

O Recado do Morro: profecia e redenção

O Recado do Morro: prophecy and redemption

Ana Paula Pinto

Universidade Católica Portuguesa/ CEFH
appinto@ucp.pt

Palavras-chave: Intertextualidade, Guimarães Rosa, profecia, tradição literária greco-latina e bíblica.

Keywords: Intertextuality; Guimarães Rosa; prophecy; Greek, Latin and Biblical traditions.

1. Texto e pretexto

Em 1956, dez anos depois da sua estreia pública com *Sagarana*, e alguns meses antes da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, a obra prima da sua maturidade artística, João Guimarães Rosa editou, sob o título genérico *Corpo de Baile*¹, uma ampla coleção de sete novelas, tematicamente vinculadas ao enigmático dinamismo da criação artística, que os antigos concebiam como âmbito de actuação privilegiada do espírito divino da(s) Musa(s). Só a leitura reflectida do todo permitirá entrever, de forma mais ou menos velada, como cada uma das peças deste heptaedro narrativo traz à luz a notação simbólica de que a cabal compreensão das vivências fragmentárias, imperfeitamente captadas pelo homem no alvoroço das trivialidades quotidianas, lhe exigem a abertura a uma voz sobrenatural, profética, e transfiguradora, que é a da recriação artística.

¹ A coleção sofreu ao longo das várias edições diferentes estruturas combinatórias: enquanto na origem (1956) se editou em dois volumes, a segunda edição (1960) privilegiou a organização em volume único; posteriormente (1965) por decisão do autor, a coleção, dividida em três volumes, articulava no primeiro (*Manuelzão e Miguilim*) as novelas *Campo Geral* e *Uma história de amor*; no segundo (*No Urubuquaquá, no Pinhém*), associava *O recado do Morro*, *Cara-de-Bronze* e *A História de Lélío e Lina* e no terceiro (*Noites do Sertão*) incluía as novelas *Dão-Lalalão (o devente)* e *Buriti*; as edições mais recentes, póstumas, acabaram por dar mais autonomia a cada uma das novelas independentes.

Será precisamente neste enquadramento semântico, da força motriz da inspiração recriadora, que se articula a narrativa *O Recado do Morro*², inserida no segundo volume da colecção (*No Urubuquaquá, no Pinhém*).

Decerto inspirada pela experiência autobiográfica de uma viagem de Guimarães Rosa pelo Sertão, ocorrida em 1952, a acompanhar a condução de uma boiada por várias fazendas de Minas Gerais, esta novela, e o conjunto narrativo mais amplo de *Corpo de Baile* – como de resto várias outras narrativas do seu universo ficcional – fundamenta a sua estrutura na notação nuclear de uma itinerância, que se propõe como linha de força primordial desde a abertura.

A narrativa desenvolve-se a partir da referência concreta de uma viagem de ida e volta, desde Cordisburgo (o torrão pátrio de João Guimarães Rosa), pelas coordenadas agrestes do Sertão, realizada por uma comitiva de cinco homens, “três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11)³, e seus dois humildes serventes.

O espaço físico da itinerância apresenta-se como o cenário dramático de exposição dos caracteres dos actantes fundamentais. A sua apresentação permite captar diversos graus de aproximação e estranhamento relativamente ao espaço físico do Sertão⁴: entre “os três patrões”, homens cultos, distinguem-se Seo Jujuca, o nativo, o intermédio Frei Sinfrão, e o Senhor Alquiste, o estrangeiro. Jujuca, o fazendeiro do Açude, assume os deveres de hospitalidade, propiciando ao visitante estrangeiro uma detalhada vistoria pela cartografia sertaneja, enquanto realiza as suas próprias prospecções de negócio; o generoso Frei Sinfrão, sempre movido pelo apelo apostólico de converter a Deus o quotidiano dos humildes, tende não só a diluir as distâncias entre os autóctones e os estranhos, mas até a estabelecer pontes de comunicação entre a consciência e as culpas individuais dos homens; o senhor Alquiste, o incansável investigador naturalista, geólogo, biólogo, antropólogo, figura a curiosidade do espírito científico, sempre disposto a intuir e a maravilhar-se perante o desconhecido, e a captar sofregamente, a fixar, a catalogar, e a classificar as mais ínfimas singularidades do mundo através da sua percepção aguda, da objetividade da câmara, e da subjectividade do seu próprio e entusiástico registo:

Ao dito, seo Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estran- gulando com as raízes a paineira pequena! – ele apreciava, à exclama. Colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar.

