

# O *MYTHOS* E O *LOGOS* POÉTICO DE ROSA EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* Uma análise de “Partida do audaz navegante” e “Sequência”\*

Zara Figueiredo Tripodi

*A Lisboa, pelo amor mais raro!*

Em 1965, no Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, na Itália, João Guimarães Rosa concede uma entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, que havia escrito uma apresentação à edição alemã de *Grande Sertão: veredas*. A certa altura do diálogo, Rosa lhe revela que nenhum outro escrito havia lhe trazido tanta alegria quanto aquele no qual Lorenz dizia que, em *Grande Sertão*, o autor havia liberado a vida e o homem do peso da temporalidade, concluindo, em seguida, que era exatamente aquilo que desejava: libertar o homem desse peso, devolvendo-lhe a vida em sua forma original. (COUTINHO, 1991).

Sabemos que os diálogos do autor mineiro, tanto com os tradutores de sua obra no exterior, quanto nas correspondências trocadas com amigos, tornaram-se grandes repositórios de significação que, há muito, vêm sinalizando caminhos de leitura para aqueles que pretendem adentrar o universo rosiano. Sendo assim, não nos parece despropositado “ler”, nesta fala de Rosa, a sugestão de um dos traços de sua obra, como um todo, mas, de modo especial, em *Primeiras estórias*, livro de contos de 1961, em que a questão no narrar, da linguagem e da instituição de realidades se faz sentir com uma expressiva força.

---

\*Agradeço às Prof.ª Valéria Machado e Márcia Marques Morais pela leitura cuidadosa da primeira versão do trabalho, bem como suas valiosas sugestões que, todavia, não me exime de possíveis equívocos de leitura, decorrentes de minha aprendizagem, que, por falha minha, continua sempre tão incompleta. O trabalho contou com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Nessa perspectiva, ao se referir à vida, em sua “forma original”, interroga-se se Rosa não estaria apontando para uma literatura que buscasse a experiência de uma realidade primeva, onde tudo se originou. Não haveria uma preocupação do autor em “libertar o homem do peso da temporalidade”, criando-lhe a possibilidade de abolir a sucessão do tempo e recriar o seu mundo, através de outra experiência temporal como o tempo cíclico do mito, fundada, essencialmente, pela e na linguagem? Não estariam, então, as narrativas rosianas, sustentadas por um arcabouço mítico formal, que, à maneira de um rito, reatualizaria os eventos, levando o leitor à questão fundamental do ser humano que é a da busca do conhecimento da origem? Não é essa, pois, a função dos relatos míticos?

Ainda no mesmo diálogo com Lorenz, há certos posicionamentos do autor que parecem corroborar os questionamentos há pouco apresentados, como aquele em que Rosa deixa claro que o bem-estar do homem não depende somente da ciência, ou seja, da parcela racional do ser humano, capaz de descobrir o soro contra a varíola e as picadas de cobras, “mas também depende de que ele [o homem] devolva à palavra seu sentido original”. Prossegue o autor dizendo que, “meditando sobre a palavra, ele [o homem] se descobre a si mesmo e com isto repete o processo da criação” (COUTINHO, 1991, p. 83). Pode-se ler, neste depoimento, a dimensão que o escritor dá à palavra e a sua relação com a busca da origem, parecendo haver, mesmo, uma verdadeira profissão de fé no homem que se constitui somente pelo curso da linguagem. Inúmeros estudos foram produzidos nesta direção, de examinar a linguagem construída em Rosa, e seu modo de manuseá-la, que, segundo o próprio autor, consiste em um método próprio, na “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (COUTINHO, 1991, P. 83).

É, pois, nesta direção que se encaminha o presente trabalho, no sentido de se examinar nos contos “Partida do audaz navegante” e “Sequência”, do livro *Primeiras estórias*, em que medida a linguagem se estrutura como uma narrativa mítica, fundadora de certa realidade. Neste sentido, assumimos com Antônio Cândido (2004), que a análise literária pressupõe o texto como palavra organizada, ou seja, na literatura, o conteúdo só pode atuar por conta de uma forma que o medeia.

