

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Sérgio Achtschim Santos

**MITO, LOUCURA E RISO EM “O RECADO DO MORRO”, DE  
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Belo Horizonte

2019

Sérgio Achtschim Santos

**MITO, LOUCURA E RISO EM “O RECADO DO MORRO”, DE  
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Campos  
Soares

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R788r.Ys-m Santos, Sérgio Achtschim.  
Mito, loucura eriso em "O recado do morro" de João Guimarães Rosa [manuscrito] / Sérgio Achtschim Santos. – 2019.  
82 f., enc. : il., graf., color.  
Orientadora: Cláudia Campos Soares.  
Área de concentração: Literatura Brasileira.  
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 75-79.  
Anexos: f. 80-82.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Recado do morro – Crítica e interpretação – Teses. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Corpo de baile – Crítica e interpretação – Teses. 3. Loucura na literatura – Teses. 4. Mito na literatura – Teses. 5. Riso na literatura – Teses. 6. Poética – Teses. 7. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Soares, Cláudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

Dissertação intitulada *Mito, loucura e riso em "O Recado do Morro"*, de João Guimarães Rosa, de autoria do Mestrando SERGIO ACHTSCHIM SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

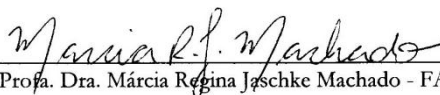
**Área de Concentração:** Literatura Brasileira/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

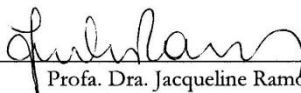
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:



Prof.a. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - Orientadora



Prof.a. Dra. Márcia Regina Jäschke Machado - FALE/UFMG



Prof.a. Dra. Jacqueline Ramos - UFS



Prof.a. Dra. Lyslei de Souza Nascimento  
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 2 de agosto de 2019.

Para Ruth e Clarice, amor e presença fundamentais  
para a realização desse trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha esposa Ruth e minha filha Clarice, que são as maiores inspirações para tudo que faço. Pela enorme paciência, a presença, o carinho, a amizade e o amor. Minha filha e amiga Lola. Ao meu filho Chico.

Aos meus pais, José Moreira dos Santos e Therezinha de Jesus Achtschim Santos, por tudo.

Um agradecimento mais que especial à minha orientadora Claudia Campos Soares, sem ela nunca teria realizado esse trabalho. Desde a primeira aula na graduação, todos os encontros foram sempre repletos de uma imensa sabedoria só comparável a sua generosidade em ensinar.

Aos grandes mestres que passaram por essa trajetória: Jacyntho José Lins Brandão, Murilo Marcondes Moura, Sérgio Luiz Prado Bellei, Ram Avraham Mandil, Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Élcio Loureiro Cornelsen e tantos outros.

Aos meus irmãos André Achtschin Santos e Márcio Achtschin Santos, por uma formação conjunta de saber compartilhado. Pelo amor e amizade.

À minha segunda família: José Pascoal, Dona Helena, Agathângelo, Aretha, Lais e Maria Elisa.

À Ana Luiza, Gabriel, Caio e Vitor.

Ao meu tio Omar Campos Ferreira, por reforçar a importância desse homem com “pinta de boi risonho” não só para a literatura, mas para vida. À minha tia Amélia, pelo convívio e acolhimento. Às primas Maria Clara e Anamaria.

Ao Sérgio Moraleida Gomes, por uma amizade presente, pelo incentivo no enfrentamento da vida e pela sabedoria generosa.

Ao Mário Emílio Moura pelo presente, objeto dessa leitura.

Aos meus companheiros de música Adir Garcia Reis, Gustavo Humberto Monteiro, Márcio Correia e Alexandre Baptista.

A Ricardo Loutfi e Valmer Batista, amigos sempre.

Ao Janoni, pela paciência e por ser responsável também por essa conquista.

Ao grande amigo Mozart, o Zarico. À Marilac e Fiita.

Aos amigos Adriano Gonçalves, José Flávio, Carlos Pulliero, João Henrique Bello, Roger Sander, Giuliano Fernandes, Cássio Ribas, Renato, Luciano, Alessandro e Anderson.

Aos colegas e amigos Josué Borges de Araújo Godinho, Júlia Soares Fernandes Matoso, Aline Elen Santos Galvão, Maria Fernandina Batista, Isabella Lisboa e Lorena Camilo.

## RESUMO

Neste estudo é feita uma análise de três elementos presentes na novela “O Recado do Morro”, de Guimarães Rosa, uma das novelas que integram a obra *Corpo de Baile*. São eles: o mito, a loucura e o riso. Sugerimos a avaliação desses elementos no texto em análise como uma orientação, ou sugestão, de uma poética do autor. Essa sugestão de uma poética é acentuada e apontada na utilização pelo próprio autor do termo parábise como uma classificação possível a três novelas dentre as sete que integram a citada obra, entre elas “O Recado do Morro”. A parábise representa uma espécie de “voz do autor” na Comédia Antiga, na Grécia do século V a.C. O mito, a loucura e o riso são apreciados aqui como fatores de problematização de uma norma, desestabilização de conceitos fixos. Investigamos essa voz autoral relacionando-a aos três elementos citados e presentes na novela.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; O Recado do Morro; mito; loucura; riso; parábise



## ABSTRACT

This study analyses three elements found in the novel "O Recado do Morro", by Guimarães Rosa, which is part of the work *Corpo de Baile*. These elements are myth, madness and laughter. We suggest that they must be seen in the novel as a guideline of the author's poetics. This suggestion of a poetics is acute and emphasized by the author's use of the term parabasis as a possible classification of the three novels among the seven that integrate the whole work. One of the novels classified as parabasis is "O Recado do Morro". The parabasis is a kind of "author's voice" in Old Comedy, in Greece, in 5th century BC. Myth, madness and laughter are seen here as problematization factors of a standard, a destabilization of established concepts. We study this authorial voice relating it to the three elements mentioned above which can be found in the novel.

Keywords: Guimarães Rosa; O Recado do Morro; myth; madness; laughter; parabasis

## Sumário

1. Considerações iniciais sobre o mito, a loucura e o riso em “O Recado do Morro”.....	11
1.1. Considerações sobre o mito em “O Recado do Morro” .....	13
1.2 Considerações sobre a loucura em “O Recado do Morro” .....	18
1.3 Considerações sobre o riso em “O Recado do Morro” .....	19
1.4 Apresentação da parábase. ....	22
2. Mito e método mítico em “O recado do morro” .....	26
3. Loucura e razão .....	36
4. O riso transgressor, o chiste e a linguagem. ....	48
5. A novela e a parábase: uma poética do mito, da loucura e do riso .....	69
REFERÊNCIAS .....	75
Anexo I .....	80
Anexo II .....	81
Anexo III .....	82

## 1- Considerações iniciais sobre o mito, a loucura e o riso em “O Recado do Morro”.

A novela “O Recado do Morro” é parte integrante da obra *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. Essa novela<sup>1</sup> trata da viagem de ida e volta de uma comitiva pelo sertão, partindo de Cordisburgo, passando ao largo da cidade de Curvelo, contornando o Morro da Garça e indo em direção ao Rio São Francisco, chegando até a vertente do Rio Formoso. O séquito é guiado pelo personagem central da trama, que é Pedro Orósio. Fazem parte dessa comitiva um clérigo, frei Sinfrão, um fazendeiro da região, seo Jujuca do Açude, e um naturalista dinamarquês em viagem pelo sertão, seo Alquiste. Completando o cortejo, temos ainda Ivo Crônico, outro sertanejo que auxilia a comitiva com seus serviços de tropeiro. Essa viagem tem como objetivo principal a condução do naturalista seo Alquiste por esta região para fins de coletas de dados de interesse científico. Os viajantes são surpreendidos logo de início pela figura estranha do Gorgulho ou Malaquias, com quem se encontram na estrada. Gorgulho é um velhote amalucado, morador solitário de uma caverna na região. Ele é o primeiro anunciador de um certo “recado” que, segundo o mesmo, teria sido dado pelo morro, para ser mais específico, o Morro da Garça, espaço real situado próximo a Cordisburgo e Curvelo, que a novela recria ficcionalmente. Nessa enunciação da mensagem transmitida pelo Gorgulho começa a jornada do recado. A partir desse momento, o recado também realizará a sua viagem, que será paralela à viagem da comitiva. A viagem do recado compreende a retransmissão por cinco personagens descritos com características de indivíduos desatinados, entre eles, o já citado Gorgulho, uma criança e um cantador popular.

Vejamos uma caracterização do Gorgulho e da sua voz, a partir de uma análise de “O Recado do Morro” feita por Marli Fantini em *Relato de uma incerta viagem*:

Habitante de uma “urubuquaquara”, uma lapa entre barrancos e grotas compartilhada por urubus, o Gorgulho é (...) um “troglodita” que, além de surdo, manifesta total insciência frente à complexidade dos signos. Paradoxalmente, é ele o escolhido para transmitir o recado do morro, cujo teor e cujo destinatário são-lhe desconhecidos, como o serão também para seus receptores. Irrompendo de uma “outra voz” – a voz ctônica (...) do morro – o recado é cifrado e, a princípio, ininteligível. (FANTINI, 2004, p.197).

---

<sup>1</sup>Usaremos frequentemente o termo novela quando formos nos referir às sete narrativas de *Corpo de Baile*, por ser o termo utilizado pela crítica e pelo próprio autor para definição dessas estórias.

O primeiro portador do recado é, como o morro, um ser de “voz ctônica”, um ser da terra, um morador de suas entranhas. Mesmo sendo um pouco surdo, o Gorgulho diz ter escutado o recado dado pelo morro e dá início à viagem dessa mensagem, da qual pouca coisa se dá conta inicialmente, mas onde é possível identificar claramente uma mensagem, de “morte à traição”, que ecoará nos outros recadeiros. O recado passará de boca em boca através de sete recadeiros: cinco lunáticos, uma criança e um cantador popular. Vejamos a primeira versão do recado, nas palavras do Gorgulho:

- Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém...Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (ROSA, 2006, p.410).

Embora confuso, o recado guarda correspondência, como ficamos sabendo um pouco adiante na narrativa, com uma situação objetiva: existe um grande ressentimento de Ivo Crônico em relação a Pedro Orósio, por conta de seus dotes de conquistador. Alguma pendência amorosa antiga em que se envolveram por causa de uma certa Maria Melissa. Ivo Crônico planeja uma emboscada com outros sertanejos contra Pedro Orósio, um ataque à traição. E, assim como é anunciado no recado, haverá uma festa em que ele pretende executar a cilada. A comitiva segue viagem e ficamos sabendo da fama de namorado de Pedro Orósio, do seu dilema em voltar ou não para sua terra de origem e da inveja que Ivo tem das conquistas amorosas de Pedro. A trama é composta também com esses fragmentos de casos que vão sendo levantados aos poucos, à medida que segue a comitiva e que o recado é retransmitido. Aos poucos, também, o recado vai sendo formado. O recado é transmitido oralmente por meio dos seguintes recadeiros, e nessa ordem: Malaquias, Zaquias, o menino Joãozezim, Guégue, Nomindome, o Coletor e o cantador Laudelim Pulgapé. Ao corpo inicial do recado transmitido pelo Gorgulho vão se juntando outros fragmentos de informações, particularidades de cada recadeiro e uma inevitável imprecisão de uma mensagem que é transmitida verbalmente. Cada recadeiro passa a mensagem com informações novas, acrescentadas de acordo com seu entendimento do recado e, também, de acordo com sua personalidade. Como na tradicional brincadeira popular do telefone sem fio. Assim, a trama vai ganhando corpo,

a novela vai se desvelando e o recado vai sendo transmitido de forma gradual e ao sabor do acaso.

Como é habitual e característico em Guimarães Rosa, a novela, apesar de seu forte sabor regional e localização geográfica precisa, faz larga utilização de referências mitológicas. Esse texto também se caracteriza pela forte presença do humor, que vem principalmente atrelado à participação dos “marginais da razão”<sup>2</sup> na trama. São esses os três elementos da novela que esta pesquisa se propôs a analisar: o mito, a loucura e o riso, elementos profundamente valorizados na obra. Como pretendemos demonstrar nos próximos capítulos deste trabalho, eles desempenham uma função em comum: a de problematização da razão, da lógica e de visões estabelecidas pelo senso comum.

### *1.1. Considerações sobre o mito em “O Recado do Morro”*

“O Recado do Morro” tem uma presença de elementos mítico-planetários já bastante estudados anteriormente pela crítica. Esses elementos foram indicados pelo próprio autor em correspondência com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri. Em tal comunicação, Rosa evidencia a existência de um “aspecto planetário ou de correspondências astrológicas” (ROSA, 2003, p.86) na novela. Ele pode ser verificado no nome dos donos das fazendas pelas quais passa a comitiva. Cada um dos nomes corresponde a um planeta da cosmologia tradicional – que, como se sabe, fazem referência a deuses da mitologia grega: Apolinário (Apolo/Sol), Nhá Selena (Selene/Lua), Marciano (Marte), Nhô Hermes (Hermes/Mercúrio), Jove (Júpiter), Dona Vininha (Vênus) e Juca Saturnino (Cronos/Saturno). Essa correspondência mítico-planetária se repete nos nomes dos rivais de Pedro Orósio que se juntarão a Ivo Crônico na tentativa de emboscada a Pedro, ao final da novela. São eles, além do próprio Ivo Crônico (Cronos/Saturno): o Jovelino (Júpiter), o Veneriano (Vênus), o Martinho (Marte), o Hélio Dias Nemes (Apolo/Sol), o João Lualino (Selene/Lua) e o Zé Azogue (Hermes/Mercúrio). Ana Maria Machado demonstra, em um estudo sobre os nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, que o autor, além de nomear os fazendeiros estabelecendo correspondências com os planetas da cosmologia tradicional, também relacionou os acontecimentos que se passam nas fazendas à área de atuação dos

---

<sup>2</sup>Termo utilizado pelo autor como qualificação aos recadeiros em Carta ao Padre João Batista. (ROSA, João Guimarães. Carta ao Padre João Batista. Rio de Janeiro-Curvelo. Casa da Cultura de Morro da Garça - Documento em Cópia, Minas Gerais 1963, p.1-2).

referidos deuses, associados aos nomes de cada planeta, ou associou esses eventos a um atributo tradicionalmente ligados àquela divindade. Na fazenda de Dona Vininha (Vênus), por exemplo, Pedro Orósio “princípios namoro com uma rapariga” (ROSA, 2006, p.415) e, na fazenda de Marciano, “quase teve de aceitar malajuizada briga”. (ROSA, 2006, p.415)<sup>3</sup>. Esse estudo minucioso dos nomes possui dados convincentes e importantes para um melhor entendimento da feitura da trama. Nosso estudo, entretanto, vê na forma como Guimarães Rosa utiliza a referência mítica uma estratégia de deslocamento de sentidos fixos, nos moldes do método mítico utilizado por T. S. Eliot ao analisar *Ulysses*, de James Joyce.

O mito foi muito usado na modernidade, como se sabe, no contexto de questionamento dos valores que ela mesma instaura, como foi observado por McFarlane, em “O espírito do modernismo”:

[Na literatura moderna] o “mito” (...) apresentava-se como um recurso extremamente fecundo para impor uma ordem de tipo simbólico, ou mesmo poético, ao caos dos fatos cotidianos e oferecer a oportunidade – usando uma frase de Frank Kermode – de “produzir um curto-circuito no intelecto e libertar a imaginação que é reprimida pelo cientificismo do mundo moderno”. (McFARLANE, 1989, p.64).

Como vimos, em “O Recado do Morro”, o simbolismo planetário está presente explícita e claramente. Acreditamos, entretanto, que, ao contrário do que boa parte da crítica vem apontando, os sentidos do mito não se aplicam aí literalmente<sup>4</sup>. Há, na utilização do mito em Rosa, uma apropriação transformadora, que ajusta seu sentido à modernidade e desloca os sentidos convencionalmente estabelecidos. Os sentidos são, portanto, problematizados e deslocados. E é então que o texto de Rosa se aproxima do método mítico de Eliot, como veremos a seguir.

T. S. Eliot, em “*Ulysses, Order and Myth*”, define o método mítico como “simplesmente uma maneira de controlar, de ordenar, de dar uma forma e um significado para o imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea.” (ELIOT, 1923, p.4). Eliot reconhece a utilização primeira do método

---

<sup>3</sup>Heloisa Vilhena de Araújo, que realizou análises de natureza mítico-simbólica das novelas de *Corpo de Baile*, em *A raiz da alma*, relacionou cada novela a um planeta. Entretanto, acreditamos que seus argumentos nos parecem estabelecidos de uma forma um tanto quanto arbitrária e redutora, pois, ao definir as características que determinam a classificação de cada novela como regida por um planeta, a estudiosa acaba ressaltando alguns elementos das novelas e deixando de fora outros, igualmente relevantes.