² João Guimarães Rosa explicitou ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri a narrativa como “a estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um artista; que, na síntese artística, plasma-a em canção, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Guimarães Rosa & Bizzarri, 1981, p. 59).

³ Todas as citações textuais tomam por referência a sétima edição de Guimarães Rosa, J. (1984). *No Urubuquaquá, No Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

⁴ Note-se a oposição deíctica entre o natural, o integrado (na descrição de Frei Sinfrão, p. 12, assinala-se o facto de que “falava completo a língua da gente, porém sotaqueava”), e o estrangeiro.

[...] Uma hora revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido do balango de entre as moitas, o orobó de um nhambu. Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, e alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. – “Dá açoite de se ajoelhar e rezar...” – ele falou. Dava. E sorria de ver, singular, elas trepando pela reigada da vertente, as labaredas verdes dum canavial. [...] (Guimarães Rosa, 1984, pp. 14-15)

A par dos três homens cultos seguem os guias assalariados, ambos rústicos, o grande e ingénuo Pedro Orósio, e o perverso Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Ti Merência, Ivo Crônico, a fazer jus ao epíteto popular pela qualidade mórbida do seu ressentimento: irmanados na origem humilde, e aparentemente amigos de longa data, mas opostos na bipolaridade essencial do Bem e do Mal, sobre ambos impende a fundamental responsabilidade narrativa de viver e espoletar a peripécia fulcral.

A partir, pois, do mote primário de uma travessia física pelo território sertanejo, a camada superior de significação da novela proporá de forma velada ao leitor a secreta maquinação da morte do protagonista, urdida à traição pelo seu mais próximo companheiro. Filtrada pelo ângulo subjectivíssimo de uma recriação poética, a trama diegética profunda permite, no entanto, equacionar um distinto alcance simbólico, nos encontros e desencontros das personagens, na tribulação da cartografia, e na ampla rede tecida de especularidades e oposições. Neste enquadramento expressivo sobressairá, pela intensidade da sua mensagem profética, a instância sobrenatural da voz do Morro da Garça. Transmitida por uma galeria muito ampla de outros actantes dramáticos, numa sequência simbólica de sete ecos distorcivos, a ela cabe preparar projectivamente os momentos de progressão da intriga, e enunciar obliquamente os sinais do castigo e da redenção do herói.

Inscrita desde as primeiras palavras num enquadramento de enigmática indefinição

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio [...] (Guimarães Rosa, 1984, p. 11)

a narrativa, introduzida à maneira clássica, *in medias res*, e pautada por uma notação intencionalmente imprecisa do tempo, com “aparente princípio e fim num julho-agosto” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), fomenta uma constante ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito, regularmente substituídas por sobressaltos no eixo temporal, ou sequências de extraordinária simultaneidade.

Também o espaço diegético, perspectivado desde “os fundos do município onde ele [Pedro Orósio, o protagonista da história, e guia da expedição] residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), nos parágrafos iniciais, “até aos seus Gerais”, a que regressa circularmente, no final, *medindo o mundo*, “por tantas serras, pulando de estrela em estrela” (Guimarães Rosa, 1984, p. 75), providencia ao leitor uma caótica multiplicidade de planos

espaciais fragmentários, de resto ajustada à representação simbólica de uma cosmogonia primeva.

A cumular este enquadramento de uma certa atmosfera de indefinição referencial, quase de realidade sobrenatural paralela, servindo-se de um habi-líssimo mecanismo narrativo, o discurso tende a fundir de forma surpreendente, em sequências oscilantes, ora o distante enunciado em terceira pessoa, ora o nevrálgico testemunho discursivo da primeira, unidos pelo desassombro muitas vezes agramatical de um discurso indirecto (muito) livre⁵, com encavalgamentos irregulares de referências deícticas contraditórias e registos discursivos muito diferenciados⁶.