### **Do *Mythos* ao *logos***

Ao longo do desenvolvimento “civilizatório” do ocidente, acreditou-se ser o mito um pensamento primário que mais tarde seria superado pela razão, o que levou à concepção de que uma coisa, necessariamente, excluiria a outra, não sendo possível, pois, que o *mythos* e o *logos* pudessem coexistir. O mito foi relegado, assim, ao esquecimento ou a “questões anacrônicas”. No entanto, a partir das contribuições da Linguística, da Antropologia e da Psicanálise, no séc. XX, uma nova forma de se pensar o mito passou a ser concebida, como sua relação com o *logos*, pois não haveria mais, propriamente, “uma passagem ou um abandono, mas uma transposição

gradual dos temas e esquemas míticos ao plano do pensamento discursivo”. (MARQUES, 1994, p. 21). Nesse sentido, o autor conclui que haveria “um *logos* no mito, assim como há sobrevivência do mito no *logos*; há uma lógica no mito, uma sintaxe, uma semântica própria, a serem desvendadas”. (MARQUES, 1994, p. 21).

É, pois, a partir dessa nova relação do mito com o *logos* que João Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*, parece considerar a poiesis, no sentido hegeliano<sup>1</sup> do termo. O que ali se encontra é o esforço do escritor buscando, constantemente, o “desvio” para falar do absurdo da lógica, da impossibilidade do pensamento dedutivo que não admite “uma terceira margem”.

Em *Primeiras estórias*, esse desvio, ao que tudo indica, efetiva-se através de seres que parecem habitar uma outra esfera de sentido, diversa daquela em se opera a razão dedutiva. Lembrando-nos dos sete recadeiros da novela “O Recado do Morro”, o desvio nos contos vai, também, configurar-se ora na loucura, ora na linguagem imagética da criança ou, ainda, nos párias sociais. Ciente de que o alcance do pensamento lógico não implica o abandono do mítico, o autor cria uma linguagem que possibilita ao leitor debruçar-se sobre as imagens que são construídas nas narrativas e, a partir daí, refletir sobre elas. Dito de outra forma, o que se tem é a experiência da imagem a partir de um novo lugar, o lugar da reflexão discursiva, o lugar de um *logos* poético. Dessa maneira, o *logos* poético rosiano se orienta no sentido de resgatar a possibilidade de o homem pensar por imagens, à maneira das crianças, para, daí, ultrapassar o pensamento infantil e ser capaz da reflexão sobre a imagem, o que nos leva a afirmar que “Rosa só se aproxima mesmo da lógica para ultrapassá-la”, conforme escreveu Olgária Matos<sup>2</sup>.

Em *Primeiras estórias*, o autor parece incorporar às suas narrativas o caráter ritualístico do relato mítico, isto é, ele transfigura o mito da tradição oral na sua palavra escrita, reorganizando o mundo pelas imagens criadas, pela linguagem metafórica, pela incessante produção de sentidos; enfim, pela palavra poética. Porém, se a fluidez, o deslocamento e a multiplicidade são características inerentes ao mito, paradoxalmente, a dimensão totalizante também o é. A realidade, miticamente instaurada, não pressupõe dúvidas ou interpretações variadas; o significado absoluto é dado pelas palavras e gestos que fundam o ritual mítico, ou seja, a experiência do mundo, organizada pelo relato mítico, dá-se numa perspectiva totalizante. Todavia, nos contos de *Primeiras estórias*, o estatuto totalizante do mundo, característico do relato mítico, abre-se diante da transitividade operada pelas metáforas, hibridismos, pelos neologismos que vêm pela fala de crianças, loucos, ou narradores que dão voz aos párias que povoam o livro. Isso sem falar em outros tantos artífices que constam do “método” do autor, que permite à linguagem ultrapassar o seu nível pragmático e atingir “o sentido original”, conforme afirma o próprio Rosa ao crítico Günter Lorenz:

---

1 Segundo Hegel, *apud* Lima, a poiesis corresponde à capacidade pela qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de sentir-se em casa, no mundo, ao retirar do mundo exterior a sua dura estranheza. In. LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p.101.

2 Refiro-me à comunicação apresentada pela autora, Olgária Matos, em Congresso Internacional Dois Imortais: Machado e Rosa, realizado em Belo Horizonte.

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. (COUTINHO, 1991, p.81).

O autor, consciente do “desgaste” das formas linguísticas e da inexpressividade que o uso cotidiano das palavras impõe, reflete sobre cada vocábulo para, assim, devolver-lhe a força da expressão, a energia original. Não é outra, senão esta a “estrutura” que se erige tanto em “Partida do audaz navegante”, quanto em “Sequência”, que se passam a examinar.

