anti-santo e o malfeitor contumaz, de outra parte. Na disposição mental que nos encontramos agora, só

existem diferenças quantitativas condicionadas pelo fato de se aproximarem ou de se afastarem ou de se acercarem mais ou menos da norma.

Ou seja, a forma do caso é a partilha de sentidos frente a um acontecimento excepcional. O caso é, neste sentido, o oposto do cotidiano. E é nele, em seu valor de experiência intercambiável, que reside um corte valorativo que causa seu relevo no corpo das experiências.

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 decisão: é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultado [...] O Caso tem, portanto, uma segunda característica peculiar, a saber, que deixa de ser ele mesmo quando uma decisão positiva anula o dever de decisão [...] o Caso tem a propensão de ampliar-se para redundar numa forma artística que é a Novela [...] mas, assim fazendo, a forma artística destruiu, por força de suas leis próprias, a forma simples de que nasceu. Tomada a decisão, o Caso deixa de ser Caso. (Jolles, 1976, p. 160)

Pois sucede à contação de Raymundão, que evoca o caso do bravio zebu Calundú e um menino.

No começo da narrativa, onde somos apresentados a Sete-de-Ouros, Major Saulo e seus vaqueiros, a ação reside junto à fazenda do Tampa. Organiza-se a boiada junto ao curral, os flancos se dividem, e assim, parte a caravana rumo à descarga dos bois na estação. É no primeiro momento do conto que sabemos que Sete-de-Ouros fora escalado por força do acaso, que o tempo está insalubre para que façam esse movimento, e que Silvino talvez pretenda assassinar Badú. O segundo momento do conto é exatamente a travessia da boiada entre a fazenda do Tampa e o arraial, onde farão parada.

Neste segundo momento é imprescindível uma compreensão dinâmico-visual da narrativa. Pois é nesse processo de presentificação que a narrativa literária conjura em seu trato com a linguagem, em especial a exposição dos diálogos de discurso direto e sua interpolação com o deslocamento do foco narrativo causado pelo narrador em terceira pessoa, que somos apresentados a mais um efeito dramático no conto. Logo ao partir da boiada o texto centraliza-se no flanco esquerdo, onde estão Badú, Silvino, Juca Bananeira e Raymundão. Acontece uma transição abrupta entre contar e mostrar, entre “sumário narrativo” e “cena imediata” (Friedman, 2002, p. 172). O diálogo que domina essa parte da narrativa é centrado neste espaço, no flanco esquerdo.

E é, assim, por meio do discurso direto dialogado das personagens, que Raymundão evoca o caso do boi zebu. “– O Calundú? Pois era um zebu daquela idade. O maior que eu já vi” (Rosa, 2001, p. 52).

A contação do caso é interrompida não somente pela dinâmica dramática, mas pela interferência do narrador, que insiste em presentificar as situações causadas pelo movimento vivido pelas personagens no corpo da boiada, e a imponência natural: “Chegava a chuva, branquejante, farfalhando rumorosa, vinda

de trás e não de cima, de carreira. Alcançou a boiada, enrolando-a toda em bruma e continuando corrida além” (Rosa, 2001, p. 55).

O caso exposto por Raymundão apresenta as quididades enigmáticas que circunda o boi. Como a alusão da incompreensão dos ordenamentos da *physis*. O perigoso zebu Calundú, temido por outros animais e pelos homens, assassinara um menino que o estimara.

— Pois foi na Laje do Tabuleiro, onde tem os cochos... A gente dando sal com quina, por causa que, por perto, lá, estava começando a aparecer peste. O gado fêmea todo reunido: as novilhas solteiras, as vacas amojando, as outras com as crias taludas, ou bezerrada miúda, de dias só. Seu Neco Borges tinha vindo com a família, para apreciar. Seu Vadico gostava demais do Calundú, e o zebu também gostava dele, deixava o menino coçar o pêlo e bater palmada no focinho... Doideira, eu sempre achei. Zebu é bicho mau, que a gente nunca sabe o que é que eles vão cismar de fazer...