<sup>4</sup>Em relação a “O Recado do Morro”, representa essa tendência, por exemplo, a leitura de Heloisa Vilhena de Araújo, mencionada em nota anterior.

mítico em Yeats, mas vê a sua sedimentação em Joyce, e compara a sua utilização, nesse autor, com uma descoberta científica, a que todos os escritores deveriam recorrer a partir dali. Essa forma de “controlar, de ordenar” o caos provoca, segundo Eliot, uma relativização de valores, como observa Galindo em seu guia de leitura de *Ulysses*:

[...] ao equiparar, através daquela mera palavra na capa do romance, seu herói fraco, comum, cotidiano, a um dos maiores mitos da literatura grega – Odisseu, o de muitos ardis: general, líder, figura emblemática do exército atreu na maior das batalhas que a literatura já retratou – Joyce consegue realizar uma manobra dupla, de potencial quase infinito, que o próprio Eliot depois empregaria na sua “Terra devastada”. Ele ao mesmo tempo confere uma automática significação mítica a cada pequeno gesto de Leopold Bloom (...), transforma cada detalhe daquele dia minuciosamente descrito numa reedição de uma das mais célebres histórias que já foram contadas e, num definitivo golpe de mestre, como que contamina de contemporaneidade e prosaísmo aquele mesmo registro mítico e épico. Ou seja, se Leopold Bloom nunca poderá ser apenas um homem, por ser o protagonista de um livro que, afinal, se chama *Ulysses*, Odisseu também nunca mais voltará a ser apenas uma figura intocável e inacessível do mito homérico depois da leitura de Joyce. O comezinho se vê alçado à esfera dos heróis e, esses, jogados de cabeça na realidade mais pedestre. (...) [Assim], Bloom é eternizado e Odisseu, relativizado. (GALINDO, 2016, p.28-29).

Na novela “O Recado do Morro” parece ocorrer algo semelhante. Se encontramos na utilização do mito em *Ulysses* uma relativização de valores estabelecidos, em Guimarães Rosa podemos também encontrar certa semelhança na atualização de referências mitológicas. As figuras principais dessa novela de Rosa são sertanejos, como vimos. Sertanejos que são seres por si só desvalorizados no contexto da modernidade, que nasceu na grande cidade e dela se alimenta. Mas aqui eles é que são importantes. É a história desse homem desvalorizado do sertão e de algo que ele transmite que se julga importante contar. Dos personagens apresentados, somente o Alquiste não é um sertanejo. Os sete sertanejos que transmitem o recado estarão envolvidos na narrativa como personagens essenciais e todos eles estarão, de alguma forma, presentes na futura formação de uma canção, que será uma espécie de síntese dos recados na criação do cantador popular, Laudelim Pulgapé, ele também um sertanejo. Sobre a novela ser a formação de uma canção, afirma o próprio Rosa:

“O Recado do Morro” é 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. (ROSA, 2003, p.92 – grifos do autor).

A maior parte dos recadeiros sofre duplamente a marca da marginalidade, pois são homens desvalorizados pela sua condição social ou pela marca do desatino, que atinge pelo menos cinco desses recadeiros. Os outros dois, a criança e o cantador, sofrem essa desvalorização por serem desconsiderados dentro de uma ordem social em que crianças e músicos também não são escutados para os assuntos tidos como mais importantes.

Esses personagens estarão, de alguma forma, presentes na canção, pois ela será formada a partir de todos os recados que foram se transformando até chegarem aos ouvidos do compositor popular; portanto temos aqui uma canção que carrega um pouco de cada recadeiro. Essa composição coletiva tem início com o recado do Gorgulho, que fala de um rei, de uma festa e de uma “morte à traição”<sup>5</sup>. Ao transmitir o recado, o recadeiro seguinte, o Catraz, já inclui a presença de “uns seis ou sete homens” (ROSA, 2006, p.422) no seu relato e fala também da “morte à traição”. O menino Joãozezim, ao passar o recado, fala de rei, toque de caixa, festa e, também, de morte à traição. Cada recadeiro tem a sua forma de contar e acrescenta palavras ao recado que, ao ser transmitido, nunca terá o mesmo conteúdo do anterior. O Joãozezim, com a preocupação de transmitir o recado ao Guégue num tom educativo para que ele consiga compreender, diz que o rei é “o que tem espada na mão” (ROSA, 2006, p.425). O Guégue, ao divulgar sua versão do recado, irá dizer que no relato havia a presença de um rei com uma espada na mão, apesar da imagem ter sido incluída pelo Joãozezim apenas para que o Guégue identificasse a imagem de um rei. O recado vai ganhando uma nova versão a cada transmissão, com variações que carregam um pouco de cada recadeiro.

Na canção, por sua vez, temos o desenvolvimento criativo do cantador popular, que fala de um rei e seus cavaleiros e de uma traição tramada contra esse rei. Ao ouvir a canção entoada e tocada por Laudelim, seo Alquiste se lembra de mitos nórdicos e compara a saga cantada com narrativas históricas, ou míticas, da Dinamarca. Na novela de Rosa temos as referências aos mitos gregos e, na breve alusão de seo Alquiste aos mitos nórdicos, nota-se uma comparação daquele universo sertanejo a outros mitos, de outras terras, desta vez, às terras do seo Alquiste. Como se fosse um aval dado por um representante da erudição a uma manifestação de cunho popular, aval este produzido

---

<sup>5</sup> ROSA, 2006, p.410.



pelo dinamarquês ali, quando a canção é executada. Numa espécie de reflexão do naturalista – que serve de modelo a uma reflexão geral possível à novela, de como o mito e o cotidiano podem ser reestruturados e reavaliados – temos um sertão de gente tão habitualmente pouco considerada, mas servindo de cenário a uma trama em que as referências mitológicas são misturadas a essa vida de gente tão simples e tão desvalorizada pela narrativa oficial.

Contudo, cabe o questionamento sobre se será justamente através dessa gente simples que o importante recado “de morte à traição”<sup>6</sup>, iniciado pelo Gorgulho, será transmitido. Quando Rosa leva o mundo erudito da simbologia mítico-planetária para esse mundo sertanejo e pobre, ele o coloca ao nível do mais desvalorizado socialmente; ao mesmo tempo que eleva e valoriza o mundo rebaixado do sertanejo pobre e desqualificado. A utilização do mito em Rosa segue uma ação muito frequente na literatura moderna. O mito é usado nessa literatura como forma de problematizar a razão, o estabelecido e o senso comum. Significa a procura por novas visões, não limitadas pelo olhar enquadrado do que chamamos a *doxa* (a opinião = bom senso, senso comum). O método mítico utilizado por Joyce atua também nesse sentido, e é uma das formas de se fazer o questionamento a um pensamento normativo, pois desloca a perspectiva tradicional sobre o que é elevado e o que é rebaixado. Assim se dá também em Rosa. Os sertanejos não são avaliados de maneira desfavorável quando expostos às referências míticas. Assim como se Alquiste se encanta com a canção popular de Laudelim, o autor demonstra um reconhecimento dignificante no tratamento dispensado aos seus personagens. Referências míticas e universo sertanejo estão nivelados nesse consentimento, que Rosa dá em sua criação ficcional, ao convívio mútuo, inspirador e produtivo entre cultura popular e cultura erudita.

A utilização de elementos eruditos no sertão, que rebaixa o elevado e eleva o rebaixado, é uma das maneiras do autor problematizar as convenções, o bom senso, o senso comum, fundado nas regras fundamentais da lógica e da razão. Esse trânsito entre o mito e a modernidade na literatura rosiana tem como uma das suas funções, portanto, esse revirar de concepções estabelecidas. Logo, nosso estudo apresentará nas próximas páginas uma análise do método mítico, utilizado na literatura moderna, como instrumento de relativização de sentidos e conceitos. Essa utilização abrange a atualização do mito e a elevação do herói cotidiano, o que aqui nesse estudo muito nos

---

<sup>6</sup> Ver nota 4.

interessa, por acompanhar uma tendência bastante comum encontrada em toda a obra, e mais acentuada nessa novela, que é a valorização dos “marginais da razão”.

### *1.2. Considerações sobre a loucura em “O Recado do Morro”*

A relativização da cultura erudita na forma de apresentação das referências mitológicas e a elevação do mundo das pequenas e desvalorizadas coisas é uma das formas de problematizar sentidos estabelecidos em “O recado do morro”. Outra forma é a valorização dos “marginais da razão”. A presença de lunáticos e amalucados de diversas nuances na obra de Guimarães Rosa permite uma análise voltada ao questionamento da razão pela própria forma com que esses personagens são apresentados nessa obra. Em “O Recado do Morro” temos um exemplo desse respeito ao desatino. Na novela, um recado essencial à narrativa é conduzido principalmente pelos personagens apresentados como desviados das normas da razão. Há outros tantos exemplos, mas o mais emblemático do jogo lançado por Rosa sobre esse suave limite entre razão e loucura pode ser visto em “Darandina”, de *Primeiras Estórias*. Nesse conto, um lunático sobe em uma palmeira no meio da praça causando alvoroço na cidade e provocando várias reações na população. A discussão humorada em torno do acontecido serve também a um questionamento do limite entre razão e loucura. Mostrando a inaptidão de doutores em lidar com o desatino e, também, uma face perspicaz da loucura ou, ainda, como o desarrazoamento pode ser uma outra forma de pensamento, numa relativização do mundo esclarecido.

Podemos entrever alguns apontamentos em João Adolfo Hansen que conduzem à análise dessa funcionalidade da loucura na obra rosiana que a inclui no contexto da modernidade, como uma contestação da lógica, compreendida como limitada para dar conta da complexidade das coisas do mundo. Em “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”, o crítico afirma:

Como se sabe, Rosa ama pra valer os capiaus iletrados, os matutos do mato, as crianças, os aluados, os débeis, os loucos, os bêbados, os poetas populares e mais sistemáticos clavicórdios sempre postos nas bordas da racionalidade iluminista enquanto deslizam pela linha imaterial que separa e opõe determinado/indeterminado, como aquele louco trepado na palmeira, em “*Darandina*”, que a cultura dominante constitui como seres de exceção também em suas versões realistas. Quando valoriza a experiência de homens desclassificados pela cultura dominante como irrepresentáveis ou irresponsáveis sem competência para pensar e falar, a indeterminação da forma é elemento antropológico e político intencionalmente crítico, pois é

meio técnico de figuração poética da experiência de um outro cultural que é plenamente apto a fazê-lo e, simultaneamente, meio avaliativo dos limites históricos das lógicas dominantes que definem as ideologias do leitor quando eventualmente pensa nesses tipos. (HANSEN, 2007, p.34-35).

A utilização dos “marginais da razão” pelo autor como fonte de comunicação de uma mensagem primordial carrega esse potencial de avaliação e problematização da razão proposta pelo senso comum; propõe um ato político crítico como uma leitura possível da obra e se constitui num ato crítico e político nessa mesma medida, pois valoriza-se uma visão alternativa àquela em que se baseia o mundo da racionalidade. Tal posicionamento pode ser visto na presença de uma narrativa em que alguns desses lunáticos, os apresentados em “O Recado do Morro”, levam uma mensagem que, apesar da sua importância no que ela pode revelar para a sequência da trama, passa despercebida por pessoas que ocupam posição de prestígio social e/ou são reconhecidas como sábios ou detentoras de conhecimento superior ao da maioria dos sertanejos. Na atenção ao recado há uma única exceção entre os que são denominados como “gente de pessoa” (ROSA, 2006, p.390) pelo narrador: o seo Alquiste. Logo de início, o dinamarquês percebe algo importante no recado, mas fica limitado pela dificuldade de entender uma língua estrangeira falada de maneira confusa pelo Gorgulho.

O recado viaja, de recadeiro em recadeiro, e vai ganhando sentido na direção dos fatos conclusivos da narrativa: a festa, a traição e a “luta de morte” entre Pedro Orósio e Ivo Crônico e seus companheiros. Mas esse recado é desprezado também pelos sertanejos que não se enquadram como “marginais da razão”, pois Pedro Orósio e Ivo Crônico também não darão a devida atenção ao que está sendo transmitido. A mensagem que dá nome à novela, que carrega uma revelação da qual depende o destino do “herói” da trama, esta mensagem vai passar pelo filtro transmissor desses “marginais da razão”. A mesma mensagem relevante e fundamental para a narrativa é considerada, conduzida e transformada pelos marginais da razão, revelando que, no plano da obra, há uma espécie de inversão de valores, apontando para a importância daquilo que socialmente é o menos valorizado.

### *1.3. Considerações sobre o riso em “O Recado do Morro”.*

Outro elemento importante e pouco explorado pela crítica, pelo menos no que se refere a “O Recado do Morro”, e que também assume essa função estética moderna de

deslocamento de sentidos convencionais, é a comicidade. Jacqueline Ramos já apontou para a importância do tema em outra obra rosiana. Em *Risada e Meia-comicidade em Tutameia*, a autora faz um recorte entre tantos outros possíveis e opta por analisar o elemento cômico nessa obra de Rosa. Em seu estudo, Ramos destaca a utilização do elemento cômico e evidencia a afirmação de um “ideário estético” na obra. Esse “painel estético” (RAMOS, 2009, p.17) está nas estórias, mas possui uma representação acentuada nos quatro prefácios, que travam um “debate sobre a produção artística, o fazer poético.” (RAMOS, 2009, p.17). A comicidade entra nesse debate principalmente no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”, uma espécie de breve tratado sobre o chiste e o humor, em que tal elemento é abordado como um dispositivo capaz de ampliar, renovar e expandir o pensamento. Esse prefácio e suas funções são assim abordados por Ramos:

No caso de *Tutameia*, o cômico é colocado em evidência, ganhando ênfase notória, a começar pelo primeiro prefácio, totalmente dedicado ao debate acerca de sua natureza e função. Além disso, esse prefácio retoma o cômico em novas bases, com vistas à transcendência e a “novos sistemas de pensamento”, descrevendo e comentando seus mecanismos. (RAMOS, 2009, p.53).

Em “Aletria e Hermenêutica”, Rosa explicita a importância do chiste e do humor. Segundo o autor: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2009, p.29). Desse modo, no texto em questão, Rosa apresenta o humor como um elemento cujo valor está em transcender os limites da razão. Em um capítulo introdutório de sua análise, Jacqueline Ramos dá uma visão geral sobre o cômico em toda a obra rosiana e analisa brevemente a novela “O Recado do Morro”, referindo-se assim a ela:

O cômico também se relaciona ao grotesco em “O Recado do Morro”. É risível, inclusive para as personagens, a figura de Gorgulho; de Catraz e sua ideia de fazer um carro voador com urubus; de Guégue (bobo da fazenda); de Nominatedome e seu alvoroço na vila. (RAMOS, 2009, p.50)

Observamos em “O Recado do Morro” um forte tom de comicidade que marca a linguagem, principalmente quando se refere aos cinco lunáticos recadeiros: Gorgulho, Qualhacôco, Guégue, Jubileu e Coletor. Cada um deles traz um tipo de humor próprio, peculiar, e traz uma construção desse humor em gestos de inadequação ao ambiente, por meio do pensamento inusitado e também da linguagem. Qualhacôco, por exemplo,

carrega como caracterização alguns tons atrapalhados de um Quixote sertanejo que se apaixona por uma “moça civilizada”, uma estampa de um calendário de parede, a quem ele passa a desejar como esposa, espécie de Dulcinéia ainda mais irreal, pois é uma figura, um retrato da folhinha, sobre quem ele sequer sabe o nome. Alguns personagens trazem traços ligados à tradição do humor, como o Guégue. Chamado pelo autor em uma de suas cartas de “bobo de fazenda” (ROSA, 1963, p.1-2), o Guégue nos remete ao personagem Epaminondas, de *As Mais Belas Histórias*, de Lúcia Casasanta (CASASANTA, 1966, p.120-122). Guégue fazia pequenos serviços na fazenda de dona Vininha. Levava doces para a filha da proprietária, que morava ali perto da sua propriedade, cuidava dos porcos e fazia outros pequenos serviços, mas não podia ir muito longe, porque se perdia pelo caminho. Para não se perder, aconselharam-no a fixar pontos de referência para se localizar durante a volta. Mas ele resolve se orientar por pontos móveis, como um burro pastando, um anú-branco ou uma galinha ciscando com “sua roda de pintinhos”. (ROSA, 2006, p.423). O autor brinca aqui com uma espécie de lógica própria do personagem: de ouvir um conselho e segui-lo sem questionamento, cegamente, sem refletir sobre desdobramentos, variáveis e limites de suas aplicações. Como Epaminondas, que perde uma pequena quantia em dinheiro e é aconselhado, a partir daquele dia, a sempre guardar no bolso as coisas para que elas não se percam. Na sequência, Epaminondas vai comprar manteiga e, ao voltar, guarda-a no bolso. Obviamente, a manteiga derrete e suja toda a roupa do personagem.

Epaminondas e Guégue seguem os conselhos de forma literal, aplicando para o todo o que deve ser aplicado somente para algumas partes. Nesses personagens, há uma comicidade ligada ao estranhamento causado por um pensamento que não segue algumas regras do bom senso, como a de lidar diferencialmente com cada matéria que nos é apresentada. O humor do Guégue vem de um riso que causa a apresentação da ausência onde se esperava a presença, desse modo, há uma quebra na expectativa projetada pela racionalidade. Espera-se que uma pessoa vá ter como referências de lugares, pontos que possam ser verificados em outro momento, essa é a projeção do pensamento normativo. O pensar do Guégue traz uma surpresa ao leitor pelo fato dele não ter esse pensamento moldado pela razão e pela coerência. A atenção dele opta por objetos que lhe tragam o contentamento da visão, fica atento para as coisas que lhe interessam realmente, e não aos pontos que podem fazer com que não se perca. Nesse caso específico dos pontos de referência, ele não utiliza o senso prático e funcional, apenas segue o que é mais aprazível. Como vamos verificar mais adiante, assim como

cada recadeiro apresenta uma característica própria de desatino, eles apresentam também um humor que se diferencia no componente causador do riso.