### **“Partida do audaz viajante”: Narrativa e experiência**

O pensamento por imagens, anterior à palavra, parece ser o ponto de convergência do mito e da poesia, o que os torna descendentes de uma mesma família. Daí Nunes (1998) afirmar que no mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão. Se nas sociedades arcaicas o homem pensava por imagens, recriando, através dos rituais, determinadas realidades, parece impossível fazer poesia sem se pensar, também, na experiência da imagem; afinal, o que é a metáfora, senão um símbolo, uma imagem? É bem verdade, também, como já escrevera Sônia Viegas (1994), que o homem, ao atingir o pensamento lógico, abandona o pensamento por imagens, que é a forma, por excelência, de a criança falar.

No conto “Partida do audaz navegante”, “tudo vai para a poesia”, levando consigo o mito que, por sua vez, cria um mundo através do ato de nomear da “poetista” Brejeirinha com “seus segredos sem acabar” e suas “infimículas inquietações”. (ROSA, 1977, p. 102). A “estória”, narrada por alguém do grupo familiar, íntimo, portanto, dos acontecimentos, dá-nos conta de uma menina, “Brejeirinha”, caçula da família, de cujo rosto se via “primeiro os cabelos, compridos, lisos, louro cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia” (p.100). O passatempo preferido de Brejeirinha é especular e, por não saber o significado exato de muitas palavras “eruditas”, mas, ao mesmo tempo, seduzida por elas, as emprega à revelia, criando, com isso, narrativas que se constroem, reconstroem e se completam segundo a sua vontade. Dentre as muitas por ela criadas, a estória de um “audaz navegante” (escrito mesmo com “L”) ganha uma dimensão excepcional por contagiar todos os ouvintes – Pele, Ciganinha e Zito, irmãs e primo, respectivamente, fazendo, assim, que participem, junto com ela, da construção da estória.

O primeiro elemento que se deseja discutir no conto é mesmo a linguagem extremamente poética de Brejeirinha que pensa e fala por imagens, não abstratamente, o que se deve, em primeira instância, à sua idade. Afinal, sabemos todos que, na etapa que precede à linguagem, ou seja, antes do desenvolvimento do pensamento abstrato, a criança recorre às imagens para dizer do mundo à sua volta. Não seria este o mesmo processo das narrativas míticas? Também dos poetas? Falar através de imagens?

Não parece ser outra a forma com que nossa protagonista se relaciona com o mundo; o que ela faz não é outra coisa senão poesia e, ao fazê-lo, constrói uma narrativa originária, em todos os seus sentidos. Jogando com palavras desconhecidas, cujo sentido ainda não consegue alcançar, cujas palavras acabaram de nascer, de serem criadas, mas apaixonada pelo seu estrato fônico, ela cria imagens, criando poesia, e as palavras passam a viver autonomamente, explicando-se a si mesmas, na sua realidade concreta. É o que parecem nos dizer as proposições formuladas por Brejeirinha, como esta em que ela, “com superior modo e calor de expressão” (p.101), inquire o primo Zito: – “Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?” Repare que a “poetista” não está perguntando ao primo o que é tubarão, ela o está afirmando, a partir de uma certeza de que o tubarão outra coisa não é, senão “desvairado” ou “explícito” ou “demagogo”.

O que se tem aí é o estrato fônico - é o significante sonoro orientando uma relação de significação, unindo, em um enunciado, palavras que não mantêm uma correlação de sentido. A esse respeito, parece bastante oportuna a observação de Otávio Paz acerca daquilo que denominou de “as núpcias dos contrários”. Escreve o autor:

Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto linguística: as núpcias dos contrários. Em todas elas – apenas perceptível ou inteiramente realizado – observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. As plumas são pedras, sem deixar de ser plumas. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. (PAZ, 1996, p. 49).

Em outro trecho, ainda em conversa com o primo, o discurso de Brejeirinha aponta para uma outra característica do pensar e falar por imagens, que é justamente a intersubjetividade. Ao contrário da reflexão puramente abstrata que, devido à necessidade premente da comunicação, pressupõe certo nível de objetividade como condição *sine qua non*, o pensamento por imagem, a linguagem poética está marcada pelo “eu” que a profere. E parece ser essa a intersubjetividade a que se refere o narrador ao dizer que “Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – as coisas e a pessoa das pessoas” (p. 102).