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

— Sim senhor, deve de ser, são Major. O Calundú, não sei se o senhor sabe, não batia em gente a pé... Ao depois, ele estava no meio da vacaria mansa... Seu Vadico foi fazer festa nele, dando sal para ele lambar na mão. A gente estava ali, com as varas..., O boi alisava o menino com o focinho, e até parecia gente, carinhoso... Quem é que havia de somar? O senhor sabe que boi não entra na gente assim à toa, sem avisar: mesmo quando eles já estão fazendo gatimanha, sapateando, abrindo terra e soprando em riba, a gente precisa é de não apartar os olhos dos olhos deles...

— *Toda a vida. Na hora de um boi partir na gente, os olhos mudam de jeito e ficam maiores, parecendo que não vão caber mais nos buracos das vistas...*

— Pois eu juro, seô Major, que aquilo foi de supetão... Eu vi o Calundú abaixar a cabeça... Parecia que ele ia querer mais sal... E, aí, de testada e de queixo, ele deu com o menino no chão, do jeito mesmo de que um cachorro derruba uma lata. Seu Vadico caiu debruço, com a cabecinha para dentro das patas do touro... E ele nem pôs o pé em cima: deu uma passada para trás, e foi uma chifrada só... Depois, o Calundú sungou a cabeça, e o sangue subiu atrás, num repuxo desta altura

— Muito triste, Raymundão.

— Nós corremos, todos, mas não foi preciso tirar o zebu, porque ele deu as costas, e foi andando para longe, vagaroso, que nem que não quisesse ver o crime que tinha feito... Aquilo era sangue por todo lado, e o pessoal gritando... Seu Neco Borges virou um demônio, puxou o revólver... Mas seu Vadico, antes de morrer, falou determinado, que nem pessoa grande: — “Não mata o Calundú, pai, pelo amor de Deus! Não quero que ninguém judie com o Calundú!” ... (Rosa, 2001, 70-71, grifos nossos).

E, para justificar a natureza de caso à anedota de Calundú, Raymundão conclui:

— Seu Borges mandou levar para o seu Lourenço, na Vista- Alegre, para ser vendido ou dado de graça... Aí eu disse que levava, porque só eu era quem sabia fazer a simpatia do cambará. O senhor conhece? Pois eu juntei o bicho com um terno de vacas mansas, montei no meu quartão castanho, e joguei um raminho de cambará para trás: aquilo, o zebu me acompanhou, que nem um bezerrinho correndo para o úbere da mãe... Eu falava: - Vamos para adiante, assassino!... — Mas falava baixo, para ele não me entender... Não me deu trabalho nenhum [...] Mas, de noite...Eu pernoitei lá, e vi a coisa, seô Major. Ninguém não pede pegar no sono, enquanto não clareou o dia, o Calundú, aquilo ele berrava um gemido rouco, de fazer piedade e assustar... Uivava até feito cachorro, ou não sei se eram os cachorros também uivando, por causa dele. Leofredo, que era de lá naquele tempo, disse: — “Ele está arrependido, por ter matado o menino”... — Mas o velho Valô Venâncio, vaqueiro cego que não trabalhava mais, explicou para a gente que era um espírito mau que tinha se entrado no corpo do boi...Parecia que ele queria mesmo era chamar alguma pessoa. Fomos lá todos juntos. Quando ele nos viu, parou de urrar e veio, manso, na beira da cerca... Eu vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto, no meio do curral... — Às vezes vêm coisas dessas, que a gente não sabe, Raymundão. (Rosa, 2001 p. 72)

Vemos, nas passagens, a relação intrínseca entre homem e natureza (tomada como personagem). Seja na inconclusividade do caso relatado por Raymundão, sejam nos ditados de Major Saulo, a disposição mental perseguida na feitura de uma “sagarana” reside aí. E não simplesmente na particularização dos modos de significação de sentidos produzidos pela contingência regional, mas, no trabalho universalizante destas formas da e na linguagem.