A flutuação discursiva assume excepcional representatividade nos registos das referências onomásticas, sobretudo das personagens principais (os cinco membros da comitiva em expedição). As variações nominais do protagonista, por exemplo, permitem por um lado diferenciar a versão formal (Pedro Orósio), do registo culto, e as informais (Pedrão Chãbergo, Pê-Boi, ou afectuosamente Pêboizão), diversamente utilizadas pelos actantes mais ou menos instruídos e mais ou menos próximos. Por outro, também, em simultâneo, alimentam as fundamentais notações simbólicas associadas à personagem: enquanto a referência oficial de Pedro Orósio parece sublinhar a vinculação por assim dizer filial⁷ do protagonista humano ao protagonista não-humano, que é o Morro da Garça, as variantes informais, Pedrão Chãbergo, Pê-Boi, e Pêboizão, hipocorísticas, denunciam a notação animal, agigantada, e irracional, ou dionisíaca, da personagem⁸. Também ocorrem como relevantes os possivelmente intencionais jogos paronímicos criados com a referência toponímica do Morro da Garça, ora

⁵ *E.g.*: “O violão do Laudelim já desestremecia, ah pinho assim na mão, prosa que é um reinado. E podiam entrar, também, caso quisessem. Queriam não, dali de fora mesmo, da janela, estavam em cómodo de escutar e ver, a demora deles era apocada.” (Guimarães Rosa, 1984, p. 65).

⁶ “O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava uma cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegasse até no cemitério – carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores.” (Guimarães Rosa, 1984, pp. 57-58).

⁷ Orósio parece ocorrer como os patronímicos da Antiguidade; atendendo a uma possível etimologia, Orósio seria “o filho do monte” (ὄρος, em Grego).

⁸ De forma equiparada recorrem as variantes Seo Alquiste ou Olquiste, ou Alquist, o estrangeiro, “espigo, alemão rana” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), imperfeitamente interpretado pelas personagens simples dos vaqueiros como ecos fonéticos distorcidos de uma palavra estrangeira (a evocar possivelmente também, “aquele que tudo questiona”), ou, no final da novela, já recorrentemente referenciado como Senhor Alquiste. É possível também que nas variantes onomásticas do opositor, Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência, e Ivo Crônico, ou Cronh'co, se sugira, por um lado, a desvinculação afectiva da personagem (sem apelido patronímico, apenas filho de mãe), e a extensão e morbidez dos seus ressentimentos ocultos, crónicos...

subliminarmente com o famoso Morro da Graça⁹, ora com a forma verbal “morrer”, no episódio do eco¹⁰:

E aqui perto, de repente, se traçou o rápido nhar de um gavião, passando destombado, seu sol nas asas de chumbo: baixava para a bacia, para as restingas de mato. – E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... bradou então Pê-Boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de se chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte, alongando o eh, muito agudo, a toda a garganta, e dando curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve, só o seu dono entende. (Guimarães Rosa, 1984, pp. 21-22)

O enigmático fio narrativo vai assim fluindo, numa caprichosa voragem de desconstrução, perspectivado pela entidade diegética de um narrador heterodiegético, que afina quase sempre internamente o diapasão da sua focalização pelo de um sertanejo (provavelmente o protagonista)¹¹.

A narrativa primária da viagem tenderá, por isso, a resvalar, plástica e fluída como uma aguarela húmida, para um plano alegórico que evoca a (íntima) itinerância universal do homem, em busca do sentido último da vida, e de si mesmo.

2. Repositórios míticos

A fundamentação semântica da história instaura-se sobre uma ampla rede de referências intertextuais, onde podem reconhecer-se de forma mais ou menos explícita ecos de dois grandes repositórios míticos, o da Antiguidade Clássica pagã (fundado no arquétipo dos heróis, que desafiam a sorte e a morte, às vezes enfrentando os próprios deuses) e o da Tradição Bíblica (sustentado pelo mitema nuclear dos infelizes filhos de Adão, expulsos do Éden, e exemplarmente oferecidos em sacrifício na pessoa de Cristo).

⁹ Aqui ajustado ao universo rosiano, transmutado de uma referência de transcendência a outra de animalidade.

¹⁰ De notar como, reproduzindo o esquema imagético fundamental da novela, também este eco, expressivamente descrito pelo narrador, tem sete modulações fonéticas!

¹¹ No tocante à focalização narrativa, é preciso notar a existência não de um, mas de vários narradores, responsáveis por várias narrativas, a hierarquizar em diegese propriamente dita e várias metadiegeses. Embora a narrativa principal esteja materialmente subordinada à responsabilidade de um narrador heterodiegético (entidade fictícia desvinculada da diegese, mas responsável pelo acto enunciativo que a materializa numa narrativa), em última instância ela vai recolhendo, de forma imprecisa, por mecanismos de intrusão significativa, um conjunto alargado de testemunhos metadieгéticos, que a partir de discursos indirectos (ou mais frequentemente, de discursos indirectos livres), enunciados por uma série de narradores intradieгéticos (Pedro Orósio, Gorgulho, Joãozezim, Catraz, Guégue, Dona Vininha e seu Nhôto, Torontõe, Nomine Domine, Florião, Coletor, Laudelim, Senhor Alquist), vão caudalosamente fluindo para a narrativa base, de modo que o narrador heterodieгético organiza no seu fluxo narrativo os enunciados de emissores primários a que teve acesso como receptor. Este fluxo, de plástica permeabilidade entre as várias camadas dieгéticas, transparece muito frequentemente na mudança súbita de registos discursivos, e até na plasticidade supletiva das referências onomásticas das personagens.