Com isso se quer dizer que Brejeirinha capta, intuitivamente, que Zito, em não responder às suas indagações, não estava bem, pelo contrário, “desesperado de repente, controversioso-culposos, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva”. (p. 101-102). O fato é que Ciganinha e Zito, que viviam em “experiência de felicidade” (p.103), naquela manhã “nem muito um do outro se aproximava, antes paravam meio brigados, de da véspera, de uma briguinta grande e feia” (p. 101). Diante disso, Brejeirinha, em mais uma das suas poesias, pergunta: “- ‘Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongue no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?’” (p. 102).

O que se vê, aí, refletido na pergunta de Brejeirinha, é, exatamente, o desejo de Zito, de fugir para longe. Mas a “poesia” de Brejeirinha acaba dando vazão, ainda que de modo fictício, àquilo que o deixava “desesperado” e “controversioso-culposos”; e ele, vencido pela “poetista”, começa a “sorrir, feito um ar forte”. (p.102).

Repare-se, pois, que as narrativas poéticas que a menina constrói, a partir das suas “infimículas inquietações” (p. 101) e de sua capacidade de “apreender as tenuidades”, (p.103) desembocam numa outra narrativa, presidida pelo narrador que nos conta sobre Brejeirinha e seu narrar. Uma espécie de *mise en abyme* efetiva-se, então, por um narrador que, muito próximo ao narrado, deixa-se contagiar pelas estratégias narrativas de uma narradora audaz: Brejeirinha.

A personagem, não conseguindo que Zito se tornasse “o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, [...] navegante o que nunca-mais” (p.102), cria, “empolgada”, um novo ator para sua estória: “o aldaz navegante”.

Assim começa, ainda em casa, a sua estória, cujo público, formado por Ciganinha, Pele e o primo Zito, intervém, a princípio, com críticas:

O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Êle foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: - Vocês vão se esquecer muito de mim? O navio dele, chegou o dia de ir. O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco extrínseco, dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia as lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então, um pensou e disse: -Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir... Então e então, outro disse: -Ele vai descobrir os lugares, depois ele nunca vai voltar... Então, mais, outro pensou, pensou, esférico, e disse: – “Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...” Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar... Pele levantou a colher: – **Você é uma analfabetinha “aldaz”(..) Porque você inventa essa história de de tolice, boba, boba?** (ROSA, 1977, p.102). (grifos do autor).

A essa primeira tentativa de Brejeirinha, segue a desaprovação de Pele que a chama de aldaz, enquanto Ciganinha entra na conversa, interpelando-a: “Por que você [Brejeirinha] inventa essa história de de tolice, boba, boba?” (p.102). Brejeirinha, no seu “avançar afirmações”, responde à irmã “falsa a beatinha” [é como ela entende o termo “analfabetazinha”] que inventa tais estórias porque “depois pode ficar bonito, uê!” (p.102). Lê-se, aí, uma forte sugestão de que Brejeirinha é, de fato, uma narradora, no sentido benjaminiano do termo<sup>3</sup>, com plena consciência das mudanças e incorporações que caracterizam o processo das narrativas orais.

Se a primeira versão da narrativa do “Aldaz Navegante” foi criada no espaço íntimo da casa, na cozinha, “perto do fogo familiar” (p.102), em outra sugestão às narrativas míticas, os seus desdobramentos se darão em um outro espaço, o espaço mítico do rio. Assim que a chuva cessou, “soltaram-se as galinhas do galinheiro e o peru, [...] o céu tornava se azul e a manhã se faz de flores” (p.103), de modo que todos se alegraram, pedindo “licença de ir espiar o riachinho

3 Referimo-nos, aqui, ao texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no qual Walter Benjamin sustenta a tese de existência de dois tipos de narradores descritos, por ele, como o marujo e o viajante que retorna do mar e narra suas experiências. A esse respeito, ver BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

cheio”. (p.103). Neste aberto espaço, Brejeirinha acocorada e entretida com “o subir e alargar-se da água, com os mil-e-um movimentos supérfluos” (p.104), retoma sua narrativa solicitando a atenção de Ciganinho e Zito que devem ouvi-la:

- O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo que partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original ...(...)
- ...Envém a tripulação...Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador...O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio perambulava...Ele, com o medo, intacto, quase nem tinha tempo de tornar a pensar demais na moça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar...O amor é singular....
- E daí?
- A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade...O amor, isto é...O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular...não tinha salvação...O Aldaz ....O Aldaz...
- Sim. **E agora? E daí?” – Pele intimava-a.**
- **Aí? Então...então...Vou fazer explicação! Pronto.** Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol...Pronto. E...
- **Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo, no fim da estória, fu!** E-olha o seu “aldaz navegante”, ali. É aquele... (ROSA, 1977, p. 105) (grifos nossos).