Distanciada da disposição mental e do caráter oral-popular, as formas simples na obra literária padecem ao vilipêndio do estilo e da escrita. Não é possível recobrar às formas simples dentro de uma obra literária. Porém, com Guimarães Rosa, compreendemos que é possível ‘emulá-las’. Porque as formas “estão disponíveis para todo o ser humano, tanto para a produção como para a recepção [...] Não são formas fechadas e imutáveis. Permitem inclusões e mudanças [...]” (Sperber, 1996, p. 99). Deste modo, a emulação faz com que atue uma “positividade imprimida na construção da narrativa decorra também de referências textuais comuns aos dois universos, o da oralidade e da escrita” (Sperber, 1996, p. 107). Eis aí uma positividade apreendida pela forma literária no defrontamento entre duas subjetividades distintas.

Durante a entrecortada contação de Raymundão, o segundo momento da narrativa é interpolado pela mudança da “cena imediata” (Friedman, 1978) que se coloca junto a Major Saulo e os movimentos da boiada, que por tramas de Silvino acabam por ameaçar Badú e alertam Francolim, braço direito do fazendeiro. Onde, acima, evidenciamos o uso dos ditados em seu diálogo com João Manico. O “sumário narrativo” registra o episódio, que é assistido pelo Major. Até que, após o

ocorrido, ele ordena que João Manico e Francolim troquem de montarias, e convoca Raymundão para cavalgar ao seu lado. Major Saulo, com melindres, investiga se o vaqueiro desconfia das malícias de Silvino com Badú, e este, inocentemente, não levanta tamanho alarde à situação. Francolim entra no arraial de esteio montado em Sete-de-Ouros.

No começo da terceira parte da narrativa as duas histórias subjacentes se enlaçam. O terceiro momento do conto é tão dinâmico quanto o segundo. Comparando-o ainda ao dramático, estaríamos defrontando o momento do desenlace do nó. Poderíamos delimitá-lo como a chegada da caravana ao arraial até o final da narrativa. Os vaqueiros “passam a ponte do ribeirão. Agora, um subúrbio do arraial, com as cafuas mais pobres” (Rosa, 2001, p. 74). Equivalente ao desenvolvimento e solução do desenlace de uma tragédia, é neste momento em que a boiada se desfaz de formação. O primeiro a abandonar o grupo — logo, também, a participação no foco narrativo — é o próprio Major Saulo. Atina-se e resolve pernoitar no arraial.

Encarrega Francolim a autoridade dos vaqueiros. Ao encurralarem os animais e desmontar, os vaqueiros se dispersam. “E, com isso, deixaram todos de caber no dia, que rodou e se foi, redondo e repleto, com a tarde a cair rente, uma tarde triste de tempo frio” (Rosa, 2001, p. 76).

O jogo entre os focos narrativos é também um jogo entre os meios de presentificação do momento da ação narrada no texto literário. O foco que circunda Sete-de-Ouros deixa claro que ele é sempre interpelado pelo tempo dos homens que o cercam e sujeitam:

Enquanto isso tudo, na cobertura do Reynéro, ali perto, afrouxadas as barrigueiras e tirados os freios, os cavalos descansavam. Longe dos outros, deixado num extremo, no canto mais escuro e esquerdo do telheiro, Sete-de-Ouros estava. Só e sério. Sem desperdício, sem desnorteio, cumpridor de obrigação, aproveitava para encher, mais um trecho, a infinda lingüiça da vida.

De repente, na mata resseca do sonho, crepitou e chamejou o barulho: houve homens, indesejados, se mexendo, como bichos-de-queijo na boa espessura do silêncio. Eram os vaqueiros, voltando, em busca dos animais seus. Chegaram, montaram, saíram. Penúltimo, Silvino, pegando o amarelo crinado; último, João Manico, pondo mão no poldro pampa; rindo e falando, muito, os dois. Com o que, no prazo de um bom coice, e a não ser pelo mulo mísero Sete-de-Ouros, ficou vazio o galpão. Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês.