#### *1.4. Apresentação da parábise*

A novela “O recado do morro” será analisada aqui como aparece na edição comemorativa de 50 anos de *Corpo de Baile* e será vista nesta pesquisa como uma estória autônoma, mas com uma ligação com o todo do livro do qual faz parte. Esta obra de Guimarães Rosa é composta de sete novelas. Em sua primeira e segunda edições, e na edição comemorativa acima citada, as novelas eram agrupadas em dois volumes contendo dois índices: um no início do primeiro volume, e outro no final do segundo. No primeiro índice (v. anexo I), as sete novelas são classificadas como “OS POEMAS”, que seguem no índice essa ordem: “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do Morro”, “Lão-Dalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. No segundo índice (v. anexo II), ao final da obra, o autor nos apresenta as novelas com a seguinte divisão: I – “GERAIS” (os romances): “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; II. Parábise (os contos): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”. Esta estrutura, com estes dois índices, traz uma referência que muito nos importa na análise a ser feita: a indicação, pelo próprio autor, de “O recado do morro” como uma parábise. Assim, a novela que é nosso objeto de estudo é classificada pelo autor, simultaneamente, como **poema, conto e parábise**.

A classificação como **poema** é perfeitamente compreensível na obra de Rosa. Ele sempre enfatizou o cuidado com a linguagem, a ponto de dizer ao seu tradutor Edoardo Bizzarri, em uma pontuação estabelecida para os elementos compositivos de sua obra, que a “poesia” ocuparia um dos degraus mais altos em uma escala de valorização desses elementos<sup>7</sup>. A poesia tem sido, justamente, um dos elementos mais apontados na obra de Rosa: a particularidade de uma linguagem que está muito próxima à da poesia.

A classificação como **conto** não obedece a uma caracterização comum de conto literário como uma forma breve de narrativa ficcional, pois trata-se de uma forma

---

<sup>7</sup> Assim Rosa valoriza os elementos da narrativa em correspondência a Bizzarri: “Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considera-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (ROSA, 2003, p.90). A poesia só ficaria atrás, nessa indicação dada pelo autor, do valor “metafísico-religioso”, a que o autor destina quatro pontos.

relativamente longa<sup>8</sup>. A narrativa “O Recado do Morro” pode ser classificada claramente como uma novela, como normalmente é identificada esse tipo de narrativa não tão breve quanto um conto, mas, também, não tão extensa quanto um romance e com menos personagens relevantes. Podemos interpretar, nessa classificação de Rosa, uma espécie de jogo de referências e alusões às origens do conto popular. No caso específico de “O Recado do Morro”, há até mesmo um ditado popular sobre o termo “conto” que é bem adequado à narrativa e que nos remete a sua forma popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Pois, na transmissão do recado, podemos verificar as alterações e os acréscimos que são feitos de recadeiro para recadeiro à medida que avançam com o recado.

Mas numa definição de conto literário, a narrativa aqui estudada não se enquadra nas caracterizações apresentadas. A novela em análise se situa no mundo da cultura popular, e com ela tem relações óbvias, do cantador popular, passando pelos personagens sertanejos até à festa do Congado, que serve de pano de fundo para a canção de Laudelim e orna o segmento imediatamente anterior à cena final. O termo aqui utilizado está mais próximo da ideia do contador de histórias populares, tão comum no mundo sertanejo e exaltado na parábase “Uma história de amor”, conforme Rosa se pronuncia em carta ao tradutor Bizzarri sobre “O papel, quase sacerdotal, dos contadores de histórias” (ROSA, 2003, p.91), referindo-se exatamente a essa outra parábase de *Corpo de Baile*. A ligação com o contador de histórias talvez seja o motivo da utilização do termo.

Partindo de sinais já apontados pelo próprio autor também em carta ao mesmo tradutor citado, de que “‘O recado do Morro’ trata de uma canção a fazer-se [...]” (ROSA, 2003, p.93), José Miguel Wisnik desenvolve seu estudo sobre essa novela, “Recado da Viagem”. Dentro dessa ideia, reproduzindo e ampliando apontamentos do autor, Wisnik diz que:

Pode-se ler nessa novela uma poética: ela desvela a formação de uma canção, constituindo-se numa das “parábases” do *Corpo de Baile* que, junto com “Uma história de amor” e “Cara-de-bronze”, assinalam a *canção*, a *estória*

---

<sup>8</sup>Como podemos verificar na tentativa final de definição dessa forma breve por Nádya Battella Gotlib, em sua *Teoria do Conto*: “Porque cada conto traz um compromisso selado com a sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.” (GOTLIB, 1985, p.82).

*oral* e a *poesia* como três componentes inseparáveis da dimensão épico-lírica da prosa rosiana. (WISNIK, 1998, p.161).



A parábase é um movimento próprio da Comédia Antiga, na Grécia. Junito de Souza Brandão assim a define: “Parábase, em termos de teatro, significa uma suspensão da ação e uma como que chamada dos espectadores à realidade, isto é, uma sátira que o poeta-cidadão faz contra os cidadãos, responsáveis política, social e religiosamente pela *pólis*” (BRANDÃO, 2002, p.72). Adriane da Silva Duarte, estudando a parábase em Aristófanes, nos informa que “durante a parábase, o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles” (DUARTE, 2000, p.32). Mário da Gama Kury, em uma apresentação da sua tradução de *A Paz*, de Aristófanes, nos diz que: “Na Comédia Antiga o autor dirigia-se ao público em seu próprio nome, para censurá-lo, para dar sua própria opinião sobre fatos e pessoas, da maneira mais direta e contundente, a certa altura da peça – na parábase” (KURY, s.d., p.8). Ou seja, é o momento em que tem lugar uma possível voz do autor, quando ele enuncia seus argumentos e ideias para os cidadãos. É justamente o que acreditamos que ocorre em “O Recado do Morro”, como pretendemos demonstrar nesta dissertação. Entretanto, da mesma forma que Rosa desloca e modifica os sentidos dos elementos míticos que utiliza em sua obra, ele também atualiza a parábase transformando-a em instrumento de apresentação de princípios poéticos. De tais princípios, acreditamos, fazem parte a utilização do mito, da loucura e do riso como forma de problematização de visões estabelecidas e descortinadora de novas perspectivas.

## 2. Mito e método mítico em “O recado do morro”

Em “O recado do morro” o percurso da viagem guiada por Pedro Orósio tem sua passagem por algumas fazendas, ficcionalmente localizadas próximas às cidades de Cordisburgo, ao largo de Curvelo e numa região que inclui ainda a área localizada um pouco além do Rio São Francisco, na vertente do Rio Formoso. Conforme a narrativa, a comitiva tem sete fazendas que servem de ponto de pouso ou passagem. Elas são identificadas pelos nomes de seus proprietários: a fazenda de seo Juca Saturnino, a do Jove, dona Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selenia, Marciano e Apolinário. Em outro momento da narrativa, numa conversa entre Ivo Crônico e Pedro Orósio, Ivo cita os nomes de alguns desafetos de Pedro que gostariam de se entender num encontro para resolver os desentendimentos do passado. São eles: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azogue. Todos eles, e também o Ivo Crônico, foram oponentes provavelmente derrotados por Pedro Orósio em contendas amorosas do passado.

Todos esses nomes fazem referência aos planetas da cosmologia tradicional. Guimarães Rosa, em correspondência com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, assim explicita essa relação entre os nomes e os planetas<sup>9</sup>:

Agora, ainda quanto a “*O Recado do Morro*”, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

*As fazendas, visitadas na excursão – Os companheiros de Pedro Orósio*

1 – Jove .....(JÚPITER) .....o Jovelino  
 2 – dona Vininha .....(VÊNUS) ..... o Veneriano  
 3 – Nhô Hermes .....(MERCÚRIO) .....o Zé Azogue  
 4 – Nhá Selenia .....(LUA) .....o João Lualino  
 5 – Marciano .....(MARTE) .....o Martinho  
 6 – Apolinário .....(SOL) .....o Hélio Dias (Nemes)  
 (ROSA, 2003, p.86).

<sup>9</sup>É válido observar que James Joyce também cria para o seu *Ulysses* quadros para auxiliar na compreensão do texto e para identificar referências. Os quadros são feitos após a feitura do livro e são incluídos já nas suas primeiras edições. Conforme Galindo, nesses quadros, Joyce “[...] elenca, para cada episódio do livro, coisas como uma cor, uma técnica, um símbolo etc., além de atribuir horários e sentidos a cada trecho do livro” (GALINDO, 2016, p.31). No caso dos dois escritores, os quadros são produzidos para facilitar o entendimento da obra e a necessidade desses quadros explicativos indica o alto grau de complexidade das obras. Os quadros esquemáticos de Joyce foram enviados para o amigo Carlo Linatti e para o amigo e tradutor Stuart Gilbert (Ver quadro em Anexo III).

Um estudo onomástico sobre as personagens citadas foi realizado por Ana Maria Machado em *Recado do Nome*. A partir desse trabalho aprofundado dos nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, sendo “O Recado do Morro” apenas um dos textos estudados, a autora apresentou o quadro abaixo, que trata dessas correspondências entre nomes, deuses e astros nessa novela:

FAZENDEI-RO	COMPANHEIRO	DIA	DEUS	INFLUÊNCIA	ASTRO	ACONTECI-MENTO
Apolinário	Hélio Dias Nemes	Domingo	Apolo	Beleza	Sol	“dentro do sol”
Nhá Selena	João Lualino	2ª feira	Selene	Festa	Lua	Festa e culto
Marciano	Martinho	3ª feira	Marte	Guerra	Marte	“malajuzada briga”
Nhô Hermes	Zé Azougue	4ª feira	Mercúrio / Hermes	Comércio/ mensagem	Mercúrio	Negócios, notícias
Jove	Jovelino	5ª feira	Júpiter	Poder	Júpiter	Tamanho, riqueza, fartura
Dona Vininha	Veneriano	6ª feira	Vênus	Amor	Vênus	“princípios namoro”
Juca Saturnino	Ivo Crônico	Sábado	Cronos	Tempo	Saturno	Modificação da cronologia

Fonte: MACHADO, 2003, p.119.

Trazido à baila para ilustrar o presente estudo, o quadro de Ana Maria Machado é uma organização da autora para as referências mitológicas abundantes na novela “O Recado do Morro” e serve como um aprofundamento da explanação de Rosa ao seu tradutor. Há uma utilização clara de um método que se aproxima daquele utilizado por Joyce em *Ulysses*. O método mítico, assim denominado por Eliot, utiliza-se de imagens e referências míticas para trazer uma estrutura da narrativa em que o diálogo entre passado e modernidade introduz uma reflexão estética e uma reavaliação tanto de um quanto do outro. Nos casos de Joyce e Rosa, as referências míticas são integradas ao universo narrativo e possuem a capacidade, comum às duas obras, de estimular uma reflexão acerca da utilização e função dessas referências, a partir da revelação ou descoberta do que cada indicação abriga. Sendo a função mais visível, essa imediata contaminação de valores entre mito e universo sertanejo, como veremos ao final deste capítulo.

A conceituação do mito faz-se necessária, pois as referências estudadas, como componentes do método mítico citado, abrigam características próprias do conceito de

mito. Esses atributos são evidentemente trazidos para as referências míticas utilizadas e exercem sua função de reordenação de valores. Não teríamos a utilização do método se não fosse, por exemplo, o caráter atemporal que o mito carrega. Mas seus conceitos são diversos. Vamos apresentar apenas alguns, que são de interesse para essa pesquisa, como uma preparação para a análise da função dos mitos no universo da novela “O Recado do Morro”.

Em sua obra *Mito e realidade*, Mircea Eliade apresenta a dificuldade de definição do termo: “Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não especialistas” (ELIADE, 1991, p.5). Diante disso, o autor opta pela “definição menos imperfeita”:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. (ELIADE, 1991, p.5).

O antropólogo Claude Levi-Strauss aborda algumas características da estrutura do mito dentro da sua obra *Antropologia Estrutural*, que têm importância para este trabalho. Para Levi-Strauss:

(...) o mito é parte integrante da língua; é pela palavra que o conhecemos, é no discurso que ele se manifesta. (...) se pretendermos dar conta das características específicas do pensamento mítico, devemos estabelecer que o mito reside simultaneamente na linguagem e além dele [...] o mito é linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível mais elevado. (LEVI-STRAUSS, 2008, p.224).

Temos ainda que, para Levi-Strauss, “a substância do mito não se encontra no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas, sim, na história que aí é narrada.” (LEVI-STRAUSS, 2008, p.225). Para enriquecer os estudos que se seguem no presente trabalho, pensamos ainda ser necessária a seguinte caracterização temporal do mito, também fornecida por Levi-Strauss no estudo já citado. O antropólogo, a partir da

distinção entre língua e fala feita por Saussure, evidencia ainda que, quanto ao aspecto temporal:

Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios”, em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (LEVI-STRAUSS, 2008, p.224).

Uma última característica do mito, segundo Levi-Strauss, será válida para o presente estudo:

O mito poderia ser definido como modo do discurso em que o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero. Quanto a isso, o lugar do mito, na escala dos modos de expressão linguística, é oposto ao da poesia, por que se tenha procurado aproximá-los. A poesia é uma forma de linguagem extremamente difícil de traduzir em outra língua, e toda tradução acarreta deformações múltiplas. O valor do mito, ao contrário, permanece, por pior que seja a tradução. Por mais que ignoremos a língua e a cultura da população em que foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo todo. (LEVI-STRAUSS, 2008, p.225).

Nas tentativas de definição do mito aqui apresentadas, em Eliade e Levi-Strauss, temos a presença constante do mito como uma narrativa. Buscando traços definidores das duas caracterizações apresentadas, deduz-se que o mito apresenta em sua origem a característica de uma narrativa sagrada, atemporal e traduzível.

De uma delimitação do mito passemos a sua utilização na literatura moderna. James McFarlane, em *Modernismo – Guia Geral*, cita Frank Kermode, que indica que o mito teria na literatura moderna a capacidade de produzir “curto-circuito no intelecto e libertar a imaginação que é reprimida pelo cientificismo do mundo moderno” (McFARLANE, 1989, p.64) Segundo McFarlane:

Nascido do irracional e obedecendo a uma lógica muito mais próxima às sugestões subjetivas e associativas do inconsciente do que à progressão formal do trabalho científico, o mito oferecia um novo tipo de percepção das realidades inconstantes dos fenômenos sociais, proporcionando – como diria Eliot, a respeito do mito de Joyce – “uma maneira de controlar, ordenar, dar forma e sentido ao imenso paradoxo de futilidade e anarquia que é a história contemporânea”. (McFARLANE, 1989, p.64).

A par do excerto, chegamos ao texto de T.S. Eliot, em que o autor trata do método mítico que seria, segundo o estudioso, a grande inovação de James Joyce em *Ulysses*. Em “*Ulysses, Order, and Myth*”, de 1923, Eliot admite que o esboço inicial

teria sido feito por W. B. Yeats, mas Joyce teria sido, de fato, quem primeiro utilizou esse método com êxito. O método consiste em utilizar-se de referências míticas na literatura. Até aqui nada de novo. Para utilizar um exemplo mais próximo no tempo, no Brasil, os parnasianos também se serviram da mitologia clássica em suas obras. Mas enquanto o parnasianismo tentava trazer os valores do classicismo para a literatura como uma forma de aproximá-la aos valores de uma elite cultural e também como uma forma de buscar o retorno de um passado idealizado, essa nova forma de utilizar as referências míticas, o método mítico apontado por Eliot, traz as referências míticas para o presente como uma maneira de dialogar com esse presente e, a partir de tal contato, uma relativização dos valores clássicos e modernos. O método mítico vem com essa função de “ordenar” não para que tudo se torne mais objetivo ou compreensível, mas para trazer uma nova ordem à estrutura da narrativa literária. Para Eliot:

Ao usar o mito, ao manipular um paralelo contínuo entre contemporaneidade e antiguidade, o Sr. Joyce está buscando um método que os outros devem seguir depois dele. Estes não serão meros imitadores, mais do que um cientista que usa as descobertas de Einstein na busca de sua própria, independente e nova investigação. É simplesmente uma maneira de controlar, de ordenar, de dar uma forma e significado ao imenso panorama da futilidade e da anarquia que é a história contemporânea. (ELIOT, 1923, p.5).

Qualquer aproximação feita entre James Joyce e Guimarães Rosa<sup>10</sup> não nos permite afirmar a utilização do método mítico de maneira consciente, como uma “descoberta” que possa ter sido utilizada pelo escritor mineiro. O conhecimento da literatura de Joyce por Rosa pode ser comprovado através de uma entrevista dada a Günter Lorenz, em que o autor brasileiro afirma: “Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista” (LORENZ, 1991, p.70). Guimarães Rosa era amplo conhecedor de literaturas diversas e seria bastante provável o seu conhecimento, em algum nível, da obra de James Joyce, ou não adjetivaria como “cerebral” o autor irlandês. Com isso, não queremos dizer que Rosa tenha sido influenciado por Joyce, nem que pensou em se utilizar de um método que Joyce também utilizava, mas que eles se valeram de procedimentos análogos, cada um em sua esfera de atuação, no que se refere à recorrência do mito no contexto da modernidade. Os dois autores, munidos desse recurso, obtiveram resultados

---

<sup>10</sup> Podemos ver essa aproximação em “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, de João Adolfo Hansen, e em “Um lance de ‘Dês’ do *Grande Sertão*”, de Augusto de Campos.

semelhantes: relativizar as diferenças entre o mundo da alta cultura e o cotidiano de uma cidade irlandesa, num caso, e o sertão mineiro e sua cultura popular, no outro.