Embora longa, a transcrição busca, sobretudo, chamar a atenção para o movimento que faz a narrativa: de fechada, ela vai se abrindo, à medida que os ouvintes se movem em direção à sua construção. Assim, Pele, Ciganinha e Zito ora interpelam (“E daí?”), ora intimam (“Sim. E agora? E daí?”), ora corrigem (“Não pode inventar personagem novo...”), todos colaborando, enfim, na construção da narrativa. Nessa cooperação, os ouvintes são tocados pela estória, como Ciganinha e Zito, por exemplo. Os dois que antes “calavam-se, muito às tortas, nos comovidos não-falares” (p.103), depois de ouvirem parte da narrativa, “sorriram. Riram juntos”. (p.105). Ambos não só riem como também, junto aos outros, resolvem enfeitar o aldaz navegante, figurado na “coisa vacuum” [...] “obra pastoril no chão de limugem” (p.105), em cuja “eminência, crescera um cogumelo de haste fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco” (p.105).

A semelhança sugerida entre “o bovino”, como lhe chamava Brejeirinha, e o seu “Aldaz Navegante”, não lhe agradou, até o momento em que viu as flores desmanchando-se do ramalhete de Pele e, valendo-se “das ocasiões” (p.106), espetou-as no “concrôo do objeto”, além de outras “folhas de bambu, raminhos, gravetos” e, assim, a “matéria, o bovino, se transformava”. (p.109). Transformada “a coisa vacuum”, o “Aldaz Navegante” se corporifica, exigindo, agora, uma revisão da estória até então narrada:

- **Então? A estória não vai mais? Mixou?**
- **Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente...Agarrou, de longe, a moça, em**

**seus abraços...Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora acabou-se, mesmo: eu escrevi-“Fim!** (ROSA, 1977, p. 106). (negritos no original).

Note-se que Brejeirinha reformula e reconta a estória, atenta, também, à experiência dos seus ouvintes, que acaba incorporada às suas narrativas. É, pois, o que se percebe, quando o “Aldaz Navegante” está pronto para romper o chão e partir a fim de “descobrir os outros lugares” (p.107). Àquela altura, cada um envia, “por ele, um recado, uma coisa, para o mar”, (p.107): “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha – um cuspinho” (p.107), que, de certa forma, alude à oralidade, ao narrar. E assim, haverá, ainda, um recontar da “verdadeira estória”:

– Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes... (ROSA, 1977, P. 107).

A estória “verdadeira” torna-se, então, aquela que traz em si a cooperação de todos, na qual Brejeirinha assimila as “tenuidades” e a experiência alheia, como a de Ciganinha e Zito, que assim como o Aldaz Navegante e a moça, ficaram juntos, “segredando [...] nas pontinhas da realidade” e “se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas”. (p.106). Afinal, “alguma coisa se agitava neles, confusa – assim rosa-amor- espinhos-saudade” (p. 107).

### **“Patás à fantasia”: Viagem narrativa em “Sequência”**

À simplicidade da narrativa de Brejeirinha soma-se uma outra, em *Primeiras estórias*, que é da vaca e do “senhor-moço”, filho de “seo Rigério”, ambos personagens do conto “Sequência”. A “vaquinha vermelha”, sem hesitar nas encruzilhadas, “desabalando” em galope, atravessando rio e currais, “no empolgo de saudade que adoece o boi sertanejo em terra estranha”, sabia onde queria chegar: no seu lugar de origem, a fazenda querência, do Major Quitério, onde morava antes de ser vendida. Tão logo a fuga é descoberta, um dos filhos do fazendeiro se dispõe a trazer “a vaquinha pitanga” (p.57) de volta, embora houvesse, para aquele serviço, os “vaqueiros, postos, prontos”. (p.57). O filho, “rapaz, senhor moço” (p.57), “saiu à estrada geral”, “ia indo, à espora leve”, sem saber o que o esperava à frente; “saiu à estrada geral”, “indo de oeste para leste” (p.57).