Mas, agora, maior, mais real, direto — no lugar amplo e sem outras formas —, um homem sozinho: bebedérrimo, Badú. Pressentindo a vida ruim de regresso, então Sete-de-Ouros abriu bem os olhos, e avançou os beiços num derradeiro molho de capim. (Rosa, 2001, p. 76, grifos nossos)

Badú, que estava longe dos demais, monta o burro após a saída dos vaqueiros, que não o esperaram, somente Francolim. “Dançando estão, dançando vão, as casas todas, em procissão. Mas, aqui, no fim do lugar, quem é este vulto de cavaleiro parado, na boca do beco do Gentil da Ponte? Francolim” (Rosa, 2001, p.

78). O grupo formado pela boiada se desfaz nesta parte; deste modo, “sem a boiada, seriam como almas sem corpo” (Rosa, 2001, p. 79). E pela primeira vez, por intermédio da “cena dramática”, as falas dos vaqueiros do flanco direito são apresentadas. Pela primeira vez Silvino se pronuncia:

[...] — Já estou desgraçado, mano... Agora, só mordendo o duro dele... Deixa a gente passar o córrego e chegar na cava do matinho, no atalho... Faço o meu serviço, pego a estrada da Lagoa, e calço de areia... O sujeito vem no burrinho sem préstimo, e ele está tonto como negro em Folia-de-Reis... Cumpro, e caio no mundo, Você não precisa de dizer que sabia de nada... O crime é meu... Tenho sorte ruim!...

— Espera, mano... — sussurrou Tote, de repente. Olha esse sujeitinho aí de especula...

— Será que ele ouviu?

— Não é capaz. Espera... Ei, Francolim, o que é que você vem fazer aqui, sorrateiro? Até parece, está querendo ouvir a conversa dos outros?

— Não me ofende, companheiro, que isso é coisa que eu não faço. Só estou é vendo que vocês dois já estão amigos outra vez...

— E é da sua conta, Francolim?!

Os três estacaram os cavalos.

—Tudo, hoje, é da minha conta, porque eu estou aqui é com autoridade, estou representante de seu Major!... (Rosa, 2001, p. 80-81)

O medo de Francolim se concretiza: Silvino realmente pretende matar Badú. Não estivera especulando erroneamente, a intriga realmente estava sendo edificada entre os vaqueiros, que a traição e o assassinio estavam sendo arquitetados de fato.

Mas, a travessia do Córrego da Fome não se daria fácil. Pois, como antes fora anunciado: “Em tempo de paz, não passa de um chuí chocho um fio. Mas, dezembro vindo, com o dar das longas chuvas, torna-se mais perigoso que um rio grande, que sempre guarda seus remansos, praias rasas e segmentos de retardada correnteza” (Rosa, 2001, p. 59). E era verão, meados de janeiro, e o riachinho que espera os vaqueiros irá surpreendê-los.

Na várzea, os vaqueiros que não permaneceram no arraial se encontram. Lá, João Manico conta outro caso, de um menino que se apartara da família para seguir viagem com vaqueiros. Lamuriosa e misteriosamente, ao cair da noite, seu canto desencadeara um fenômeno fora de ordem.

[...] ... E o pretinho ia cantando, e, quando ele parava ponto para tomar fôlego, sempre alguma rês urrava ou gemia, parecendo que estavam procurando, todos de cabeça em pé... [...]

...Então, eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia! ... E sonhei com uma trovoada medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marruás nambiju!

...Foi de verdade? Foi visão de sonho? Eu já estou velho, para querer saber. Muita gente acha que sim, mas só tem coragem de dizer que não! Sei lá... Mas —Virgem Santa Mãe de Deus! — acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite!... [...] — E o pretinho, Manico? — Ah, esse ninguém não viu, nem teve notícia dele mais!... Coisa. Deus que diga minha alma salva!... [...] (Rosa, 2001, p. 88-89)

A indeterminação do caso teleguia seu sentido inapreensível, mas inteligível. Não por razão, mas pela astúcia instintiva. Tal como João Manico se atenta ao cantar repetitivo de um pássaro – “– *João, corta pau! João, corta pau!*” (Rosa, 2001, p. 89).

Os vaqueiros se aventuram na travessia, e se guiam por Sete-de-Ouros: “– É isso! O que o burrinho fizer a gente também faz!”, pois, “[...] Burro não se mete em lugar onde ele não possa sair” (Rosa, 2001, p. 90).