As referências míticas constantes nos nomes dos donos das fazendas em “O Recado do Morro” parecem cumprir uma função que é cara ao autor<sup>11</sup>, a de trazer lado a lado o universo sertanejo e a cultura erudita, como uma forma de propor uma reflexão sobre o quanto essa divisão pode ser arbitrária. Em alguma medida, a utilização dessas referências pode ser interpretada como uma utilização do método mítico ou, pelo menos, em algum sentido essas utilizações do mito, de Eliot, Joyce ou Rosa, podem ser estudadas como funções que apresentam semelhanças consideráveis na utilização da referência mítica.

Guimarães Rosa é um autor que utiliza as palavras com precisão, extremamente cuidadoso em relação à forma. A sua forma inovadora carrega traços de uma pesquisa profunda da língua. Os neologismos e arcaísmos, por exemplo, são frutos de uma pesquisa do autor no trabalho de composição, que vai além da simples composição da narrativa, ultrapassa o simples relato. Não é diferente com a formação do sistema onomástico dos seus personagens. Os nomes próprios em seus livros carregam significados que, se não servem diretamente a uma sugestão que direcione a própria narrativa, podem traçar um pano de fundo de significações para uma expansão da compreensão da história narrada, ou, simplesmente, sugerir e insinuar que naquela utilização, mítica ou não, existe algo que vai além do que é exposto ou nomeado. Portanto, esse aspecto da densidade de significados na escolha e utilização das palavras não é diverso da sua opção ao nomear os personagens.

Os nomes dos fazendeiros são nomes possíveis em um universo sertanejo. A opção funcional de utilizar denominações que escondem uma referência mítica enriquece a leitura tanto para quem busca mistérios e significados na obra de Rosa, quanto para quem busca um procedimento literário que transcenda a narrativa e seus possíveis significados. Alguns nomes que trazem essas referências mítico-planetárias carregam certo humor que vem da relativização da cultura erudita, quando em contato com o mundo sertanejo. Em “O Recado do Morro”, os nomes de alguns deuses vêm ocultos em indicações míticas nada explícitas. Essas nomações ganham diminutivos

---

<sup>11</sup>As referências míticas intencionais comprovadas pelo próprio autor não são exclusivas dessa novela. Em “Campo Geral”, a primeira novela de *Corpo de Baile*, um personagem em especial é citado por Rosa em correspondência ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Diz Rosa: “(Seu) *Aristeu* – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, *Aristeo* era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças”. (ROSA, 2003, p.39).

que dão uma intimidade e uma familiaridade que destoam do caráter grandioso da divindade. A referência a Saturno apresenta a transformação do deus em um simples fazendeiro do sertão mineiro, que recebe o nome de seo Juca Saturnino, e a sugestão de uma deusa Vênus vem sob o manto sertanejo de outra fazendeira, conhecida por Dona Vininha. Formas de tratamento muito comuns no mundo sertanejo, em que o diminutivo é uma maneira carinhosa de caracterizar e celebrar, através do nome, um afeto em relação a certas pessoas. Outros deuses recebem um tratamento também muito comum no meio rural brasileiro: Nhô Hermes e Nhá Selená. O diminutivo aqui vem da supressão dos títulos, um pouco mais respeitosos, de senhor e senhora para um tom mais íntimo e sertanejo, de *Nhô* e *Nhá*. As referências aos deuses compreendem não só a sua humanização, mas também a familiarização no trato. Esses nomes, que podem apresentar um estranhamento em um meio urbano, não perdem a plausibilidade dentro daquele universo sertanejo. A familiaridade trazida pela composição dos nomes traz um traço de humor às referências míticas em “O Recado do Morro”. Nessa transposição os nomes ganham um tom humorístico, que rebaixa sua “sacralidade” no mundo da chamada “alta cultura” e eleva a cultura sertaneja ao equipará-la à erudita. Em Rosa, o humor se apresenta como um dos recursos do seu “método mítico”.

Outras sugestões de caráter mítico são apresentadas pelo personagem seo Alquiste, que segundo José Miguel Wisnik<sup>12</sup> pode até ser visto como um *alter ego* de Rosa, talvez por ter uma erudição e uma curiosidade que se assemelha a do autor mineiro<sup>13</sup>. Além das já citadas referências à mitologia grega, a cosmologia tradicional e as “correspondências astrológicas”, em determinado momento da novela, Seo Alquiste sugere que a canção do Laudelim Pulgapé lembrava as antigas sagas dinamarquesas, do Saxo Grammaticus, autor da *Gesta Danorum*. A obra citada por seo Alquiste seria a fonte primeira do *Hamlet*, de Shakespeare. Toda essa mescla de referências segue o método que Joyce também utiliza no *Ulysses*. O autor irlandês utiliza claramente as referências míticas gregas, tanto no título da obra quanto na divisão dos capítulos e em nomes de personagens, como Stephen Dedalus. Mas, ao mesmo tempo, utiliza-se de referências outras ligadas à cultura erudita, como *Hamlet*, que também é citado na obra. Conforme Caetano Galindo, o personagem shakespeariano Hamlet em *Ulysses*, “[...] é mais evocado, citado e distorcido que a *Odisseia* [...]” (GALINDO, 2016, p.28). Ainda

---

<sup>12</sup>WISNIK, 1998, p.160-170.

<sup>13</sup>Um detalhe que chama de imediato atenção para essa semelhança é o hábito do seo Alquiste de anotar tudo em uma caderneta, um uso comum tanto ao personagem quanto ao autor.



sobre a utilização do *método mítico* nesta obra de Joyce temos, conforme Caetano Galindo, que:

Joyce consegue realizar uma manobra dupla, de potencial quase infinito, que o próprio Eliot depois empregaria na sua *Terra devastada*. Ele ao mesmo tempo confere uma automática significação mítica a cada pequeno gesto de Leopold Bloom (ora, ele não está apenas sacudindo um charuto na frente de um nacionalista; ele ali representa Odisseu cegando o monstro), transforma cada detalhe daquele dia minuciosamente descrito numa reedição de uma das mais célebres histórias que já foram contadas e, num definitivo golpe de mestre, como que contamina de contemporaneidade e prosaísmo aquele mesmo registro mítico e épico. (GALINDO, 2016, p.28).

O método mítico tem a presença de um diálogo que une antiguidade e contemporaneidade, une e relativiza passado e presente, contrapõe mito e cotidiano com a finalidade de gerar uma literatura que traga para o leitor a necessidade de refletir sobre a obra de maneira crítica e sem conclusões que limitem o sentido do texto e possam, ao mesmo tempo, ampliar os significados dessa relação entre passado e presente na literatura. O diálogo entre passado e presente passa a existir como algo que gera uma reflexão crítica e não como simples tentativa de resgate de um passado imaginado e não reproduzível.

Podemos encontrar recursos de composição semelhantes ao método mítico em “O Recado do Morro” e em todo *Corpo de Baile*. Além do seo Aristeo, de “Campo Geral” (ver nota 8), das referências planetárias já citadas na novela estudada, ainda temos algumas alusões ao mundo literário e ao universo judaico-cristão, conforme carta de Rosa a Edoardo Bizzarri:

Voltando ao “Dão-Lalalão”, isto é, aos curtos trechos em que assinala as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (...) Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. (ROSA, 2003, p.86).

Com todas as definições sobre o método mítico e com as devidas contextualizações regionais, podemos verificar que existem algumas diferenças em relação à utilização do método que são notáveis, apesar de não anularem a possibilidade de sua utilização na obra de Rosa, nem anularem as semelhanças. A primeira e mais clara distinção está no caráter predominantemente urbano de Joyce e a caracterização sertaneja do texto de Rosa. Essa diferenciação serve como caracterização de um ambiente, mas carrega uma complexidade maior, pois em Rosa, conforme Antônio

Candido, “através do homem do sertão, havia uma presença dos problemas universais” (CANDIDO, 2006, DVD). O mundo sertanejo em Rosa não era um limitador de espaço e sim um palco em que os personagens representavam valores comuns a todo ser humano.

Na novela “O Recado do Morro”, podemos ter a sugestão de uma semana na vida da personagem central, se referendamos a análise tecida por Ana Maria Machado sob esse aspecto temporal da narrativa. Contudo, não parece correto afirmarmos a existência desse tempo na narrativa como uma questão já consumada, pois não há aí uma marcação de tempo clara. Na obra de Joyce, por sua vez, temos uma análise crítica, já consumada, de estarmos diante de um dia na vida do personagem central, mas a apresentação da obra com tons modernos de um tempo que não é linear dá um caráter atemporal a sua narrativa. Essa atemporalidade presente nas duas obras reproduz uma característica do mito que é importante na apresentação das referências míticas. A relativização do tempo só acrescenta uma maior relativização dos valores da cultura erudita e do mundo sertanejo apresentados, e ajuda a compor o quadro de intenções míticas onde a presença de Dona Vininha pode evocar a figura de uma divindade grega como forma de relativizar valores.

Os dois aspectos, i.e., a ausência de limite espacial e a atemporalidade na novela de Rosa, confirmam conceitos que vimos acima na caracterização do mito: o fato do mito ser traduzível e não se conter em um espaço definido e a sua caracterização como “uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro”, como indica Levi-Strauss em citação anterior.

Como qualquer grande obra da literatura moderna, a literatura de Rosa possui diversas *camadas* de leitura, conforme o escritor cita em correspondências, e aqui nos é apresentada por Claudia Campos Soares, em “Considerações sobre *Corpo de Baile*”:

Pode-se dizer que caracteriza a obra rosiana a composição *em camadas*, como o próprio autor afirmou em carta a Azeredo da Silveira. Comentando a primeira crítica de *Sagarana*, afirma Rosa (1983, p.320) que “[...] o pessoal da nossa *intelligentzia* andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada [...]. Só o Paulo Rónai e o Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas.” (SOARES, 2007, p.45).

A utilização das referências míticas em Rosa parece nos apontar também para a confirmação da presença dessas camadas. Não é essencial para o entendimento do que é narrado que o leitor constate a existência das referências míticas nos nomes das

fazendas. Ao perceber essa ponte entre a obra e o arcabouço mítico, o leitor entende que a obra diz mais do que o narrado. Uma nova ordem é lançada sobre a novela a partir dessa nova camada de entendimento. O que poderia ser o registro de um certo regionalismo, com nomes de um universo arcaico, sertanejo, passa a ser uma ligação do regional com o universo da narrativa ocidental mais longínqua. A partir desse conhecimento, podemos criar um diálogo entre presente e passado. O paralelo entre os dois tempos atua modificando a nossa visão sobre as duas referências temporais. Em uma “manobra dupla”, conforme afirma Galindo sobre Joyce, podemos dizer que Rosa confere uma “automática significação mítica” ao universo sertanejo e “contamina de contemporaneidade” esse “registro mítico”. O método mítico de Rosa, então, proporciona uma nova valorização e significação tanto para a cultura erudita quanto para o mundo popular sertanejo, onde os dois universos recebem o apoio da reflexão crítica.

### 3. Loucura e razão

Antes de qualquer análise sobre a loucura em “O Recado do Morro”, devemos justificar o emprego deste termo, loucura, e não qualquer outro que trouxesse uma conceituação mais específica ou, ainda, que tivesse uma carga de significados mais liberta de equívocos construídos ao longo do tempo. Vamos recorrer, principalmente, à obra de Michel Foucault, *A História da Loucura*, para essa justificativa, fundamental neste estudo.

Foucault desabriga a loucura da confortável apreciação clínica que vigorou no século XX, ao apontar que os conceitos vigentes no século passado carregaram valores diversos dos aspectos médicos, formados a partir dos séculos XVII e XVIII, na retomada clássica do Renascimento e com o advento da Grande Internação ocorrida a partir do século XVII. Sendo a primeira edição de *A História da Loucura* lançada na França em 1961, podemos considerar que essa obra atinge ainda também o nosso século, não só pela perenidade dos estudos ali contidos, mas também pela constatação da permanência atual das discussões acerca das psicopatologias e da necessidade de internação ou exclusão do desatino.

Segundo a análise de Foucault, a exclusão ocorrida na Era Clássica utilizava-se de outros critérios para internamento, que nem sempre eram propriamente fundamentados em índices que apontassem alguma psicopatologia comprovada no paciente. Muitas vezes, os motivos da retirada de uma pessoa do convívio social eram baseados em critérios sociorreligiosos. Na Grande Internação ocorrida no século XVII houve a exclusão do convívio social não só dos assim considerados loucos, como demonstra Foucault:

Do outro lado desses muros do internamento não se encontram apenas a pobreza e a loucura, mas rostos, bem mais variados e silhuetas cuja estatura comum nem sempre é fácil de reconhecer. [...] Entre os muros do internamento encontravam-se misturados os doentes venéreos, devassos, “pretensas feiticeiras”, alquimistas, libertinos – e também, vamos vê-los, os insanos. [...] Os homens do desatino são tipos que a sociedade reconhece e isola: existe o devasso, o dissipador, o homossexual, o mágico, o suicida, o libertino. O desatino começa a ser avaliado segundo um certo distanciamento da norma social. (FOUCAULT, 1995, p.103-104).

Os critérios para internação passam a abranger uma avaliação moral e social numa “experiência ética do desatino” (FOUCAULT, 1995, p.93). É essa abrangência do

critério utilizado na Era Clássica que irá ultrapassar os limites da medicina e também fundamentar uma ideia de loucura moldada inclusive em conceitos morais e sociais. Essa concepção de loucura, que esconde preceitos morais e sociais, é levada ao século XX e atinge também os nossos dias. Ainda segundo Foucault:

Quando a época clássica internava todos aqueles que, em virtude de uma doença venérea, da homossexualidade, da devassidão ou da prodigalidade, manifestavam uma liberdade sexual que a moral dos antepassados condenava (sem com isso nem sequer sonhar com assimilá-los, de perto ou de longe, aos insanos), ela estava realizando uma estranha revolução moral: descobria um denominador comum, a insanidade, para experiências que durante muito tempo estiveram bastante afastadas umas das outras. Agrupava todo um conjunto de condutas condenadas, formando uma espécie de halo de culpabilidade em torno da loucura. A psicopatologia inutilmente tentará reencontrar essa culpabilidade misturada na doença mental, dado que ela foi posta aí exatamente por esse obscuro trabalho preparatório que se realizou no decorrer do Classicismo. Tanto isso é verdade que nosso conhecimento científico e médico da loucura repousa implicitamente sobre a constituição anterior de uma experiência ética do desatino. (FOUCAULT, 1995, p.92-93).

O termo loucura, a ser empregado nesta análise, carrega hoje o peso dessa história, e carrega, também, os seus erros de fundamentação em outras experiências diversas do que se pode aproximar de uma limitação conceitual do que seja uma doença mental. Essa abrangência, na utilização do termo loucura, se faz necessária nos questionamentos a serem apresentados a seguir, acerca da problematização da razão que pode ser apreendida no texto literário em questão. O termo carrega internamente um conflito que é mais produtivo do que qualquer outra especificação apaziguadora. Esse conflito é necessário para a constante problematização do mundo da razão e para atualização da dúvida que paira sobre os conceitos de loucura.

Para prosseguirmos com a análise, faz-se necessária a exposição do motivo de utilização das “figuras da loucura” expostas por Foucault numa classificação aproximada que faremos dos personagens de “O Recado do Morro” que não se encaixam nas normas da racionalidade e do senso. São todos personagens que fogem de um padrão de normalidade aceito pela sociedade, no que diz respeito ao equilíbrio mental. Essas classificações têm como base o capítulo destinado às “figuras da loucura” na Era Clássica. Foucault, entre outras coisas, nos mostra nessa obra o quanto podem ser arbitrárias as fundamentações das categorias associadas às psicopatologias. Mas mostra também que os séculos seguintes herdaram essa arbitrariedade.

A confrontação desse capítulo específico de Foucault com a novela aqui estudada teria um efeito simbólico de repetição da exclusão da loucura do convívio

social. Quando usarmos essas figuras da loucura da Era Clássica no texto de Rosa, teremos uma reprodução simbólica da arbitrariedade sofrida pelos excluídos a partir do século XVII. Afinal de contas, aqueles que são descritos como loucos nessa novela também se encontram na mesma condição que se encontravam os desatinados antes da Grande Internação. Ou seja, desfrutam de um convívio social sem amarras. Lembrando ainda que essa fundamentação das psicopatologias atravessará os séculos seguintes e as indicações apresentadas possuem ecos ainda hoje, em análises psiquiátricas recentes. Justapor os conceitos de loucura apresentados no texto de Foucault aos cinco lunáticos de Rosa seria também uma forma de confirmar a arbitrariedade.

Primeiramente, a utilização de classificações vindas do período clássico serve ao nosso estudo por ser o período em que a loucura começou a ser tratada e classificada como patologia. Segundo, como já foi dito, pelo fato dessas classificações serem utilizadas até hoje, com suas variações e atualizações. E, finalmente, pelo fato de termos nas classificações atuais apenas uma maior especialização e segmentação dentro das variáveis apresentadas. As classificações das psicopatologias se alteram, mas continuam trazendo consigo uma sombra de avaliação moral que se esconde sob a avaliação científica. A psicanálise trouxe algo de novo a esse quadro das psicopatologias, como afirma Donaldo Schüller:

A psicanálise, ao atribuir à pessoa a capacidade de produzir a sua própria verdade, abala a hegemonia médica no tratamento da loucura. A transferência instaurada entre o analisando e o analista afasta a autoridade. Psicopatologias são determinadas pelo saber imperante, origem dos critérios para distinguir enfermidade e saúde, normal e anormal. O saber constrói. (SCHÜLER, 2017, p.29).