A vaquinha, por sua vez, certa do seu rumo, “nem parava para os capins dos barrancos: arrancava-os, mesmo em marcha” (p.57). Assim, “com horas de diferença”, seguia em frente, superando todos os obstáculos que a ela se lhe apresentassem, mas sempre perseguida pelo rapaz. Até que, chegando a noite e “as primeiras estrelas”, ambos, o rapaz e a vaca, “chegava e chegavam” (p.59), na vasta fazenda do Major Quitério. Lá aportando, o destino faz que ela permaneça na sua fazenda de origem, não sendo devolvida ao novo dono, uma vez que se torna



o presente dado pelo “rapaz moço” a uma das moças da casa, a “alta, alva, amável” que dele, por fim, “se desescondia” (p. 60).

O enredo, como se nota, estrutura-se de forma muito simples, tecido por narrativa quase pueril, mas, por isso mesmo, marcada por vasta gama de poesia. O próprio Rosa revelara isso ao tradutor alemão de *Primeiras estórias*, recomendando-lhe que dispensasse uma atenção especial à narrativa, por tratar-se de um dos contos que mais apreciava no livro: “Rogo cuidar muito desse “Seqüência”, que é talvez no livro o meu conto predileto, e que quer ser pura poesia<sup>4</sup>.

A narrativa, *in media res*, (como boa parte dos contos do livro e dos textos do autor) sugere, logo no início, a perspectiva que o narrador assumirá ao contar a estória de uma vaca que viajava, que “vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã”. (p.56). Essa cristandade da vaquinha lhe confere estatuto humano e será reiterado, em vários outros momentos da narrativa por metáforas e personificações, como a saudade que sente e que move a sua fuga.

Rosianamente, somos levados a “ouvir”, no texto, ecos da voz autoral, à medida que a vaquinha vai sendo construída como um ser humano, pelos olhos do narrador que relata a sua viagem e dela nos dá conta. A esse respeito, é oportuno darmos uma ligeira espiada na correspondência de Guimarães Rosa com o seu tradutor alemão.

Em carta de 23 de março de 1966, ao esclarecer um trecho do conto, a pedido de Meyer-Clason, [“que, de alma, marca rumo”], vejamos o que Rosa lhe explica:

É a vaca que, para fugir, marca o rumo, a direção, em sua ALMA, mesmo. Vaca tem alma. Todo bicho tem alma. É poesia mesmo. (Com isto, estou elevando o instinto) (ROSA, 2003, p.313). (grifo em maiúsculo do autor).

Esta não é uma “fala” isolada de Guimarães Rosa. A essa explicação dada, ressoa uma outra, quando, ao responder o crítico Günter Lorenz sobre os assuntos que tiveram grande importância na sua vida e, por conseguinte, na sua literatura, ele diz:

Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. [...] Quando alguém narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. (COUTINHO, 1991, p. 67).

A posição do autor corresponde, pois, ao tratamento dado, pelo narrador, à vaquinha “fujã” que, em muitos trechos, figura mesmo como uma pessoa. A sensibilidade e a dissimulação com que lida com os vários obstáculos ao longo do caminho, na volta para casa, é um traço de “humanidade” a ela conferido. Na fazenda do Arcaño, por exemplo, ao tentarem rebatê-la, “esvencilhou-se, feroz” (p.56) com aqueles que lhe atrasavam o retorno. Passando na propriedade

---

4 ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer- Clason* (1958-1967). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 313.

dos Gonçalves, para beber água, ouve tiros, o que a faz “entrar oculta no cerrado”. Encontrando cavalos, disfarçava-se, pondo-se a pastar, “no sofrido simulamento”. (p.56). Assim, “seguia certa; por amor, não por acaso”, sabia exatamente o rumo, “a fazenda do Pãodolhão, sua querência”. (p.56).

Se a certeza, o “certo destino”, marca o lugar da vaca no conto, o fortuito conduz o rapaz, que não entendia o porquê daquilo, não entendia por que agia daquela maneira, seguindo e deixando ser seguido por uma vaca.

O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado. Ele agora se irritara. Pensou de arrepender o caminho, suspender aquilo para mais tarde. Pensou palavra. O estúpido em que se julgava. Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. **Aonde um animal o levava? O incomçado, o empatoso, o desnorte, o necessário.** Voltasse sem ela, passava vergonha. Por que tinha assim tentado? (ROSA, 1977, p.58). (grifos nossos).