Mas Manico decide não os acompanhar. Mais velho entre eles, sabe que deve ouvir os presságios da *physis*, como Major Saulo e sua educação pelos bois – “[...] Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!” (Rosa, 2001, p. 91). E adverte-os: “– Não... não vou e não vou, de jeito nenhum! Para este poldro me tanger dentro d’água no meio do córrego? *O burrinho é beócio*... E não vou mesmo, não sei nadar” (Rosa, 2001, p. 92, grifos nossos). Manico, tão velho quanto Sete-de-Ouros, sabe que não pode transpassar os limites de um aviso, ainda que não o entenda. Essa afirmação da noite é de suma relevância. O sertão jamais será uma dimensão simplória e inócua. Ele é uma realidade totalizante. Ele é personagem central da obra rosiana de prosa longa. Agindo sempre com seus aspectos ambivalentes: num plano físico e em outro psicológico, entre o real e o irreal, entre o conhecido e o desconhecido. O sertão, tal como o Ser, se esconde e se desvela. E, se é na noite onde ele melhor se amostra, é porque não se pode compreendê-lo, tal como não se consegue compreender as dimensões totais de alguém. A travessia entra como metáfora de empresa nesse ser soturno e noturno que se amalgama na imagem do sertão ambíguo.

Antes de avançarmos, atentemo-nos ao adjetivo usado contra Sete-de-Ouros: “beócio”. Pois qual é o significado desse adjetivo? Segundo consta no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*, beócio significa: “1. relativo à Beócia, província da Grécia; 2. figurado, pejorativo estúpido”. Antenor Nascentes (1955, p. 68), em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, atenta para a ideia de que “os habitantes desta região da Grécia tinham fama de curtos de inteligentes”. Mas não é somente pelo tom pejorativo que ressaltamos o adjetivo usado – afinal, João Manico vive, durante o conto, uma péssima relação com Sete-de-Ouro –, antes sim, para confirmar a dignidade ambígua do burrinho, sua correspondência “épica”. Sete-de-Ouros, o burrinho, “é beócio”. É grego, é trágico.

Esta afirmação parece ressaltar o que buscamos compreender como alusões às condições de emulação do “épico”, de “epicizar” suas personagens, evocar a contenda destas com seus destinos, fazer das ações e participações da natureza um centro sincronizado às ações e participações humanas. O uso desse adjetivo parece só querer ressaltar as semelhanças e aproximações da personagem a referências da Antiguidade clássica. Em especial o *Asno de Ouro*, de Apuleio, pois, além de

Lúcio e Sete-de-Ouros se equivalerem na posição quase passiva dos acontecimentos que lhes acometem, são também heróis calados, que pelo seu modo animal de existir no texto literário, não podem participar derradeiramente, mas a tudo compreendem.

A contenda do homem (e dos burros) com o destino se dá pela incompreensão da causalidade da realidade e do real, ou da ilusão de uma causalidade. Porém, as experiências precisam ser enformadas e transmitidas, como as formas simples e as estórias.

Sete-de-Ouros não é um herói clássico ou medieval. É um burro no umbigo do mundo. E o destino de um burro, como o de um homem, se pode ser dado no resumo de um único dia, afirma seu *ethos* invariável. Tal qual o herói trágico mitológico do ciclo beócio, seu dilema é o destino e suas alterações por meio da instauração da desordem.

Aquilo que se renunciara desde antes de deixarem a fazenda do Tampa agora se afirmara. O córrego é tomado pela enchente enquanto atravessam. “O mundo bóia” e Sete-de-Ouros não teima contra a corrente.

Sem pressa, caminha vagaroso no meio d’água, porque sabe que é atravessar “este poço doido, que barulha como fogo, e faz medo não é novo: *tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: com os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na mesma fria*” (Rosa, 2001, p. 94, grifos nossos). É sintonizar-se ao movimento do mundo, ao movimento caudaloso das águas. Lê-se

E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos [...]