2.1. Tradição Bíblica

As referências bíblicas prendem-se sobretudo complexamente com as figuras narrativas dos sete mensageiros, a quem incumbe a missão da revelação profética: Malaquias (Gorgulho), Zacarias (Zaquias, Catraz, Caifás), Joãozezim, Guégue, Nominedomine (Jubileu, Santos Óleos), Coletor, e Laudelim (Pulgapé). À semelhança do suposto na hierarquia evangélica, todos comungam da qualidade da pequenez, que lhes dá, na narrativa, um estatuto marginal (contam-se entre eles surdos, estropiados, loucos, e uma criança curiosa e ingénua); alguns veiculam, ou pela obsessão pelo celibato e pela misoginia, ou pela vivência da realidade religiosa dos seminários, ou pela obsessão pela mensagem apocalíptica, uma ligação explícita à religiosidade tradicional; é também no âmbito da sua actuação que se manifestam regularmente as referências mais ou menos claras ao fervor místico, simbolicamente representado pela imagem do fogo¹² e pela notação clássica do “entusiasmo”. Além disso, a multiplicidade de referências onomásticas¹³ que lhes tributa quase sempre caricaturalmente a sociedade vincula-os objectiva ou subjectivamente à tradição religiosa bíblica: recorrem, pois, os nomes de profetas veterotestamentários como Malaquias, e Zacarias¹⁴, ou de personagens evangélicas, como Zaqueu e Caifás, os colectores¹⁵ de impostos Mateus e Zaqueu, ou de fórmulas litúrgicas (Nominedomine), ou rituais e comemorações religiosas do catolicismo (Jubileu, Santos Óleos, Laudelim, uma variação nominal diminutiva de “Laus”, louvor¹⁶).

Particularmente importante, pelo seu espectro simbólico, é a referência à figura bíblica de Sansão. A aproximação surge explicitada no início da viagem, como uma intuição imediata do estrangeiro, Senhor Alquiste, tocado pela impo-nência física e pela atitude segura do vaqueiro:

¹² E traduzido por referências lexicais recorrentes, como “acalor, ardição”, p. 40; “requeimava”, p. 43; “brasas dos querubins”, p. 45; “os olhos frechavam, resumo de brasas”, p. 49; “fogo, fogo, e fogo”, p. 52; “o sino fervia do juízo”, p. 53; “vamos esquentar”, p. 54; “tinha esquentado”, p. 56; “avermelhado aperuado”, p. 59; “um acende goela”, p. 59; “de referver”, p. 68; “a dor ardia”, p. 69; “olhos encarnados”, p. 70; “ardor”, p. 70.

¹³ Muitas vezes, como de resto os nomes das restantes personagens, sujeitas a múltiplas flutuações, que traduzem ou meras variações de registo fonético, veiculando as regulares haplogias (como Zacarias e Zaquias,) ou paronímias populares (como Catraz e Caifás, ou Nominedomine e Nomindome), ou evidenciando variantes simbólicas de registos distintos, o sublime e o depreciativo (como Malaquias e Gorgulho, Zacarias e Qualhacoco, Laudelim e Pulgapé).

¹⁴ Com a variante por haplogia Zaquias, que evoca a figura do colector de impostos Zaqueu, citado no Evangelho de S. Lucas (Lc. 19, 1-10); também a variante onomatopaica Catraz gera a paronímica Caifás, evocadora, por sua vez, da figura do Sumo Sacerdote Judaico, referenciado nos Evangelhos pela sua importância no julgamento de Cristo.

¹⁵ Evocado nas referências nominal comum de Coletor, e na nominal própria de Zaqueu.