Note-se que há, aí, todo um jogo de palavras que bordejam campos semânticos muito próximos. Tem-se, assim, “incomçado”, “empatoso”, “desnorte” que apontam para o não desejado, esperado, medido, porém, paradoxalmente, “necessário”. Ao relacionarmos esses dados a uma outra fala do narrador, acima transcrita, referindo-se à vaca, “seguia certa; por amor, não por acaso”, veremos que o sentido desliza de uma a outra personagem. Aquilo que, a princípio, dizia respeito à vaca, mais adiante se verá, dizia respeito, também, ao “rapaz moço”, ou seja, “a vaca era uma malícia, precipitava-se o logro” (p. 59). Afinal, a vaquinha tinha um rumo certo, mas também o tinha o rapaz. Embora ele não soubesse aonde tudo aquilo o levaria, ao certo, o objetivo era segui-la e trazê-la de volta.

Entretanto, no final do conto se verá que aquilo que o conduzia e que lhe era desconhecido, não se tratava de acaso, antes, obedecia a uma “seqüência”, não se tratava de outra coisa senão do amor, ou seja, o mesmo sentimento que movia a fuga da vaquinha.

Seguindo a direção indicada pelo narrador, uma vez que alude à vaquinha como uma “criatura cristã”, parece-nos razoável ler o seu retorno à fazenda onde nascera, acompanhada pela aparição do “moço bem-chegado”, como uma epifania<sup>5</sup>.

O amor, poeticamente revelado, manifesta-se ao “rapaz”, tão logo ele entra “pela porteira-mestra dos currais”. (p. 60). Lá, junto “a uma roda de pessoas”, estava ela, a segunda das quatro moças, “alta, alva, amável” (p. 60), que, naquele instante, “se desescondia dele”, e ele então “**compreendeu-se**”. (p. 60). (grifos nossos).

Perceba-se, assim, que o verbo “desesconder” implica que algo existia a priori, contudo, mantinha-se escondido, não se dava a ver, só se manifestando no tempo próprio, na “sação do ser”. “Desescondendo-se”, a moça se faz metáfora, então, do amor: “mel do maravilhoso” e “anel dos maravilhados”. (p. 60).

---

5 Está-se tomando, aqui, “epifania” como “uma manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa”, conforme o dicionário Houaiss a define em uma das suas acepções. In. Dicionário HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. p.1178.

Em relação ao momento epifânico, tem-se, ainda, aquilo a que chamamos “alegoria de cores”, construída em seu entorno, e que vai culminar, exatamente, na chegada do “moço” à fazenda e no seu encontro com a “moça”.

Já no primeiro parágrafo, surge o pêlo da vaca “vermelho azamar”, (p.56) cuja cor, ao se fundir com o tom do céu da madrugada, “num céu quase da sua cor” (p.56), facilita a fuga. À medida que ela avança no seu “rumo certo”, o dia vai amanhecendo em “azul e branco” até chegar “o sol inteiro”. (p.57). Progressivamente, o amarelo do sol contamina o “roxo-escuro” das carobinhas, os ipês, mancha de amarelo a vastidão, e “o céu também” se faz “amarelo” (p.58). A travessia do rio pela vaquinha se dá “de tardinha”, e a fumaça já chama a noite (p. 59), envolvendo de “ouro” o crepúsculo.

A este momento, sucede, na narrativa, outro trecho, de beleza e força poética lapidares. O autor, à maneira de mimetizar a travessia do “moço” em “um rio e seu além”, faz com a “água” divida, ao meio, a palavra “tranquila”; fazendo, dessa maneira, que também ela, [a água] – apresente as duas margens – “qüilas águas trans” – (p.59), atravessadas pelo moço.

Outrarte o ouro esboço do crepúsculo. O rapaz, o cavalo bom, como vinham, contornando. Antes do rio não viam: as aves, que já ninhavam. À beira, na tardoção, não queria desastrar-se, de nada; pensava. Às pausas, parte do parte. Não ouviu sino de vésperas. [...] A fatal perseguição, podia quebrar e quitar-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia - a oculta, súbita saudade. Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou – de peito feito. Àquelas **qüilas águas trans** – às braças. **Era um rio e seu além. Estava, já, do outro lado.** (ROSA, 1977, p. 59). (grifos meus)

Atravessado o rio, impõe-se ao rapaz mais um obstáculo: agora, “a cegueza da noite” e “o arrepio negro das árvores” o faziam “obcego”. (p.59). E é, exatamente, no meio desta escuridão que ambos chegavam à casa do Major Quitério.

Chegava, chegavam. Os pastos da vasta fazenda. A vaca surgia-se nas trevas. [...] O rapaz e a vaca se entravam pela porteira – mestra dos currais. O rapaz desaparecia. Sob o estúrdio atontamento, começou a subir a escada. Tinha tanto de explicar. (ROSA, 1977, p. 60).