Conforme afirmamos, os desatinados apresentados por Rosa em “O Recado do Morro” vivem uma condição de liberdade que é comparável à condição vivida por aqueles considerados loucos no período imediatamente anterior à Era Clássica. Nesse período

[...] a loucura é arrancada a essa liberdade imaginária que a fazia florescer ainda nos céus da Renascença. Não há muito tempo, ela se debatia em plena luz do dia: é o Rei Lear, era Dom Quixote. Mas em menos de meio século ela se viu reclusa e, na fortaleza do internamento, ligada à Razão, às regras da moral e suas noites monótonas. (FOUCAULT, 1995, p.78).

Feitas as considerações, voltemos ao texto literário. Em “O Recado do Morro”, temos cinco personagens que poderiam ser chamados loucos à luz das concepções sobre

o termo. São eles os recadeiros: Gorgulho, Catraz, Guégue, Nomindome e Coletor. Os outros recadeiros são uma criança, o menino Joãozezim, que mora na fazenda da Dona Vininha, e um cantador popular, Laudelim Pulgapé.

O Gorgulho é o primeiro recadeiro, aquele que diz ter escutado a mensagem do morro. Ele é descrito em sua aparição como um “velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias.” (ROSA, 2006, p. 399). Segundo Rosa, em correspondência ao seu tradutor italiano:

[...] “grimo”: de uma feiura sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias; feio carateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. em italiano: grimoso = Vecchio grinzoso.) Em inglês: grim = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio, etc. Em alemão: grim = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta. Eu quis captar o quid, universal, desse radical. (ROSA, 2003, p.69).

As características expostas por Rosa na correspondência acima sugerem como traços da personalidade do Gorgulho os seguintes atributos: carrancudo, severo, sombrio, furioso, sanhoso. Buscando ainda no texto literário outras características de sua personalidade, teremos que o Gorgulho “fazia questão de andar composto, sem em ponto algum desleixar-se.” (ROSA, 2006, p.400). O que indica seu alto senso de dignidade pessoal, apesar da aparência andrajosa. Outras descrições complementam o personagem, tais como: “mestre na desconfiança”; “Dele, ôi, ninguém zombava gracejo, que era homem se prezando, forte zangadiço.”; “De tão alto em sua estima, e cerimonioso, ganhava meia pareença com algum bicho, que nunca demuda de suas praxes.”; “Nunca de seguro imaginara que um divertido de gente como aquele Gorgulho – que nem casa tinha, vivia numa gruta, perto dos urubus, definitivo sozinho – que pudesse se encoscorar, assim, se dando tanto valor”; “Nem nenhum deles ria, a que à menor menção de troça o Gorgulho subia no siso, homem de topete. Dôido, seria? – ‘Não. Ele, no que é, é é pirrônico, dado a essas manias...’”. (ROSA, 2006, p.402-403). Todos os trechos acima reforçam sua caracterização como um indivíduo rigoroso, irritadiço, sistemático e orgulhoso.

Analisando comparativamente o texto literário, sob a ótica exposta por Foucault em relação às figuras da loucura<sup>14</sup> próprias da era Clássica, Gorgulho carregaria traços

<sup>14</sup>Michel Foucault, em *A História da Loucura*, apresenta dessa forma as “Figuras da Loucura”: “Neste capítulo, não se trata de fazer a história das diferentes noções da psiquiatria, relacionando-as como o conjunto do saber, das teorias, das observações médicas que lhes são contemporâneas; não falaremos da

de melancolia. Ele diz escutar vozes que lhe transmitem o recado e essas vozes viriam do morro. Faz uma opção pela solidão que o torna cada vez mais ensimesmado, desconfiado. Em capítulo dedicado às figuras da loucura na era clássica, Foucault apresenta uma caracterização dos melancólicos:

E enquanto Boerhaave ainda define a melancolia somente como “um delírio longo, obstinado e sem febre, durante o qual o doente está sempre ocupado com um único e mesmo pensamento”. Alguns anos mais tarde, Dufour fez com que todo o peso de sua definição recaísse sobre “o temor e a tristeza”, doravante encarregados de explicar o caráter parcial do delírio:

Assim se explica o fato de os melancólicos gostarem da solidão e evitarem as companhias; é isso que os torna mais apegados ao objeto de seu delírio ou a sua paixão predominante, seja qual for, enquanto parecem indiferentes a todo o resto. (FOUCAULT, 1995, p.262).

Gorgulho é a pessoa adequada para começar a transmissão desse recado, que o morro lhe anuncia em seus delírios. O fato de viver sozinho faz com que ele tenha uma maior disposição à escuta. No texto, temos ainda a informação de que ele tinha o hábito de falar sozinho. O que o texto de Foucault diz sobre a melancolia tem paralelos na representação do personagem no texto literário. A figura do Gorgulho expressa um ser fechado e irascível, que naquele momento encontra nos viajantes alguém com quem dividir aquele recado que foi “gritado” pelo morro e que ele expressa da maneira que lhe foi possível.

O Catraz, ou Qualhacôco, é o próximo a transmitir o recado que pretensamente vem do morro. Como o irmão, ele também vive em cavernas. O irmão do Gorgulho é caracterizado como “um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu”, sambanga. Conforme *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins: sambanga seria o mesmo que sarambé, sandeu, maluco, sem inteligência ou juízo e, ainda desajeitado. Encontramos ainda na obra que esse prasáprio (orgulhoso, fanfarrão, contador de vantagens)<sup>15</sup> senhor era mais sociável, gostava de gente. O texto nos dá indícios de uma sociabilidade e de uma loucura mais festiva, diversa da melancolia do irmão: “Não cumprimentara ninguém. Mas todo se ria, fechava nunca a boca” (ROSA, 2006, p.418). E: “Mas não mostrava nenhuma pressa. Ver tanta gente reunida, para ele

---

psiquiatria na medicina dos espíritos ou na fisiologia dos sólidos. Mas, retomando uma a uma das grandes figuras da loucura que se mantiveram ao longo da era clássica, tentaremos mostrar como se situaram no interior da experiência do desatino; como aí conseguiram, cada uma delas, uma coesão própria e como chegaram a manifestar de modo positivo a negatividade da loucura”. (FOUCAULT, 1995, p.?) O capítulo “Figuras da Loucura” apresenta a seguinte divisão dessas figuras: I – O grupo da demência; II – Mania e Melancolia e III – Histeria e Hipocondria.

<sup>15</sup> MARTINS, 2001, p.395.



mudava as felicidades” (ROSA, 2006, p.419). Temos ainda do texto literário, como qualificação para o Catraz, o termo “grotesco”. Que tanto pode significar burlesco, caricato, esquisito, estranho, quanto ser uma referência ao fato do Catraz, assim como seu irmão, morar em grotas, cavernas. E, ainda pelo texto, as seguintes informações: o Catraz tinha se apaixonado por uma “moça de folhinha” e afirmava que ia se casar com ela. Ele possuía ainda a capacidade de “imaginar muitas invenções” e chegava a fabricá-las: como o automóvel que só andava na descida e o “carróço que avôa”, que seria uma carroça puxada por juma junta de urubus, guiados por um pedaço de carniça pendurado numa vara.

Catraz, possuía uma loucura voltada para um lado criativo tanto nas suas ideias apaixonadas quanto na disposição a imaginar engenhocas que pareciam não sair do plano do pensamento. Na apresentação de conceitos surgidos nos séculos XVII e XVIII acerca da melancolia e da mania, temos em Foucault a seguinte descrição:

O espírito do melancólico é inteiramente ocupado pela reflexão, de modo que a imaginação permanece em repouso e em estado de lazer. No maníaco, pelo contrário, fantasia e imaginação veem-se ocupadas por um eterno fluxo de pensamentos impetuosos. Enquanto o espírito do melancólico se fixa num único objeto, impondo-lhe, apenas a ele, proporções irracionais, a mania deforma conceitos e noções; ou então perdem sua congruência, os seus valores representativos são falseados; de todo modo, o conjunto do pensamento é atingido em seu relacionamento essencial com a verdade. Enfim, a melancolia sempre se faz acompanhar pela tristeza e pelo medo; no maníaco, pelo contrário, pela audácia e pelo furor. (FOUCAULT, 1995, p.269).

Melancolia e mania estão colocadas lado a lado na classificação das “Figuras da Loucura” da Era Clássica apontadas por Foucault em *A História da Loucura*. A descrição e identificação são feitas a partir dos sintomas visíveis, tais como agitação ou imobilidade. O Catraz apresentava traços maníacos, era um delirante mais entusiasmado.

O Catraz transmite o recado ao menino Joãozezim e esse o transmite ao Guégue. Guégue é o quarto recadeiro e o terceiro lunático que se apresenta à narrativa. O narrador o como “o bobo da Fazenda”: “Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo [...]. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. (...) E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava” (ROSA, 2006, p.423). Como caracterização do personagem, temos ainda uma descrição do Guégue em que era caracterizado como “um homem sério, racional” (ROSA, 2006, p.424).

Por ser classificado como bobo da fazenda, Guégue se aproxima da categoria do demente, apresentada por Foucault:

Num certo sentido, a demência é, dentre todas as doenças do espírito, a que permanece mais próxima da essência da loucura. Mas da loucura em geral, da loucura experimentada em tudo aquilo que pode ter de negativo: desordem, decomposição do pensamento, erro, ilusão, não-razão e não verdade. (FOUCAULT, 1995, p.252).

Apresentado anteriormente como “bobo da fazenda”, o personagem também é “um homem sério, racional”. A descrição de Foucault e a contradição da apresentação do Guégue como “bobo” e “racional” na novela devem se juntar a outra descrição, que nos é dada pelo próprio Rosa em suas cartas ao tradutor italiano: “‘guégue’ Aqui: finório, manhoso. Melhor: que parece bobo, ou se finge de bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco” (ROSA, 2003, p.63). Pode haver na apresentação do Guégue, como bobo e racional, certa ironia do autor que alimenta ainda mais a reflexão do leitor acerca dos limites entre loucura e razão. O que é o bobo da fazenda é ao mesmo tempo o homem racional. Guégue poderia ser considerado pelo autor como esperto por não ser conduzido pela racionalidade e sim pelo prazer. Ele erra o caminho não porque seja pouco inteligente, mas por ter um gosto maior pelo prazer da visão. Em seu serviço de levar correspondências entre Dona Vininha e sua filha, costumava levar algumas cartas repetidas. Novamente aqui, o Guégue adequa seus afazeres à satisfação de um desejo: “Mais pois, ele apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham de ser destruídos logo; porque se não lhe confiavam outros, o Guégue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão.” (ROSA, 2006, p.423).

O quinto recadeiro também trará em sua descrição um retrato insano. Talvez seja o quadro mais enfático dentre os malucos nessa novela. Ele é apresentado com os nomes de Nomindome, ou Jubileu, ou, ainda, Santos-Óleos. As descrições do Nomindome são: “Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava.” (ROSA, 2006, p.428); “Era um doido.” (ROSA, 2006, p.429). O Nomindome trazia uma cruz, andava com alguns panos cobrindo suas partes íntimas e anunciava o fim dos tempos. Ele tinha delírios grandiosos ligados ao juízo final. É possível fazermos uma aproximação desse personagem do tipo maníaco de que fala Foucault. Sobre a mania, afirma ele:

A mania é, então, uma tensão das fibras levada a seu paroxismo, e o maníaco uma espécie de instrumento cujas cordas, através de uma tração exagerada, se poriam a vibrar à excitação mais distante e mais débil. O delírio maníaco consiste numa vibração contínua da sensibilidade. (FOUCAULT, 1995, p.269).

O Nomindome seria um exemplo extremo dessa vibração intensa. O seu corpo magro e seminu percorre os caminhos daquela região sertaneja anunciando o fim do mundo. Sem morada fixa, só se sabe que ele havia passado alguns anos no Seminário de Diamantina. Seu verdadeiro nome é desconhecido de todos. Usa de gestos grandiosos e gritos para anunciar o fim do mundo. Sua figura desgrenhada, seus gestos e todo o estardalhaço que o acompanham fazem com que uma enorme agitação tome conta dos lugares por onde passa.

O sexto recadeiro é o lunático conhecido por Coletor. São estas as descrições sobre esse personagem: “O qual Coletor era outro que não regulava bem.” (ROSA, 2006, p.442). E complementa o narrador:

Se disse que o Coletor era gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido. Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera. Agora, achacado e velho, inda bom que a doideira dele era uma só: imaginava de ser, milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo a contagem de suas posses. (ROSA, 2006, p.446).

Enfim, mais um caso de mania que tenta se resolver na escrita compulsiva do Coletor. Esse personagem escrevia por toda a cidade os números da sua riqueza imaginada. Sua agitação interna era manifesta pelo ato compulsivo de enumerar sua fortuna pelos muros da cidade.

Temos ainda como recadeiros, o menino Joãozezim e o cantador popular Laudelim Pulgapé. Esses dois não são retratados com traços de insanidade. O que há de comum entre eles e os cinco recadeiros desarrazoados é o fato de pertencerem a um grupo que Guimarães Rosa nomeia como “marginais da razão comum”, em carta ao Padre João Batista<sup>16</sup>. A criança, por não ter desenvolvido ainda as regras da razão, e o cantador que, segundo o próprio Rosa na carta citada: “(...) movido por intuição mais acesa captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido.” (ROSA, 1963, p.1-2). O artista entra no grupo dos marginais da razão por utilizar-se da intuição e da inspiração para

---

<sup>16</sup>ROSA, João Guimarães. Carta ao Padre João Batista. Rio de Janeiro-Curvelo (Casa da Cultura de Morro da Garça - Documento em Cópia), Minas Gerais 1963, p. 1-2.

realizar seu ofício. O Laudelim pode ser considerado um segundo *alter ego* do autor nessa novela, considerando o já citado seo Alquiste, em análise de José Miguel Wisnik.

Desse modo, seo Alquiste se aproxima de uma representação do autor por ser um homem culto e por levar sempre um bloco de notas em que anota cada detalhe, como fazia Guimarães Rosa em suas andanças pelo sertão. O Laudelim, por ser um homem que domina uma arte que é muito associada à intuição e à inspiração. Rosa, apesar da escrita muito precisa e muitas vezes pautada em uma espécie de pesquisa de campo que ele fazia pelo sertão, afirmava sempre seu gosto pela intuição em detrimento do mundo das normas da razão:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff. (ROSA, 2003, p.90).

No momento em que encontramos os lunáticos na ficção de Rosa, eles estão livres pelos gerais. Na obra de Foucault ele faz sua análise da loucura a partir de um momento em que a sociedade tinha outro tipo de convívio com aqueles que fugiam às normas da razão. Foucault inicia sua análise da história da loucura falando do convívio social com ela ainda possível no século XV. Na Idade Média, a loucura despertava o fascínio ou o temor, mas não a necessidade de exclusão definitiva. De forma gradativa, com avanços e recuos, esse convívio existiria até o início do século XVII, até o Grande Internamento, na Idade Clássica. Em “O Recado do Morro”, os considerados loucos permanecem no convívio social. Essa representação da loucura e dos loucos nessa novela, preservando a liberdade e o convívio, diz algo também sobre o posicionamento de Rosa em relação à loucura. Colocando o convívio como possível e natural, o autor sugere que a diversidade de pensamento pode existir sem a exclusão do outro. O papel desempenhado pelos personagens tidos como loucos diz algo sobre sua importância não só na novela, mas considerando a narrativa como uma “canção a fazer-se”, sugere também que há um valor para o fazer artístico nessa alternativa ao pensamento único. O convívio entre a razão e a desrazão da loucura não só é considerado possível como necessário para uma ampliação do conhecimento humano. Levando em conta ainda os estudos do pensador francês sobre a loucura, Joel Birman afirma que:

Foucault nos mostrou e demonstrou rigorosa e vigorosamente que a literatura e o campo da arte na modernidade seriam os herdeiros legítimos do campo da desrazão forjado na Idade Clássica, de forma que ao deslegitimar ostensivamente o registro da desrazão em nome do registro da razão e pela legitimidade outorgada ao discurso da ciência desde a Idade Clássica, o Ocidente constituiu as condições concretas de possibilidade para a transformação posterior da experiência da loucura em doença mental, na aurora da modernidade, na passagem do século XVIII para o século XIX. Com efeito, a tradição crítica sobre a loucura apagou e suspendeu da experiência da loucura a existência de qualquer verdade e silenciou decididamente o sujeito dessa experiência, que foi reafirmada, contudo, pela tradição trágica sobre a loucura, que reconheceu, em contrapartida, o que existia de verdade e de sujeito na experiência da loucura. Enfim, a literatura e a arte na modernidade seriam as herdeiras dessa tradição trágica, que reconheceu na loucura e na desrazão a presença do sujeito e de algo da ordem da verdade. Enfim, não existiria ausência da obra e de sujeito nas experiências da loucura e da desrazão, mas a presença ostensiva e eloquente de sujeito, de verdade e de produção de obra. (BIRMAN, 2017, p.801).