¹⁶ Laudelim ocorre simbolicamente na novela como o último dos mensageiros, que opera, como taumaturgo, a permeabilidade da mensagem, superiormente opaca, à consciência humilde e rústica do protagonista. O jogo de oposições entre as duas referências nominais alternadas da personagem sublinha a expressividade simbólica da conotação bíblica (imposta pela premência da mensagem profética) e da conotação animal (a exprimir a flexibilidade e inquietação mordente da figura).

O céu não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas. Ora os cavaleiros passavam por um socalco, entre uma quadra de pedreira avançante, pedra peluda, e o despenhadeiro, uma frã altíssima. Eles seguiam Pedro Orósio; era vaqueão, nele se fiavam. Ia bem na dianteira. Aquele elevado moço, sem paletó, a camisa furada, um ombro saindo por um buraco; terminando, de velho, seu chapéu-de-palha: copa e círculo, com o rego côncavo; e à cintura a garrucha na capa, e um facão; ia, a longo. – “Sansão...” – disse seo Alquiste. Fazia agrado ver sua boa coragem de pisar, seu decidido arranque. E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares [...] (Guimarães Rosa, 1984, p. 19)

Ao nível de profundidade, recorrerá ainda subliminarmente, em toda a trama narrativa da novela, a analogia do nazireu que, apesar de dotado de uma força sobre-humana pelo Espírito Santo, acabou vencido à traição por excesso de confiança no amor humano, com a do ingénuo vaqueiro, a quem a levandade da conduta amorosa garante o ódio homicida dos pares.

Que o Pedro era teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha. (Guimarães Rosa, 1984, p. 15)

Essa notação simbólica alimenta-se ainda da referência explícita ao pormenor do cabelo comprido, que Pedro sente dever cortar:

E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava. (Guimarães Rosa, 1984, p. 32)

Implicitamente também ecoa, no fluxo diegético, e na velada articulação das peripécias para o desfecho, a imagem bíblica de Cristo¹⁷, filho unigénito e dilecto do Pai, imolado por aqueles a quem chama irmãos. O desfecho inesperado da novela imporá, no entanto, uma inflexão paródica que afasta dos dois modelos bíblicos, tragicamente sacrificados à desumana crueldade daqueles a quem protegem, o rústico herói rosiano, a quem a sobrenatural vibração profética, poetizada num canto, resgata *in extremis*.

2.2. Tradição Clássica Greco-latina

Por outro lado, dentre os múltiplos sinais da presença tutelar dos clássicos greco-romanos sobressai, antes de mais, embora implicitamente, no mitema

¹⁷ Vd. p. 52, a reacção de um anónimo, perante os discursos apocalípticos de Nominatedomine: “Da casa-de-venda do Flor, do outro lado da esquina, um moço cometa se chegava à janela e perguntava: – “Você é Cristo mesmo, ou é só João Batista?...”

geral da viagem, o modelo homérico da *politropia* de Ulisses: tal como o Itacense, também Pedro Orósio, afastado por arbítrio alheio do torrão pátrio, a que se sente sempre vinculado por um nostálgico afecto¹⁸, multiplicará levemente aventuras comezinhas com o universo feminino¹⁹, e será alvo de uma vingança multitudinária de oponentes traiçoeiros, de que se salvará *in extremis* por meio de uma inspiração superior.

Além deste enquadramento alusivo básico, recorre ainda, associada à estatura sobre-humana do protagonista, a reminiscência implícita às figuras míticas dos gigantes ou de Hércules, a que se assemelha Pedro Orósio, “turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha” (Guimarães Rosa, 1984, p. 15²⁰).

Igualmente ocorre, como justificação para o generalizado ressentimento que provoca entre os iguais, a reminiscência implícita à figura mítica de Narciso (a imagem do obsessivo manuseio do espelho recorre nas pp. 15 e 32)²¹.

Também a titulação epítetica que lhe tributa (Guimarães Rosa, 1984, p. 70) o senhor Alquiste, impressionado com a extraordinária supremacia (física e anímica) de Pedro, no enquadramento elegante da festa do Hotel, traduz a referencialidade clássica à *aristeia* heróica:

E, nesse ardor, senhor Alquist limpava os óculos, e tornando a entrar na sala o pobre do Pedrão Châbergo, um capiau simplório, assim transvisto, sem outro destaque a não ser o da estatura – o senhor Alquist o admirava, dizia: *kalòs kàgathòs...* (Guimarães Rosa, 1984, p. 70)

A pregnância temática da “voz” sobrenatural do Morro da Garça, e das sucessivas distorções impostas à transmissão da mensagem profética pelas particulares limitações dos seus mediadores, justifica também a recorrência textual do mitema de Eco²².