Assim, a negritude da noite torna-se uma metáfora do fechamento de um ciclo de vida do rapaz e o começo de outro, alegoricamente representado pelo “bago de luz” que se multiplica em outras luzes que passam a pontilhar “lá” e “acolá” (p.60), culminando com a revelação, com o “desesconder”, da moça “alva”. Alçando à consciência tudo aquilo que até então era apenas “a oculta, súbita saudade” daquilo que “ele mesmo não sabia” (p. 59), o rapaz “compreende-se”, e a vaca torna-se presente dele para ela [a moça].

Necessário notar que, por detrás da fortuita revelação do amor, guiado por uma vaca, encontra-se toda uma poética e uma mitologia. Afinal, uma não exclui a outra; antes, é no mito que a poesia toma a palavra; e a palavra poética traz o mito, como já escrevera Benedito Nunes. (NUNES, p.09, 1998). Não se pode esquecer que a vaca se prende, também, ao mito do rapto

de Europa. Foi uma vaca, marcada nos flancos com um disco branco, [lembramos que também a Vaquinha vermelha tinha uma marca] que Cadmo seguiu por toda a Beócia até o momento em que ela caísse de cansaço, conforme lhe ordenara o oráculo. Acompanhando a vaca e assistindo à sua queda, Cadmo entende que a profecia se cumprira; passando por provas e expiações, torna-se rei de Tebas e recebe, de Zeus, como esposa, Harmonia. Em ambos os casos, não foi uma vaca a guia do fortuito encontro amoroso? Não teria sido a harmonia o que o “rapaz moço”, em última análise, encontrou na medida em que a moça dele se “desescondia”?

Obviamente, que essas indagações não buscam esgotar o tema, desejando, apenas reafirmar uma das muitas faces da genialidade do autor, amiúde discutida pela crítica, qual seja, a necessidade de recriação das formas, a fim de lidar com a “insuficiência das palavras para dizer de um mundo” onde “não há parvoíces”. (p.60).

De igual modo, a nossa desconfiança inicial de que as *Primeiras histórias* se referiam às histórias primordiais, ou melhor, à recriação dessas histórias, à re-elaboração dos mitos na contemporaneidade, não se pretende resposta totalizante ao debate, mas tão somente afirmar o empenho do escritor Rosa em se valer de todos os artifícios que a língua lhe oferece, de modo a recriar as formas e, com isso, devolver ao homem a experiência “original”. O que Rosa empreende com a sua “técnica própria” de manejar as palavras, é devolver a dimensão humana e afetiva ao homem, por meio da linguagem, o que implicaria a recuperação do pensar por imagem, há muito perdido. No seu “não explicar”, a imagem “convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”, tornando-se, pois, o lugar privilegiado onde os contrários se fundem: “a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo” (PAZ, 1996, p.56).

Tanto em “Partida do Audaz Navegante”, quanto em “Sequência”, crianças e animais transitando por seus pequenos povoados se aproximam do mundo clássico, à medida que incorporam elementos e personagens, ora do universo mítico, ora do trágico. Assim, através deles, vemos imagens se erigirem, resultado que são da quebra do hábito com que somos acostumados a “ler” o mundo. Brejeirinha ou a vaquinha, ao trazerem consigo falas, comportamentos, estruturas que nos remetem a um outro tempo, a outras culturas, a outras formas de pensamento, fazem com que o leitor desenvolva uma outra relação com o texto. É devido, pois, ao estranhamento causado pelas imagens, criadas pelas personagens, que se torna possível, ao leitor, organizar sua(s) experiência(s).

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Origem e Evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.
- CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In. *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa: fortuna crítica* 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MARQUES, Marcelo P. (Org.). *Mito*. Cadernos de textos, Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, Número 2, Set. 1994.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

VIEGAS, Sônia. *Mito: pensar por imagens*. Transcrição das fitas de Áudio da Aula Ministrada no curso Mitologia Grega no Núcleo de Filosofia em Junho de 1989.

### **Zara Figueiredo Tripodi**

Profª. Adjunta do Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto e do Programa de Pós-Graduação em Educação da mesma Instituição, do qual é coordenadora. Possui Doutorado em Políticas Públicas de Educação (USP) com período sanduíche na Inglaterra. Realizou estágio Pós-Doutoral no CEM/CEBRASP/USP. Possui graduação e mestrado em Letras-Literatura, pela PUC-Minas.

zarafigueiredo@gmail.com