Noite feia! Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrego abaixo, de costas — porque só as mulheres é que o rio costuma conduzir de bruços [...] Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. (Rosa, 2001, p. 95)

O destino derradeiro, a catástrofe, assoma os vaqueiros. Tudo cominou para que estivessem ali numa noite de cheias. Sabiam, mesmo com os presságios que a natureza lhes dera, que o risco era grande. Major Saulo, tal qual suas posses, mantiveram-se no arraial. Salvou-se por confiar nos próprios instintos. Ou por própria malícia, sabendo os riscos de seus vaqueiros. Não honrou com seus vaqueiros, seus doze “paladinos”. Por isso fez Francolim se iludir quanto a tornar-se representante de sua lei.

A salvação de Badú, tanto da enchente quanto do eminente assassinato, se deu não por sua sagacidade, mas por ser acometido da causalidade de montar Sete-de-Ouros. Badú teve, por assim dizer, boa fortuna.

Francolim, iludido pela malícia do Major, teve no único momento derradeiro a sua possibilidade de exercer o poder. E se assim não fosse, não poderia ter

tomado as atitudes que tomara contra Silvino, protegendo Badú a todo custo. Por sorte do destino, pôde agarrar-se ao rabo de Sete-de-Ouros, salvando-se.

E o burro Sete-de-Ouros, que tivera seu valor e caráter demonstrados no resumo dessas horas de janeiro, que tivera seu derradeiro encontro com o destino por conta do vilipêndio das ações humanas, pode voltar à fazenda, onde “comeu [...] Comeu mais. Depois procurou um lugar qualquer, e se acomodou para dormir, entre a vaca macha e a vaca malhada, que ruminavam, quase sem bulha, na escuridão” (Rosa, 2001, p. 97). O burro consegue o que deseja, consegue o retorno ao lar e o sossego. A realidade não é afetada. É o tempo da fábula, o tempo de antanho, onde por meio da experiência, por meio da contação, se pode defrontar uma experiência com malhas e véus de significação e representação.

O conto que abre *Sagarana* parece demonstrar a condição epicizante que Guimarães Rosa busca transmitir na sua ficção. O sertanejo não é somente um ser particularizado que é restrito somente à sua existência imediata. Pelo contrário, o sertanejo rosiano é colocado à imagem de uma parábola infundável sobre a natureza humana. Sobre as ações e reações humanas.

Se a literatura pode dar uma voz particular a essas pessoas, se a ficção pode desgrudar as experiências das repetições intermináveis da vida cotidiana, é porque ainda talvez seja possível compartilhar experiências. Para a literatura sempre é possível provocar inquietações, atravessar nossos modos de estar no mundo, percorrer existências impossíveis, ampliar as nossas próprias dimensões de humanidade. Este conto é um exemplo claro disso. Fabular é exercício imaginativo e inventivo, ainda que com pés bem firmes ao chão da realidade e da vida cotidiana.

Lembremos, também, a declaração de Rosa a Ascendino Leite (1946, p. 3, grifos nossos), que faz emergir uma das questões formuladas pelo conto: “Havendo imaginação, é uma boa escola. Tédio, por exemplo, é um estado que só posso compreender para fins literários. *E o Burrinho Pedrês é coisa bem mais séria que a novela tentada com esse nome*”.

“O Burrinho Pedrês” parece representar, como a uma quiddidade inefável, a essência de uma ideia de “épico” em *Sagarana*; parece justificar e exemplificar o quê e porque seria semelhante a uma saga. A grandeza de Sete-de-Ouros é sua importância imaginativa. A experiência dos vaqueiros de Cordisburgo é consagrada não só pela forma simples do caso, é também no objeto estético-literário.

Tentamos demonstrar, com essa análise, que o trabalho com as formas simples (atualizadas, eruditas e emuladas) no bojo do texto literário, em muito expressa a condição de subjetividade que Guimarães Rosa coloca às suas personagens.