¹⁸ Vd. p. 18: “Agora o que o tirava era o garantido de voltar por um pouco aos Gerais, até lá iam, para lá guiava”

¹⁹ Destacam, pela esfumatura clássica, a alusão a uma Quitéria, p. 48 (que evoca Afrodite, a deusa Citereia de Homero), e Melissa (p. 15), a ecoar a referência à filósofa e matemática pitagórica do século VI a.C., de cuja obra nos chegaram raros fragmentos.

²⁰ Sincreticamente associada à alusão a Sansão (p. 19), *cf. supra*, p. anterior.

²¹ “Com frequência Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo, se supria de se mirar, vaidoso da constância do seu rosto”, p. 15; “E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava” (p. 32; a alusão parece evocar também a figura de Sansão, que lhe anda também miticamente associada).

²² Pp. 12-13: “Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente logo ao solsim, feito um pavão”; p. 20: “Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de torna-voz, nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são dos melhores aqueles lanços. Agora, e antes, porém, tudo era quieto”; pp. 21-22: “E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... – bradou então Pê-boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte: alongando o eh, muito agudo, a toda a garganta, e dando um curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve – só o seu dono entende”.

A notação simbólica que mais sobressai, no entanto, do enquadramento referencial da Antiguidade, é a que se prende com as figuras das divindades sempiternas, o Titã Saturno, e os seus bem-aventurados descendentes divinos, Júpiter (Jove)/ Zeus, Vénus/ Afrodite, Marte/ Ares, Apolo/ Hélio, Ártemis/ Diana/ Selene, e Hermes/ Mercúrio. As referências, que se transmitiram à cultura ocidental a patrocinar âmbitos específicos (e simbólicos) da realidade, continuam presentes como realidades quotidianas na maior parte das línguas europeias, quer na referência dos dias da semana do calendário romano (*Lunae dies*, *Martis dies*, *Mercurii dies*, *Jovis dies*, *Veneris dies*, *Saturni dies*, *Apolinis/ Solis Dies*), quer na representação onomástica dos mais antigos planetas do Sistema Solar.

A percuciente articulação mítica, projectada para a simbologia oculta da novela, reflecte-se num mosaico complexo de ecos, que o leitor vai surpreendentemente captando, também sujeitos a uma força distorciva: na verdade, cada um desses sete pontos cardeais da simbologia oculta, que evoca uma etapa e um âmbito peculiar da primeva criação do mundo, reaparece claramente nos referentes espaciais da itinerância (circular, de ida e volta) a que Pedro Orósio conduz não só os três padrões, mas também, sem disso ter a menor consciência, o inimigo habitado por um ódio ferocíssimo, e insistentemente denunciado por uma voz profética que ele ouve sempre em primeira mão, mas à qual está ironicamente incapaz de reconhecer credibilidade.

Na verdade, surgem nomeadas com ecos onomásticos dos mesmos referentes míticos todas as estâncias que recorrem, como pontos de escala, na viagem (as fazendas de seo Juca Saturnino, seu Jove, D. Vininha e seu Nhôto, Nhô Hermes, Nhá Selena, seo Marciano e seu Apolinário). Mais do que isso: cruzando numa trama complexíssima, como a das Parcas Infernais, o fio condutor dessa mensagem cifrada, que lhe propõe a salvação, os mesmos referentes simbólicos reaparecem, um a um, distorcidos, no nome dos sete inimigos que se conluíam para a sua perdição: Ivo Crônico, Jovelino, Veneriano, Zé Azogue²³, João Lualino, Martinho, e Hélio Dias Nemes.

A engenhosa articulação simbólica da narrativa, servindo-se obsessivamente da simbologia do sete, cruza claramente num mosaico complexo os ecos das suas representações onomásticas:

deuses	Apolo/Sol	Lua/Selene	Marte	Hermes/ Mercúrio	Júpiter/ Jove	Vénus	Saturno
dias	Solis dies	Lunae dies	Martis dies	Mercurii dies	Jovis dies	Veneris dies	Saturni dies
Espaços /fazendas	Apolinário	Nhá Selena	Marciano	Nhô Hermes	Jove	D. Vininha	Juca Saturnino
opositores	Hélio Dias Nemes	João Lualino	Martinho	Zé Azogue	Jovelino	Veneriano	Ivo Crônico