No convívio com a loucura apresentado em “O Recado do Morro”, os loucos seriam os portadores de uma verdade que era desprezada por quem possuía o chamado “juízo perfeito”. A tradição trágica, citada acima por Birman, seria aquela que aceita a loucura como porta voz de uma verdade e não tenta silenciá-la através da exclusão. Sobre essa “tradição trágica”, em seu estudo sobre o artista Arthur Bispo do Rosário, Birman afirma ainda que:

Assim, pode-se afirmar que não obstante estar efetivamente inscrito no campo da loucura e ter passado grande parte de sua existência num hospital psiquiátrico, Bispo realizou uma produção artística propriamente dita. Com efeito, ele assim se inscreve no campo da já longa tradição trágica do Ocidente sobre a loucura, como, aliás, outros múltiplos criadores que dela fazem parte, tais como Artaud, Strindberg, Holderlin, Van Gogh, Goya e Nietzsche. (BIRMAN, 2017, p.802).

Na novela aqui estudada, a arte de fazer uma canção não exclui o papel da verdade da loucura na produção artística. Quem faz o arremate da canção é um compositor popular, um artista que tem uma sensibilidade aguçada para escutar esse recado e que tem o domínio da arte para transformá-lo em canção. Mas essa canção acaba guardando todas as vozes no seu produto final, inclusive as vozes do desatino.

A conceituação e a classificação das formas de loucura que utilizamos aqui, e que foram lançadas sobre os personagens do texto literário, carregam o aspecto da exclusão, mas só se faz necessária aqui para identificar a presença daquele que é chamado louco na obra de Rosa e, a partir daí, identificar o que essa presença pode significar ou sugerir. A conceituação utilizada foi a apresentada por Foucault como uma divisão que inicia sua fundamentação na era clássica, mas as conceituações atuais não

fariam diferença sobre o que pretendemos lançar luz: a arbitrariedade em estabelecer o que é normal e o quanto pode ser tênue esse limite entre razão e loucura. Quando os marginais da razão servem de transmissores do recado na novela em que o recado é um ponto fundamental na narrativa, Rosa está afirmando o quanto preza os “marginais da razão” e está lançando uma dúvida sobre o primado da razão e da lógica, que quando considerado como única possibilidade de pensamento pode se transformar num instrumento limitador de opressão do conhecimento humano.

Para João Adolfo Hansen, esse enfrentamento da lógica em Rosa tem seu aspecto formal atuando em conjunto com aspectos conceituais e críticos:

Funcionalmente, o que está envolvido na negação da “lógica” é a verossimilhança aristotélica e a representação nas suas versões realistas em que o signo é mediação transparente dos conceitos de um sujeito unitário e as coisas. A negação da “lógica” incide sobre o conceito mesmo de “representação” e sobre os modelos e esquemas – *imitação, emulação, expressão, similitude, adequação, proporção, harmonia, equilíbrio, gênero, clareza, brevidade, distinção, verossimilhança, bom senso, senso comum, sensatez, gosto, bom gosto, decoro etc.* – que pressupõem a identidade de significante e significado, a unidade do sujeito e a unidade do real. Negando a “lógica”, Rosa recusa os padrões normativos que, na forma clássica e realista, são mediação da palavra e da sintaxe como adequação semântica do enunciado a “opiniões verdadeiras” memorizadas e aplicadas pela imaginação e pelo juízo dos autores e leitores na invenção e na recepção. A negação faz sua forma produzir o movimento que leva a intelecção do leitor para aquém e para além do meio-termo proporcional previsto pela representação, fazendo falar a ficção de uma voz indeterminada. Como em “O Recado do Morro”, é voz fictícia da alma do mundo intuída sem reflexão analítica.

Quero dizer: a negação da lógica feita por um intelectual não é um anti-intelectualismo obscurantista, mas afirmação de outro pressuposto poético que pluraliza a racionalidade. (HANSEN, 2012, p.127).

Complementando essa pluralização da racionalidade citada por Hansen no excerto, temos uma análise de André Constantino Yazbek sobre a obra de Foucault, em “‘Razão’ e ‘loucura’ em *A História da Loucura*”:

A chamada Idade Clássica reduzirá as vozes da loucura – já parcialmente dominadas no Renascimento – a um silêncio cuja contrapartida institucional será o internamento.

Nesta medida, e sobretudo tendo-se em vista o segundo capítulo da primeira parte da tese doutoral de Foucault – intitulada, precisamente, *A grande internação* –, dois temas fundamentais estarão em foco: de uma parte, o “golpe de força” realizado por René Descartes, filósofo moderno que, no caminho do exercício da dúvida metódica, localiza a loucura ao lado do sonho e de todas as formas de erro, mas a considera em um registro especial, tomando-a como a “condição de *impossibilidade* do pensamento”; de outra, a formação do espaço de internação como contraface institucional de um racionalismo que, por meio do procedimento cartesiano, exclui a loucura do âmbito da razão. Portanto, se a “Não Razão do século XVI constituía uma

espécie de ameaça aberta” no século XVII o “percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que [...] esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade [...]. Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável desatino”. (YAZBEK, 2017, p.48).

Podemos indicar que a obra de Rosa evoca um procedimento não contrário à razão, mas a um tipo específico de razão. A mesma razão cartesiana que alimentou o pensamento na Idade Clássica, tido como um dos fundamentos na exclusão da loucura do meio social. O louco passa à categoria de “não-ser”, pois ele tem a “condição de impossibilidade do pensamento”. O convívio que permitiu a simbologia de *A Nau dos Loucos*, de Hieronymus Bosch, deixa de existir a partir dessa negação da loucura. Em período histórico totalmente diverso, a existência do convívio em “O Recado do Morro” também se apresenta como uma manifestação anti-cartesiana. O que pode parecer pouco diante de toda filosofia e literatura que foi produzida por esses séculos, mas que não deixa de ser muito quando constatamos que as discussões sobre exclusão ainda produzem o internamento:

A psicopatologia do século XIX (e talvez ainda a nossa) acredita situar-se e tomar suas medidas com referência num *homo natura* ou num homem normal considerado como dado anterior a toda experiência da doença. Na verdade, esse homem normal é uma criação. (FOUCAULT, 1995, p.132).

#### 4. O riso transgressor, o chiste e a linguagem.

Guimarães Rosa, em “Aletria e Hermenêutica”, um dos quatro prefácios de *Tutameia*, faz uma espécie de crônica de louvor ao chiste, à anedota e, por extensão, ao riso. O autor apresenta uma série de anedotas com um forte tom de absurdo, em um claro predomínio do *nonsense*. Essas anedotas como que justificam a apresentação inicial, dada pelo autor nesse prefácio, do humor como um elemento que atua como aquele “que escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2009, p. 29). O riso apreciado nesse prefácio atua como um elemento de expansão do pensamento. Justamente ao encontro dessa comicidade que a maioria das teorias sobre o riso se inclinam, como observa Verena Alberti:

Estudar o riso no pensamento do século XX leva à constatação de algumas recorrências interessantes. A principal delas é uma espécie de *leitmotiv* presente em textos de proveniências e objetivos bastante diversos e que pode ser assim resumido: o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. (ALBERTI, 2002, p.11).

No predomínio do pensamento sério, esse riso com ares de expansão do pensamento vai ao encontro do que é exposto no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, de Rosa. A opção por conceitos que nos levem ao “espaço do indizível, do impensado” é feita aqui nesse estudo como uma conduta de coerência crítica em relação à obra literária a ser estudada aqui. O caminho foi apontado pelo prefácio citado, constante em *Tutameia*. O “escanchar” do pensamento lógico e a proposta para uma “realidade superior” e para “mágicos novos sistemas de pensamento” é a sugestão de Rosa como um atributo do humor. Veremos que diversas concepções sobre o riso, que serão apresentadas aqui, levam a essa oposição à lógica, à razão ou ao convencionalmente estabelecido.

Um dos textos fundamentais ao estudo do riso é *O Riso*: ensaio sobre o significado do Cômico, de Henri Bergson, obra de 1900. Bergson acentua as “funções denegridoras” do riso (BAKHTIN, 1999, p.61). Para o autor francês, o riso apresenta algumas características que vão sendo enumeradas por toda a sua obra, sem analisar o riso de maneira conclusiva. O autor não propõe a apresentação de uma definição: “Nosso pretexto para enfocar o problema é que não pretendemos encerrar numa



definição a fantasia cômica”. (BERGSON, 1983, p.11). Ele, entretanto, apresenta algumas de suas características, que podem nos servir como ponto de partida da formação de um conceito nessa obra: 1 – a constatação de que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”; 2 – a afirmação da “insensibilidade que naturalmente acompanha o riso”; 3 – o reconhecimento de que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p.12-13). Também é evidenciado nesse estudo o riso causado pelo desvio, como no exemplo comum do riso provocado pela visão de uma pessoa que tropeça e cai. O desvio pressupõe uma expectativa já cristalizada de um acontecimento padrão. A quebra dessa expectativa pode gerar o riso.

A expectativa está ligada a outra noção citada por Bergson, a mecanização. O desvio e a rigidez mecânica podem proporcionar o aparecimento de uma situação risível. Mais adiante, Bergson amplia esses termos na utilização dos termos tensão e elasticidade: “Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo”. (BERGSON, 1983, p.18).

Bergson desenvolve esse jogo entre tensão e elasticidade para o plano moral. Ou seja, podemos rir também dos desvios morais de um Tartufo, ou da inflexibilidade de um Policarpo Quaresma, por exemplo. Rimos do desvio, mas também da rigidez. Ainda dessas observações preliminares, conclui que: “Ao que parece, o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência”. (BERGSON, 1983, p.14).

Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud apresenta a ideia que envolve o chiste sempre como um jogo mental que busca uma “economia de energia” psíquica. E estende esse conceito ao cômico e ao humor, seguindo também a regra da “economia de energia” para essas outras manifestações:

Chegamos agora ao fim de nossa tarefa, tendo reproduzido o mecanismo do humor a uma fórmula análoga àquelas referentes ao prazer cômico e aos chistes. O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento. Em todos os três modos de trabalho do nosso aparato mental o prazer derivava de uma economia. Todos os três concordavam em representarem métodos de restabelecimento, a partir da atividade mental, de um prazer que se perdera no desenvolvimento daquela atividade. Pois a euforia que nos esforçamos por atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia – o estado de ânimo de nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas. (FREUD, 1995, p.218-219).

Segundo Freud, o prazer do chiste viria então de uma satisfação obtida com essa economia de energia psíquica trazida pelo lampejo de um brevíssimo retorno à infância diante de um dito espirituoso. A economia de energia no chiste se dá através da utilização da linguagem, na forma de criação mental dispendida e na recepção e apreensão dessa forma breve. Diante da complexidade e das adversidades da vida, costuma-se criar um mecanismo breve de socialização que vem de um artifício verbal que reduz custos afetivos e sentimentais, provocando o riso. Internamente, a criação mental do chiste seria uma espécie de tentativa de alívio psíquico de uma indisposição inconsciente, uma resolução de um nó inconsciente. Externamente, seria uma forma de integração a um meio, uma busca de aprovação em forma de gracejo, que reduz e ameniza possíveis dificuldades de convívio. Essa economia de energia é ampliada também para uma possível interpretação do que ocorre com o cômico e o humor. Sendo o cômico uma disposição mental gerada pelo chiste ou por outras formas de se fazer humor. E o humor, na interpretação de George Minois do texto freudiano, seria “um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer.” (MINOIS, 2003, p.526).

Do riso ao chiste, e de volta ao riso. Mikhail Bakhtin, em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, identifica na teoria acerca do riso no Renascimento que o riso popular possui uma “[...] significação positiva, regeneradora, criadora [...]” (BAKHTIN, 1999, p.61). Bakhtin fundamenta seu estudo sobre riso no Renascimento em suas possíveis funções e nas mudanças ocorridas nas formas como cada época o pensou, no período entre o Renascimento e a Idade Clássica. Importante observar que, segundo Bakhtin, o riso popular sofre um processo de silenciamento com o Classicismo, uma tentativa de exclusão do convívio social, assim como a loucura sofreu no Grande Internamento estudado na obra *História da Loucura* de Foucault. Enquanto a loucura foi banida fisicamente para os manicômios, o riso foi proscrito da cultura oficial e as festas populares foram perseguidas pelas grandes instituições da época. Segundo Bakhtin, o predomínio, na formação do pensamento do século XVII, do racionalismo cartesiano e da estética classicista produz esse afastamento do riso das esferas de valorização social:

O século XVII marcou a estabilização do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma “forma universal e histórica” relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem de maneira clara os traços fundamentais da nova cultura

oficial, distinta da cultura da Igreja e do feudalismo, mas impregnada como esta última de um tom sério, autoritário, embora menos dogmático. [...] Nessa nova cultura oficial, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério, unilateral e monocórdio das imagens predominam. A ambivalência do grotesco torna-se inadmissível. Os gêneros elevados do classicismo libertam-se inteiramente de toda influência da tradição cômica grotesca. (BAKHTIN, 1999, p.87-88).

No que diz respeito às citadas funções do riso, temos um importante posicionamento de Bakhtin na mesma obra:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 1999, p.105).

Numa visão funcional e enfocando o riso coletivo, Bakhtin marca sua importante posição como influente instrumento de questionamento e afrontamento da cultura oficial. Com uma clara defesa do riso popular rabelaisiano, o autor carrega os tons sobre o riso revolucionário como uma fonte inesgotável de estímulo artístico. Não há aqui o predomínio de uma visão de dentro do riso, o que gera esse riso ou como ele é engatilhado, por exemplo. Há predominantemente um retrato histórico e social do riso a partir da obra de Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*, e todo o contexto histórico e social que a envolve, suas fontes e sua posterior importância na literatura ocidental.

A pesquisadora Verena Alberti chama atenção para um ponto importante para a nossa análise e que está presente na obra de Bakhtin: a descontinuidade histórica que o teórico russo afirma ter havido no tratamento dado ao riso, entre a Renascença e a Idade Clássica. Segundo Alberti:

Não é apenas no século XVII que o riso é excluído do sério: vimos que a própria teoria de Aristóteles sobre a comédia se constituiu em um espaço marginal em relação ao caráter fundamental da tragédia, essa sim capaz de ter um “profundo valor de concepção do mundo”. (ALBERTI, 2002, p.82).

Tudo o que apresentamos sobre o riso dialoga, de alguma forma, com o prefácio de *Tutameia*. Bergson nos fala de desvio, Freud, de economia de energia, Bakhtin, de um riso revolucionário e Alberti afirma a positividade do riso como uma outra forma de pensar:

Hoje é impossível uma significação do riso que não leve em conta a virada que transportou a verdade para o não-sério. Quando se trata de fazer “significar” o riso (apreendê-lo enquanto objeto, defini-lo), é a verdade mais fundamental (inconsciente, criadora, regeneradora etc.) do não-sério que está em causa: o riso é o que nos faz ver o mundo com outros olhos, [...], o que permite ultrapassar os limites do pensamento sério. (ALBERTI, 2002, p.200).

Podemos encontrar o humor em “O Recado do Morro” em imagens, acontecimentos, personagens e na linguagem. Como o humor parece estar atrelado principalmente aos desatinados da novela, faremos uma apresentação do que pode ser risível de acordo com a ordem de apresentação de cada lunático e o que envolve em comicidade cada um deles, sua imagem e ação. São eles, nessa ordem: o Gorgulho, o Qualhacôco, o Guégue, o Nomindome e o Coletor.

Retomemos a descrição do Gorgulho, já apresentada aqui em alguns aspectos, para outros propósitos:

“Um homenzinho têm-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico.  
- “É o Gorgulho...” – o Pê-Boi disse.  
Quem? Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias.  
E ia o Gorgulho direito bem no meio da estrada, parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana. Tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguara. Como quase todo velho, andava com maior afastamento dos pés; mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade. (ROSA, 2006, p.400).

O inseto gorgulho, que dá o apelido ao Malaquias, tem um aspecto curvado devido a sua cabeça alongada, que se define em um bico curvo. O inseto é uma espécie de praga da lavoura, que ataca grãos e frutos, por isso também é conhecido como broca. Malaquias tem aspecto curvado e vive em cavernas. Além de uma descrição física que aproxima o personagem do inseto gorgulho, justificando seu apelido, apresenta algumas características de comportamento que reforçam essa aproximação com o inseto. Este perfura grãos e vive até a vida adulta se alimentando deles, o Gorgulho vive em cavernas e seu antigo ofício era cavar valas para delimitação de propriedades, ele exercia a profissão de valeiro. A relação de Malaquias com a terra reforça a importância de o recado ter justamente esse personagem como primeiro veículo de transmissão da mensagem. A ligação do personagem com a terra reforça sua representação telúrica como o primeiro recadeiro a transmitir um comunicado que teria sido, segundo ele, emitido pelo morro. Conseqüentemente, reforça também o aspecto profundo do recado que, sendo de extrema importância, não atinge a superfície de uma compreensão

imediate por parte dos outros personagens. Como se fosse um recado que vem de dentro da terra e gradualmente alcança a superfície, numa transmissão que tem uma alteração constante por parte dos recadeiros até sua transformação numa canção popular, pelo cantador Laudelim Pulgapé. Numa representação simbólica de uma poética em que a criação tem sua origem mais profunda, se altera e incorpora outras informações e se manifesta finalmente em forma de música.

Ainda sobre a descrição do personagem, o adjetivo “terém-terém” é decifrado pelo *O Léxico de Guimarães Rosa* como “arcado, retorcido, torto” (MARTINS, 2001, p.487). Garatujo é, ainda segundo o *Léxico*, “desenho tosco, malfeito, careta, rabisco”. Calunga é “fetiche da divindade secundária do culto banto desse nome; boneco.” (MARTINS, 2001, p.94). Uma “carranquinha de escorar veneziana” poderia ser uma reprodução menor das carrancas de madeira muito comuns no Norte de Minas Gerais, que são uma espécie de artesanato em madeira com caras monstruosas e que servem para proteção dos barcos que navegam o São Francisco. A descrição física do Malaquias na novela é a de um homem de baixa estatura, curvado e velho.