Quando Lukács afirmara que no mundo metafisicamente fechado da antiguidade épica não era um mundo rodeado por indivíduos, falava sobre a apreensão de uma cosmovisão envolta à essência e possibilidade de significação da vida; sobre uma possibilidade de totalização da realidade por meio da forma, efeito da coligação entre homem e essência. E isto se dá, obviamente, no plano relacional entre homem e linguagem. E, assim se perfaz a “sagarana”. No interstício das indeterminações, como na essencialidade inefável dos gêneros literários, reside uma das mais sagazes labutas de Guimarães Rosa.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção da humanidade*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- BORBA, José Cesar. "Histórias de Itaguara e Cordisburgo". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: ano XLV, n. 15.809, 2. Seção, p. 1-2, 19 mai. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31337 . Acesso em: 30 ago. 2023.
- CANDIDO, Antonio. "Sagarana". *O Jornal*, Rio de Janeiro: ano XXVIII, n. 8.045, p. 1, 21 jul. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34127. Acesso em: 26 ago. 2023.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "Escrita/Oralidade" in: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (orgs.) *Dicionário da literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editora Caminho, p. 240-242, 1993.
- FRIEDMAN, N. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico" in.: *Revista da USP*, São Paulo, n. 53, março/maio, p. 166-182, 2002.
- HOISEL, Evelina. "O círculo dramático na obra de Guimarães Rosa" in: *Estudos Linguísticos e Literários* (UFBA), Salvador: n. 8, pp. 11-29, 1988.
- JOLLES, Andre. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Ascendino. "Arte e céu, países de primeira necessidade". *O Jornal*, Rio de Janeiro: ano XXVIII, n. 7.997, p. 2-3, 26 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em 05 de jan. de 2023.
- LORENZ, Günter W. "Diálogo com Guimarães Rosa" In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica 6). 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 62-97, 1991.
- LUKÁCS, Gyorg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

MOTTA, Lucas Branco de Araujo. "A hora e vez de Sagarana, de Guimarães Rosa: entre o épico e a vontade de individuação" In: *Ao Pé da Letra*, Recife: Vol. 24, n. 1., pp. 80-99, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/257213>.

MOTTA, Lucas Branco de Araujo. *O Pinhém, na entrada das águas: entre mundo épico emulado e subjetividade moderna em "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://attenu.ufpe.br/handle/123456789/51227>.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto" e "Novas teses sobre o conto". In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-114.

PORTO EDITORA. *Grande dicionário da língua portuguesa da Porto Editora*. Porto: Porto Editora, 2013.

PROENÇA, Mário Cavalcanti. "Trilhas no Grande Sertão" In: PROENÇA, Mário Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1957.

TELES, Gilberto Mendonça. "Para uma poética do conto brasileiro" in: *Revista de Filologia Románica*, Madrid: n. 19, p. 161-182, 2002. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=781689>. Acesso em: 24 ago. 2023.

RÓNAI, Paulo. "A arte de contar em 'Sagarana'". *A Manhã*, São Paulo: ano XVII, n. 7.726, p. 1, 11 jul. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28764. Acesso em: 26 ago. 2023.

SCHLEGEL, August Wilhem. *A doutrina da arte: cursos sobre literatura bela e arte*. São Paulo: Editora EDUSP, 2014.

ROSA, João Guimarães. "Confissões – Sagarana". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: n. 9, 2. Seção, p. 8-9, 21 jul. 1946. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=78>. Acesso em: 30 ago. 2023.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. O épico em "Grande Sertão: Veredas". In: CESAR, Guilhermino (et al.) *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Editora da Faculdade de Filosofia (UFRGS), 1969. p. 47-77

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1976.

SPERBER, Suiz Frankl. "Amor, Medo e Salvação: Aproximações Entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa" in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP), [S. l.], n. 41, p. 97-122, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73089>. Acesso em: 6 ago. 2023.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Para citar este artigo

MOTTA, Lucas Branco de Araujo. O auto do burro: dramaticidade em “O burrinho pedrês”, de Guimarães Rosa. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 2, p. 1-24, maio-ago. 2024.

Autoria

Lucas Branco de Araujo Motta é mestrando junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, na Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Letras (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: lucas.bamotta@ufpe.br; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8649-3891>.