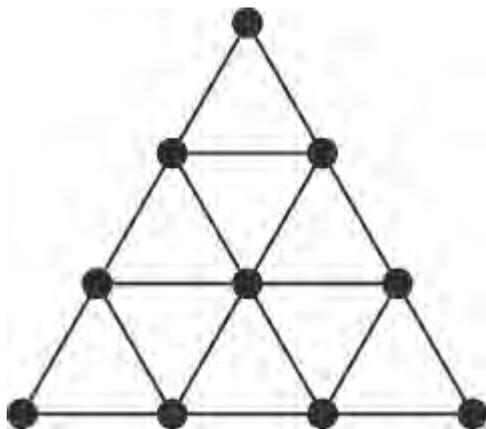
²³ No nome da personagem Zé Azogue está camuflada uma referência a Mercúrio: Azogue, do árabe *az-zauq*, corresponde ao elemento químico mercúrio.

3. Conclusão

A estrutura significativa do conto, inserida na unidade heptaédrica do *Corpo de Baile*, evoca, ao nível da camada profunda das simbologias ocultas, a notação de que a realidade complexa só se torna minimamente clara ao homem por desvios e aproximações sucessivas. Manifestação externa de um sopro divino, que atinge fragmentariamente a consciência dos simples, essa força profética enigmática impõe, por ecos sobrepostos, a desconstrução da realidade tangente, e a sua recriação dinâmica, pela abertura ao transcendente.

A arquitectura do conto alimenta os seus níveis de significação por um excepcional cuidado posto nas relações numéricas, que ecoam um nível de significação muito próximo de uma certa mundividência pitagórica oculta (a que possivelmente empresta fundamento, como uma chave secreta de leitura no mosaico complexo da narrativa, o nome de Melissa, a jovem que transfigurou em ódio inflexível a antiga amizade de Ivo por Pedro)²⁴: o discurso tende a recriar, por um dinamismo de alquimia poética, a gradual perfusão do sobrenatural na realidade positiva das coisas.

O pretexto temático da viagem real – primeira camada de significação de uma outra cruzada universal do homem em busca de si mesmo – impõe o gradual desvelar de outra realidade oculta, que transfigura as relações interpessoais das personagens na geometrização rigorosa de uma *tetraktys*:



na prospecção programada pela cartografia sertaneja dos Gerais, a contactarem detalhadamente com os quatro elementos naturais, terra, água, ar e fogo, “três padrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), homens cultos²⁵, Jujuca do Açude, Frei Sinfrão, e Alquiste (a reflectirem simbólica e claramente âmbitos complementares de actuação humana, a

²⁴ Vd. p. 15: “Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por causa de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam”.

²⁵ Por oposição aos iletrados Pedro e Ivo,

economia, a espiritualidade, e o conhecimento científico), acompanham, sem o notar, e involuntariamente espoletam o ressentimento surdo que grassa entre os seus dois guias iletrados²⁶, Pedro Orósio, ingénuo representante da Luz, e Ivo Crônico, o atribulado embaixador das Trevas; impondo-se no topo desta hierarquia oculta, e aparentemente²⁷ invertida, o morro da Garça assume um protagonismo mágico, magnetizando, do seu silêncio mineral, por um acto insólito de vocalização, apenas imperfeitamente percebido por um profeta semi-surdo e semi-louco, o recado enigmático do inefável, que há-de turbulenta e misteriosamente, em sete sucessivas fases de distorção, e de aproximação à luz, mover e desvelar a silenciosa vivência interior de todas as personagens, e permitir, por sucessivas etapas de recriação, a redenção do protagonista.

Já o tom profético da narrativa, que se propõe oferecer de forma oracular e obscura uma proposta de redenção ao herói martirizado, sugere uma indistinta tonalidade da doutrinação órfica pagã²⁸, possivelmente associada ao ocultismo pitagórico, e da tradição profética bíblica.

Também a obsessiva insistência na referência numérica do sete – sete fazendas, sete hospedeiros, sete inimigos (todos unidos por uma meticulosa relação onomástica e simbólica com as divindades e os poderes da cosmogonia antiga e os planetas da velha astronomia), sete mensageiros, sete cores e sete notas musicais, em setenta e sete páginas de prosa densa, reforçam o carácter simbólico da mensagem oculta a que só a recriação poética, musical, dá possível chave de acesso.

A presença óbvia de uma metalinguagem poética e mítica parece demonstrar à sociedade na novela rosiana o carácter de percuciente reflexão sobre o discurso, e de experimentação laboratorial de simbologias, empenhado na desconstrução e reconstrução dos signos, e na transfiguração alquímica do real²⁹.