A apresentação do Gorgulho, desse modo, indica a formação de um personagem com deformidades. E, segundo Bergson:

Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar. Nesse caso, o corcunda não parece uma pessoa que se sustenta mal? O dorso dele teria adquirido um mau hábito. Por obstinação física, por rigidez, persistiria no mau hábito. Consideremos apenas com os olhos. Não reflitamos e sobretudo não raciocinemos. Apaguemos o adquirido; busquemos a impressão pura, imediata, original. Será precisamente uma visão desse gênero que havemos de obter. Teremos diante de nós uma pessoa que quis se enrijecer em certa atitude, e caricaturar seu corpo, se pudéssemos falar assim. (BERGSON, 1983, p.21).

O Gorgulho apresenta essa rigidez física e moral. A rigidez física com o dorso arqueado parece ser uma manifestação física do seu rigor moral, seu orgulho e sua irascibilidade. Ele se afastou do convívio social, indo morar nas cavernas, após perder sua função de valeiro, com a chegada do arame farpado. Gorgulho não busca uma alternativa e, diante da adversidade, se afasta.

Em seu estudo sobre a história do riso, George Minois informa que os bobos das cortes medievais eram algumas vezes escolhidos por alguma deformidade física: “Débil mental, o bobo é também escolhido por sua deformidade: os reis fazem coleção de anões e aleijões que trocam entre si [...]” (MINOIS, 2003, p.227). Esse princípio da

deformidade como fonte de riso está presente em alguns loucos da novela aqui estudada. Entre eles, o Gorgulho.

Para os viajantes da novela, o Gorgulho é motivo de riso: “E Pedro Orósio, que semelhava ainda mais alteado, ao lado assim daquele criaturo ananho, mostrava grande vontade de rir.” (ROSA, 2006, p.402). E ainda: “Nunca de seguro imaginara que um divertido de gente como aquele Gorgulho – que nem casa tinha, vivia numa gruta, perto dos urubus, definito sozinho – que pudesse de encoscorar, assim, se dando tanto valor.” (ROSA, 2006, p.403). A figura do Gorgulho, pequena, curvada, feia, causava riso entre os viajantes devido ao contraste entre a aparência andrajosa e a personalidade orgulhosa e irascível do morador das cavernas. Os viajantes tentavam conter o riso para não ofender aquele pequeno homem de personalidade forte. Um procedimento muito usado na comédia é a incongruência, que “explicaria o riso como reação intelectual a algo inesperado e não-lógico.” (ALBERTI, 2002, p.27). Mail Marques de Azevedo indica que “[é] alguma incongruência no aspecto exterior do ser humano e, conseqüentemente, da personagem de ficção que provoca o riso de imediato.” (AZEVEDO, 1996, p.12). Essa desarmonia no Gorgulho, de uma severidade interna que não condiz com a figura, é fator de riso na novela. Desse modo, como afirmamos, os viajantes tentam não rir de uma pessoa que é materialmente desprovida de tanta coisa, mas espiritualmente carrega um orgulho e uma dureza de caráter que não condiz com sua figura.

Finalmente, temos a linguagem do personagem, que é toda intercalada por variações de murmúrios, gritos e palavras pronunciadas com cortes. Essa linguagem atropelada será a primeira transmissão do recado fundamental à narrativa. O truncamento no falar não o impede de dizer frases singelas sobre o mundo que ele domina: “Arubú pequeno rumita o tempo todo, toda a vida...”. O que pode ser considerado asqueroso, vômito de urubu, numa imagem poética em breve frase que ficaria bem num haicai que fosse escrito por um poeta como Manoel de Barros, por exemplo. Gorgulho faz poesia na descrição do seu mundo: “Eu nunca vi arubú morto...Eu nunca vi arubú morto...” (ROSA, 2006, p.408), dando altivez e mistério a um animal pouco considerado e que causa repugnância em todos.

Na transmissão do recado há os sinais dessa fala truncada juntos a uma espécie de briga entre o Gorgulho e quem lhe dá o recado:

- Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser

favoroso...Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém...Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (ROSA, 2006, p.410).

A linguagem truncada, os termos usados numa forma diversa da norma, em fragmentos de frases, sem coesão, acompanhados da figura que os pronuncia, causam um estranhamento em quem ouve o que foi dito pelo Gorgulho. O dinamarquês seo Alquiste espanta-se profundamente com o, para ele, insólito daquela “triste figura”, e busca o entendimento do que foi dito, que lhe parece muito digno da sua consideração: “Hom”est’ diz xôiz’imm’portant!” (ROSA, 2006, p.410). E o Gorgulho, ao ver o interesse do seo Alquiste e a importância que o dinamarquês dá a sua fala, esboça um sorriso que merece uma observação do narrador: “foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia.” (ROSA, 2006, p.410).

Como se vê, a surpresa na forma de utilização da linguagem também pode ser um fator gerador de humor. Não que a fala diversa da norma, repleta de arcaísmos e truncada seja uma exclusividade do Gorgulho, no universo literário de Rosa. Esse universo é bem identificado por tal característica forte da linguagem repleta de neologismos e arcaísmos. Mas a forma de cada um dos personagens expressar o recado dado pelo morro, e cada fala de cada recadeiro, apresenta-se como mais um componente da caracterização do personagem. O termo “favoroso”, por exemplo, é identificado em *O Léxico de Guimarães Rosa* como “provável arcaísmo”. A fala do Gorgulho parece vir de um passado remoto, a utilização dos termos “del-rei”<sup>17</sup>, “favoroso”, “judengo”, “loxias” em suas falas na novela confirmam a caracterização do personagem. São palavras em desuso para um personagem arcaico. Ele havia se transformado em um eremita após ter sua profissão de valeiro extinta, com o aparecimento do arame farpado para demarcação de terras. Gorgulho é, por tudo isso, uma figura de tons primitivos e arcaicos. Sua profissão de valeiro não existe mais, sua morada é uma caverna e sua linguagem acompanha essa caracterização primitiva dada pelo autor.

Qualhacôco, ou Zaquias, ou ainda, Catraz, é o irmão do Gorgulho. Ele tem uma apresentação mais viva e iluminada que o irmão. Catraz não padece do ensimesmamento e do ar soturno do Gorgulho, chegando a ter ares de palhaço:

---

<sup>17</sup>Existe um termo que se aproxima a essa expressão do Gorgulho, que é o “aqui-del-rei”. Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, esse termo “usava-se para pedir socorro”. Ainda segundo o mesmo dicionário, a expressão é uma abreviação de “acudam aqui os guardas del-rei”. Portanto, mais um termo arcaico, em desuso.

Desde isso, porém, veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso mesmo se acertar alguma ideia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido. O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela. Os pés também marcavam por descomuns no comprimento, calçados com umas alpercatas floreadas, de sola do sertão. Ao que, com tudo isso, prasápio assim, mas ele era dos desses vaidosos. Caminhava com defeitos, e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia de ser uma cobra em pé. Viu um banco vazio, e confiou o corpo às nádegas. Não cumprimentara ninguém. Mas todo se ria, fechava nunca a boca. (ROSA, 2006, p.418).

Em Catraz, surge uma figura que gostava do trato com as pessoas: “Ver tanta gente reunida, para ele mudava as felicidades”. (ROSA, 2006, p.419). Ele carregava na sua estranheza um tumulto próprio da alegria que agradava ao menino Joãozezim. Só não gostava de ser chamado de Qualhacôco. A descrição do seu aparecimento acima traz um comentário do narrador de que era “[...] custoso mesmo se acertar alguma ideia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido.” Tudo nele mostrava um desajeitamento, um paletó grande, cheio de botões, uma calça que chegava só até as canelas e uns pés enormes. Catraz é, entre os desarrazoados, aquele que mais se aproxima da figura do palhaço.

Ele chega à fazenda da dona Vininha e o menino Joãozezim, que vive ali, é quem o anuncia e quem mais preza por sua presença. É Joãozezim quem busca estabelecer uma conversa, saber das novidades. E a tudo ele respondia de maneira ágil: “lesto na loquela” (ROSA, 2006, p.420). O Catraz era “falanfão” e “não se acanhava com altas presenças”. Portanto, ele em tudo se opunha à figura do irmão Gorgulho, que era cismado, soturno e fechado. Catraz chega à fazenda de dona Vininha para trocar milho por fubá e logo é cercado pelo menino Joãozezim, que imediatamente quer saber das novidades alucinadas que ele sempre trazia. Dois temas principais dominam a curiosidade do menino e a exposição do Zaquias: a “moça da folhinha”, por quem Zaquias se apaixonou, e as suas invenções malucas. A “moça da folhinha” foi o motivo pelo qual o Gorgulho saiu de sua caverna para tentar impedir o irmão de se casar. Nessa aparição do Zaquias na fazenda de dona Vininha, ficamos sabendo que o casamento era imaginário, a noiva era uma moça em uma estampa de calendário. Nota-se aqui uma composição, que junto a sua figura comprida, magrela, “sambanga” (desajeitada<sup>18</sup>) e ao

---

<sup>18</sup> MARTINS, 2001, p. 441.



adjetivo “prasápio” (orgulhoso, fanfarrão, contador de vantagem<sup>19</sup>) pode dar ares de Quixote ao personagem. A moça do calendário era sua ilusão, sua Dulcineia de Toboso. Um delírio que em seu contraste com a realidade traz o humor próprio dos personagens loucos de toda arte cômica.

As invenções do Zaquias também são monumentos à desrazão, ao *nonsense*. Constam da narrativa duas delas: o carro que só anda na descida, e a mais fantástica: o “carróço que avôa”. Esta última é uma carroça puxada por duas dúzias de urubus, que são guiados por uma vara com pedaços de carniça.

Em *O Cômico*, de D’Angeli e Paduano, temos um capítulo dedicado ao encontro do riso com a loucura, em que assim é descrito um ponto da loucura de Dom Quixote:

Uma característica da loucura de Dom Quixote é a capacidade, análoga à capacidade do pensamento racional, de desenvolver justificações plausíveis para as objeções que são levantadas contra seus procedimentos ou para os rompimentos que seu tecido apresenta. (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p.185).

Zaquias realmente parece crer em suas invenções e mesmo o que não carrega sentido no meio racional, para ele é pleno de significado. O que parece ser plausível para o personagem de Cervantes é defensável pelo próprio Quixote dentro de uma ausência de lógica que lhe é própria. Em *Catraz*, dá-se o mesmo: as suas invenções só encontram possibilidade de existência dentro da sua ausência de razão. Uma forma de pensar diversa da racionalidade. Bergson vê as construções do Quixote feitas a partir da imaginação. A imaginação constrói a realidade e não o contrário. Para Bergson, ocorre o seguinte no personagem de Cervantes:

Dom Quixote verá, pois, gigantes onde vemos moinhos de vento. Isso é cômico. Isso é absurdo. Mas será um absurdo qualquer? Trata-se de uma inversão especialíssima do senso comum. Consiste em pretender modelar as coisas por uma ideia que se tem, e não as suas ideias pelas coisas. Consiste em ver diante de si aquilo em que se pensa, em vez de pensar no que se vê. O bom senso quer que deixemos todas as nossas lembranças na fila; a lembrança apropriada responderá então por sua vez ao chamado da situação presente e só servirá para interpretá-la. Em *Dom Quixote*, pelo contrário, há um grupo de lembranças que se impõem às demais e que dominam o próprio personagem: é, pois, a realidade que deverá curvar-se agora diante da imaginação e só servir para lhe dar um corpo. Uma vez formulada a ilusão, Dom Quixote a desenvolve, de resto, sensatamente, em todas as suas consequências; move-se nelas com a segurança e a precisão do sonâmbulo que vive o seu sonho. Tal é a origem do erro, e tal é a lógica especial que preside aqui o absurdo. (BERGSON, 1983, p.94).

---

<sup>19</sup> Ver nota 13.

No personagem rosiano, podemos também entrever um processo semelhante. Ou seja, a ilusão dele tem alguma correspondência com a realidade. O que causa a sensação de estranhamento, o que traz o absurdo é a forma como ele ordena suas referências e até onde leva esse pensamento. O “carróço que avôa”, por exemplo, permanece na imaginação como uma coisa possível no universo da irracionalidade do Catraz. Só lhe faltava pegar “duas dúzias de urubus”, prendê-los como se faz com cavalos numa carroça comum e usar carniça como isca. Ou seja, trata-se de “modelar as coisas por uma ideia”, conforme citação de Bergson acerca do Dom Quixote. Catraz adequa a realidade ao seu pensamento. Dá-se assim com a sua paixão pela “moça da folhinha”. Não importa a impossibilidade do noivado, o que vale é a adequação da realidade à sua ideia. Essas situações absurdas trazem o riso como uma espécie de “outro pensamento”, que se contrapõe à racionalidade e pode criar uma realidade alternativa, um pensamento alternativo. Zaquias não respeita normas para sonhar com seu “carróço que avôa”, mas acredita ser possível a sua realização.

A narrativa não apresenta a passagem do recado de Malaquias, o Gorgulho, para seu irmão Zaquias, o Qualhacôco. Mas o recado que o Qualhacôco passa adiante para o menino Joãozezim possui um elemento novo logo no seu início: “...E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos...” (ROSA, 2006, p.422). Zaquias usa de uma linguagem menos truncada que o seu irmão, por ser uma pessoa menos soturna, mais iluminada e expansiva. Usa de alguns arcaísmos, como “entonces”, mas a diferença básica entre a sua fala e a do irmão é uma maior clareza na exposição das ideias, mesmo que estas sejam absurdas. Ele traz uma desenvoltura e uma maior limpidez na transmissão do recado, mesmo que nenhum recadeiro transmita a mensagem conforme fora recebida, o que é muito natural num processo de transmissão realizado através da oralidade.

O Guégue é o lunático que recebe o recado do menino Joãozezim em tons didáticos. Joãozezim era uma criança que vivia na fazenda e tinha um bom convívio com os adultos, o que fazia com que ele apresentasse notícia de tudo a todos. Tinha um bom trânsito entre aqueles considerados loucos e os não loucos. O narrador acrescenta que ele era “caxinguelê de ladino”. Caxinguelê é um esquilo encontrado na América do Sul. Joãozezim era de uma vivacidade e inteligência reconhecidas por todos, pois conversava de igual para igual com os adultos. Pois foi essa criança esperta quem explicou melhor o recado para o Guégue.

O Guégue já havia escutado o recado através do Zaquias, mas ele tinha um lento entendimento das coisas. Joãozezim presta esse auxílio a ele. A apresentação do personagem na novela segue os seguintes termos:

Esse um – o Guégue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava. (ROSA, 2006, p.423).

Retorna aqui, então, o cômico associado à deformidade na descrição física do personagem. Ele possuía “um papo em três bolas” e “dois tocos amarelos de dentes”. Aquele que é descrito na novela como o “bobo da Fazenda”, é apresentado em correspondência ao tradutor italiano como: “finório, manhoso. Melhor: que parece bobo, ou se finge de bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco.” (ROSA, 2003, p.63). Essa observação informativa de Rosa ao seu tradutor traz algum estranhamento ao leitor que já conhece a novela. O que haveria de esperteza naquele “bobo da fazenda”? Analisemos algumas possibilidades.

O Guégue vivia na fazenda de dona Vininha e fazia pequenos serviços, sendo zeloso em suas tarefas. Cuidava da criação, fazia pequenos consertos e se apresentava para pequenas tarefas. Uma tarefa constante seria levar recados ou coisas para a filha de dona Vininha, que morava em uma fazenda próxima. Como gostava muito da curta viagem, ele vivia buscando motivos pra ir por lá. Às vezes, levava bilhetes que já haviam sido entregues só para ter o que levar e fazer sua jornada. Os moradores começaram a rasgar os bilhetes depois de lidos para evitar que isso continuasse a acontecer, pois às vezes causava confusões e mal-entendidos. Essa esperteza, presente na qualificação que lhe atribui o autor, poderia estar no fato de termos a impressão, pela leitura, de que o Guégue vivia de coisas que lhe davam prazer e parecia buscar por isso, que é o que se revela no fato dele pegar de volta os bilhetes entregados para poder, mais tarde, repetir a viagem. Nem as tarefas diárias, como cuidar dos porcos e levar comida para pessoas no roçado, são narradas como árduas ou difíceis para ele.

Outra “esperteza” pode vir dessa avaliação confidencial sobre o Guégue, como “finório”, que o autor faz ao seu tradutor; tal fato embaraça os limites entre razão e desrazão e nos joga de volta ao riso como uma outra forma de pensamento, diverso da

racionalidade. Isso se dá pelo autor avaliar como esperto, fora do texto literário, um personagem que nos é apresentado na narrativa como bobo. A estória mais marcante sobre o Guégue, já o apontamos anteriormente, fala sobre as formas que ele tinha de marcar o caminho de volta, para não se perder. A partir de recomendações dos seus próximos, começou a pegar pontos de referência para não mais se perder quando ia a lugares que não conhecia direito. Porém, ele escolhe pontos de referência móveis: um burro pastando, um anú-branco, “galinha ciscando com sua roda de pintinhos”. (ROSA, 2006, p.423).