E por isso, também, *O Recado do Morro* se transfigura numa alegoria alargada do poder mágico da linguagem, isto é, da criação poética, a redimir do silêncio da morte todos os homens.

Referências bibliográficas

- Coutinho, E. F. (2006). Linguagem e revelação: Uma poética da busca. *Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira*, 12, 161-173.
- Guimarães Rosa, J. & Bizarri, E. (1981). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

²⁶ E, portanto, mais próximos da versão básica do homem original e universal.

²⁷ Porque prioriza aos olhos do leitor aqueles que na escala social são mais humildes.

²⁸ As visões e práticas órficas acusam elementos paralelos com o pitagorismo, mas a escassez de evidências não permite avaliar com rigor a extensão e a origem das influências de uma doutrina sobre a outra.

²⁹ Segundo Coutinho (2006, p. 163), a narrativa evidencia uma prática laboratorial de significação, que combina, numa aturada prospecção de simbologias, uma mensagem de criação; a arquitectura da obra, intencionalmente complexa, coloca no centro das suas prioridades expressivas a consciência do homem, e a sua capacidade de se ir revitalizando, e robustecendo, pelo gradual mecanismo de apreensão do real. Foi esta reflexão sobre a linguagem que levou muitos críticos a referir-se ao universo ficcional de Guimarães Rosa como um sertão construído na linguagem.

Guimarães Rosa, J. (1984). *No Urubuquaquá, No Pinhém* (7ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Coutinho, E. F. (Org.). (1991). *Guimarães Rosa* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Resumo

Inscrita no referente espacial da paisagem sertaneja, a narrativa ficcional de “O Recado do Morro”, de João Guimarães Rosa, fundamenta a sua articulação diegética no mitema nuclear da viagem.

A partir da circunstância concreta de uma deslocação, num indefinido “julho-agosto” (11), de uma comitiva de cinco homens (o guia pedestre Pedro Orósio, três patrões, seo Alquiste, Frei Sinfrão, e seo Jujuca do Açude, e o cavaleiro Ivo da Tia Merência), desde os “fundos do município”, em Cordisburgo, pelas coordenadas agrestes do sertão, o mote da travessia oferecerá pretexto para se poetar a íntima itinerância do homem pela cartografia mágica do retorno a si mesmo. Filtrado pelo ângulo subjectivíssimo da perspectivação narrativa, sobressairá neste enquadramento expressivo, pela intensidade da sua mensagem profética, a instância sobrenatural da voz do Morro das Garças; transmitida por uma galeria muito ampla de outros actantes dramáticos, numa sequência simbólica de sete ecos distorcivos, a ela cabe preparar projectivamente os momentos de progressão da intriga, e enunciar obliquamente os sinais do castigo e da redenção do herói.

A fundamentação simbólica do conto instaura-se sobre uma complexa rede de referências intertextuais, onde podem reconhecer-se muito ecos das tradições literárias greco-latina e bíblica. É, pois, a hermenêutica desses ecos poéticos que nos propomos fazer com esta comunicação.

Abstract

Inscribed in the spatial referent of the hinterlandish landscape, the fictional narrative of “O Recado do Morro”, by João Guimarães Rosa, grounds its diegetic progression in the pivotal mytheme of the journey.

Stemming from the specific circumstance of a travelling, in an indefinite “july-august” (11), endeavored by a five-men delegation (the pedestrian guide Pedro Orósio, three bosses, seo Alquiste, Friar Sinfrão, and seo Jujuca do Açude, besides the rider Ivo da Tia Merência), from the “backgrounds of the municipality”, in Cordisburgh, via the harsh coordinates of the hinterland, the crossing motto gives a poetic pretext for the recount of man’s personal wandering in the magical cartography of the return to himself. Filtered by an utterly subjective angle consistent with the narrative perspectivization, the supernatural instance of the voice of the Morro das Garças stands out in this expressive framework, thanks to the intensity of its poetic message; passed on by an extensive gallery of other dramatic agents, in a symbolic sequence of seven distorting echoes, the message projectively prepares the moments when the plot progresses and obliquely enunciates the signals of the hero’s punishment and redemption.

The symbolic grounding of this story is based on a complex network of intertextual references, wherein many of the echoes of the Greek, Latin and Biblical traditions are discernible. The goal of this paper is, then, to offer the hermeneutics of such echoes.