Essa anedota esconde um caráter do riso como fonte de contraponto à lógica. Ao mesmo tempo em que rimos da tolice do Guégue, o caráter absurdo da situação mostra que pode existir um outro pensamento, que vai além da razão. Ao término da breve anedota, o narrador arremata com: “O Guégue era um homem sério, racional.” (ROSA, 2006, p.424). O que contradiz a imagem do “bobo da fazenda”, esboçada em sua apresentação. Especificamente nesse caso, podemos ver na contradição em denominar uma mesma pessoa como boba e esperta uma possibilidade de o autor ver no pensamento não lógico do “bobo” uma espécie de esperteza. Uma astúcia em não se limitar a um pensamento padronizado.

A linguagem do Guégue não é truncada, como a do Gorgulho, tampouco organizada e coesa, como a do menino Joãozezim. Ele tem um dom de observador, mas não tem um bom domínio da linguagem. Tem no Joãozezim uma espécie de mentor e tenta reproduzir o que escutou do menino e do Zaquias quando vai retransmitir o recado. Ao ser passado pelo Guégue, esse recado parece sofrer de uma dificuldade de ordenação lógica das ideias e possui o simples gosto, também, mesmo que desordenado, pelo prazer das imagens:

- A bom, no Bôamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha...Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada...Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (ROSA, 2006, p.431).

As imagens reproduzidas pelo Guégue são justapostas. São várias imagens que são colocadas misturando passado recente, recado ouvido a ser dado e presente imediato. No recado dado, ele justapõe imagens sem estabelecer relação entre elas.

Localiza, contudo, onde ouviu o recado, na fazenda Boãmor. Esse “rei”, que é acrescentado definitivamente ao recado, surge da expressão “del-rei”, utilizada naquele primeiro anúncio proferido pelo Gorgulho. Portanto, a princípio, não havia nenhum rei, apenas uma expressão que em sua origem significava um pedido de socorro<sup>20</sup>; mas na fala do Gorgulho pode ser apenas um hábito de linguagem. Diz ainda sobre o recado e pergunta sobre o fim do mundo que havia sido anunciado ali, no presente imediato, pelo próximo recadeiro: o Nomindome. Quem antes “tremia as peles” e era “favoroso” era o Gorgulho, aqui passa a ser o Rei com espada na mão. O recado segue sofrendo alterações em sua transmissão.

O recadeiro seguinte, Nomindome, é de uma loucura espalhafatosa. Desde a sua aparição até sua saída de cena, fica a impressão de que existe um imenso tumulto onde ele está presente. Sua primeira aparição dá-se a Pedro Orósio, Joãozezim e Guégue. Vamos a algumas descrições para compor o retrato da estranha figura:

Aí, viram. Quandão, donde viera a má voz, se soerguia do chão uma cabeçona de gente. Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. Deitado debaixo duma paineira, espojado em cima do esterco velho vacuum, ele estava proposto de nú – só tapado nas partes, com um pano de tanga. (...) E solevava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó – brandia-a, com autoridade. Era um dôido. (ROSA, 2006, p.428-429).

Depois do encontro inicial com Guégue, Joãozezim e Pedro Orósio, o Nomindome se afasta para retornar depois, na festa da cidade. Mas antes da festa, um velho comerciante informa aos viajantes sobre aquele homem que vivia anunciando o fim do mundo: “Tal velho conhecia o Nomindome: reportou que ele era dôido varrido, mas tinha passado bons anos no Seminário de Diamantina. Seu nome em Deus, ninguém não sabia, portanto. Só era conhecido por apelativo de Jubileu, ou Santos-Óleos.” (ROSA, 2006, p.433). Aquele, que era mais conhecido como Nomindome, criava imagens inusitadas em sua fala, como quando chama o Guégue pra rezar, pois o fim está próximo: “- Se é vossa vez, encosta aqui comigo, para um resto de jejum e remissão aspra: que de hoje a dia-e-meio podemos pegar este mundo pelas alças...” (ROSA, 2006, p.432).

A imagem de um mundo morto carregado em caixão é de um completo absurdo cômico. Nomindome usava termos de um pregador religioso, pronomes na segunda pessoa, misturados a uma linguagem mais popular. Guimarães Rosa parece brincar com

---

<sup>20</sup> Ver nota 12.

o duplo sentido da palavra escatologia: uma doutrina que estuda o fim do mundo e também um tratado sobre excrementos (HOLANDA, 1986, p.686). Em sua primeira aparição, Nomindome estava em cima de um monte de esterco, em seguida, se zanga por Pedro Orósio estar fazendo suas necessidades atrás de uma moita, e seu assunto quase que único é o fim do mundo. Sua aparição seria, assim, duplamente escatológica.

Seu discurso inflamado passa do sério ao cômico em alguns momentos pelo exagero da entonação. Quando, por exemplo, o Guégue se recusa a rezar, pois tinha que levar o doce para a filha de dona Vininha, ele responde ao Guégue: “– Não pode, pela salvação dessa humanidade sacana, em vésperas de inferno geral?” (ROSA, 2006, p.432). Como se a salvação do mundo estivesse naquele momento nas mãos de Guégue.

Nomindome, em seu retorno, invade a igreja do Rosário, onde haveria as missas de celebração. Ele se agarra ao sino da igreja e começa a atormentar os ouvidos dos fiéis com um toque desabalado e sem fim: “Mas no plém dele se sentia uma alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias.” (ROSA, 2006, p.440). Quando percebe que vai ser retirado de lá pela força, larga o sino e começa a discursar antes de passar o recado que havia ouvido do Guégue. Naquele primeiro encontro no campo, entre os excrementos de vaca, quando aparecem o Guégue e o Joãozezim, o Nomindome pensa serem dois anjos que ali surgem para “refrigerar” a sua fé. Na igreja, lembrando e narrando aquele momento, Nomindome usa um tom zombeteiro, em relação a si mesmo e ao Guégue, como se não merecesse nada melhor que um “anjo papudo e idiota”:

[...] No ermo onde fortifiquei meus dias de jejum maior, num recampo de gados, veio um anjo mandado, um anjo papudo e idiota – mais do que assim eu não mereci... Ele mesmo me confirmou e me disse do aspecto do fim grave. Me escutem! (ROSA, 2006, p.442).

O recado que o Nomindome transmite tem algo do que foi dito pelo Guégue, somado ao que foi entendido de maneira equivocada e aos componentes da sua pregação religiosa:

- ... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos ... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo.

Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (ROSA, 2006, p.442-443).

Os nomes ouvidos pelo Nomindome, na fala do Guégue, mudam de significado. O Catraz se transforma em “cá traz” e “Caifaz”. O “Rei-Menino”, citado por Nomindome, parece ser uma fusão da imagem de Joãozezim com o rei anunciado desde o primeiro recadeiro. O recado não é só de uma traição, a morte de alguém, ele tem também o tom daquela anunciação constante, no discurso do Nomindome, do fim do mundo: “Olhem os prazos!” O cântico, comum em igrejas católicas, “Santo, santo, santo, senhor Deus do universo”, se transforma em “Santo, santo, Deus dos Exércitos”, e é incorporado ao recado. O “toque de caixa” do Gorgulho aqui se transforma num “tambor de guerra”.

Quando Nomindome deixa a cena da novela, o narrador descreve sua saída como se fosse um daqueles finais de filmes do cinema mudo, em que um círculo se fecha sobre o personagem: “Por fim, foi para o morro, adversamente, abriu um furozinho preto no horizonte, por ele se passou, e se sumiu no mundo.” (ROSA, 2006, p.443).

O Coletor é o próximo recadeiro desarrazoado, aquele que precede a transformação do recado em canção, por Laudelim Pulgapé. Ele estava na igreja quando o Nomindome discursou e fez seus proclames. Tido como “gira”<sup>21</sup>, ele é apresentado como “achacado e velho”. Não há um cômico ligado a deformidades nesse personagem. O humor reside no seu delírio de se achar riquíssimo e passar o dia escrevendo suas riquezas pelas paredes da cidade. Portanto, aqui temos um riso semelhante ao que encontramos em Zaquias e no Quixote. Há uma realidade alternativa no delírio vivido permanentemente pelo personagem. Novamente, a incongruência entre realidade e delírio como fonte de riso.

O Coletor “resmoneava”, ou resmungava, a sua versão do recado enquanto escrevia em uma parede. Seus resmungos não têm uma preocupação de transmissão como aquela existente nos outros recadeiros. São resmungos que só serão transmitidos porque naquela mesma hora passava por ali Laudelim Pulgapé acompanhado de Pedro Orósio. Quem atenta para o que o Coletor resmunga é só o Laudelim, Pedro continua indiferente àquela mensagem que vem sendo entreouvida desde o encontro com o Gorgulho. O tom do Coletor é de reclamação, xingamentos aos cristãos e aos

---

<sup>21</sup> “Bras. Fam.: Pessoa adoidada, amalucada”. (HOLANDA, 1986, p.851).

personagens do recado. Reclama, por exemplo, do fato de o mundo se acabar logo agora, que ele alcançou tantos bens e riquezas. **Catraz** já se transforma em **Capataz**. O Coletor pragueja e enumera seus bens e riquezas imaginárias. O “sino de Salomão” é resmungado como “o cinco-salmão”. Fala de um “rei menino” e uma “rainha menina”, acrescentando uma imagem presente na festa do Rosário, citando o Rei Congo e a Rainha Conga. Sempre intercalando alguns xingamentos e fazendo enumerações: “Por assim, e quantos números compunha, o Coletor não esbarrava de resmonear o sermão do Nominatedômine, sem-pés-nem-cabeça.” (ROSA, 2006, p.448).

Assim como ocorre a incongruência na condição do Gorgulho, uma pessoa humilde que apresenta uma altivez, acompanhada de um orgulho exagerado e uma irritabilidade que é consequência desse orgulho, há também a incongruência entre a condição real do Coletor e o seu delírio de riqueza. Há uma variante neste caso que é a altivez não ligada a uma imagem de honradez, de orgulho próprio. Ele carrega certa empáfia de alguém que se vangloria da sua fortuna, que para ele é real. Por isso, reclama de tudo que ouviu na igreja e não aceita o fim do mundo; para ele, o fim de tudo seria um ultraje ao seu patrimônio.

Em *O Alienista*, de Machado de Assis, a narrativa nos fala de três loucos com delírios de grandeza ligados a uma riqueza imaginária. São eles descritos nos tipos daqueles que possuíam a “mania das grandezas” (ASSIS, 2018, p.9). Nenhum deles é nomeado. São descritos em meio ao rol de loucos que é feito logo no início do internamento executado pelo Dr. Simão Bacamarte. Um desses loucos dizia ter o título de Conde sem tê-lo, outro se dizia mordomo do rei e um terceiro, que dizia ser boiadeiro de Minas e distribuía centenas ou milhares de gados a toda gente. O coletor se enquadra nesse tipo de loucura ligada ao poder e à riqueza que o louco imagina ter sem de fato possuir. Como ele tem a crença de que a possui, ele pode ser acometido por um vício próprio de quem é abastado: a avareza.

Quentin Skinner, em *Hobbes e a teoria clássica do riso*, nos diz a partir de um prefácio de Henry Fielding ao seu romance *Joseph Andrews*, que “os vícios mais suscetíveis ao escárnio são a avareza, a hipocrisia e a vaidade.” (SKINNER, 2002, p.46). No mesmo texto de Skinner, vemos, ainda sobre trabalho de Fielding, que “os vícios mais sujeitos a escárnio são aqueles que exibem uma certa ‘falta de naturalidade’”. (SKINNER, 2002, p.37). E, ainda em Skinner, temos também que “os teóricos renascentistas tendem a dar mais ênfase à falta de naturalidade procedente da vanglória e do orgulho” (SKINNER, 2002, p.38). Esse riso punitivo ao vício moral



encontra-se mais presente, na novela “O Recado do Morro”, no orgulho de Gorgulho e numa possível avareza do Coletor. Digo “possível avareza”, pois seu delírio o lança numa realidade paralela, em que ele se torna sovina sobre bens que não possui. O que talvez o torne mais risível. Acumula o riso de uma inconformidade de pensamento a um vício moral condenável. Em sua transmissão do recado, o Coletor diz o seguinte sobre o fim do mundo anunciado pelo Nomindome: “Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrengo!” (ROSA, 2006, p.448). Sua única preocupação em relação ao fim do mundo é a manutenção da fortuna imaginária. O mundo não pode se acabar agora, pois ele dispõe de tantos bens que seria um acinte o fim do mundo nesse momento. O recado do Coletor é resmungado sempre negando a possibilidade daqueles acontecimentos todos anunciados.

A linguagem utilizada em “O Recado do Morro” tem um papel fundamental no êxito das situações cômicas criadas. Não só caracterizam os personagens, mas pontuam situações cômicas e marcam os momentos do riso. Sírío Possenti, em *Humor, língua e discurso*, insiste muito na análise precisa do texto, apontando que tipo de humor pode ser encontrado nele. Segundo Possenti, o procedimento sobre o texto cômico deve ser o de:

[...] ler um texto, verificar em que pontos uma claque poderia ser acionada, e explicitar qual seria a causa, seja linguística, seja situacional, que provoca o riso. A expectativa é que certos fenômenos se repitam, permitindo formular alguma tipologia, justificar uma teoria. Ou testar hipóteses correntes – quebra de expectativa, surpresa, ambiguidade, ocorrência de tipos e de situações baixas, textos incoerentes etc. (POSSENTI, 2010, p.121).

Em certo momento da sua obra, Possenti analisa chistes e anedotas curtas no feitiço da análise feita por Freud em sua obra sobre os chistes. Quando a análise é de um texto mais longo, Possenti recolhe trechos onde há a presença do humor para comentar. Ele observa que

[...] há textos nos quais os picos de humor são bastante frequentes – havendo pouca preparação ou ‘perda de tempo’, e textos nos quais se encontram passagens relativamente extensas em que não há nenhum ingrediente de humor, isto é, nada que faça rir. (POSSENTI, 2010, p.128).

A novela de Rosa possui certa comicidade que é dosada, tal comicidade tanto pode decorrer de uma situação quanto da própria linguagem. Como já foi dito, o humor nessa novela surge principalmente nas situações em que há a presença de um dos

lunáticos citados em nossos estudos. Além dessas situações em que o cômico se apresenta ora de maneira sutil, ora mais manifesto, há um humor na formação de palavras, nomes ou sentenças. O humor que gera o riso em Rosa, nessas situações vinculadas ao aspecto linguístico, está geralmente ligado a uma novidade vocabular, ao inusitado da utilização de uma palavra com função diversa da normalmente utilizada ou uma repetição silábica que lembra uma brincadeira qualquer. Para um estudo sobre o riso em “O Recado do Morro”, com ênfase no efeito da utilização da linguagem pelo autor, vamos a alguns trechos da novela que ainda não foram citados, em que tenhamos esse aspecto linguístico como fonte principal de uma comicidade gerada.

Na novela, em dado momento, ao se referir ao Nomindome, o narrador utiliza a seguinte denominação:

E o vira-mundo malucal, que já ia se afastado, se revirou, rente, por sobre o descompasso de suas altas pernas, que nem umas andas, e levantou os braços, bem escancarados – feito precisasse de escorar o céu. E deu exclama: - Bendito o que vem in nomine Dômine!... (ROSA, 2006, p.438).

Essa descrição marca o retorno à novela do Nomindome. O termo “vira-mundo” já é comum para designar um andarilho, mas o termo “malucal” trata-se de uma expressão não dicionarizada e, provavelmente, um neologismo criado pelo autor que dá certa intensidade àquela loucura.<sup>22</sup> O inusitado da criação, o neologismo tão usado por Rosa, pode também ser utilizado para causar o riso. Mas a arte de conduzir a narrativa também será um componente na criação das situações de humor. O autor cria a imagem de um personagem, acrescenta a ele adjetivos e situações que dão ao leitor a informação de que ali temos um personagem cômico que é dado a tumultos; nesse caso específico, do reaparecimento do Nomindome. No momento em que o termo “vira-mundo malucal” é utilizado, já conhecemos um pouco o Nomindome daquela primeira aparição. Sabemos do seu comportamento agitado, conhecemos sua figura desgrehada e espalhafatosa e temos ciência do seu bordão: “bendito o que vem em nomine Domine”, que gerou seu apelido. O ressurgimento do Nomindome é assim um evento criado com alguns componentes de comicidade. Rosa opta por “vira-mundo” como uma imagem de reforço à figura que provoca tumulto, o “malucal” dá ênfase ao louco, compara as

---

<sup>22</sup> Segundo *O Léxico de Guimarães Rosa*, trata-se de termo não dicionarizado, com “acréscimo do sufixo –al para efeito de ênfase”. (MARTINS, 2001, p.314).

pernas dele com “andas”<sup>23</sup> para dar um efeito circense e, ainda, arremata a cena do reaparecimento com o bordão, aos moldes de um bordão típico de uma comédia.

Numa comédia já se espera do comediante a utilização do bordão, e quando ele é pronunciado, geralmente vem como arremate de uma cena ou esquete<sup>24</sup>. Temos a formação dessa breve cena cômica, com elementos linguísticos e outros já criados a partir de uma imagem oferecida pelo narrador antes dessa cena, mais relacionados a uma figura de personagem que já foi apresentada antes. O bordão vem, portanto, como ápice da cena.

Um exemplo de adjetivação que gera humor pelo inusitado é “saco bem mal-cheio” (ROSA, 2006, p.418). Não se trata de um saco vazio que o Zaquias traz para a fazenda, é um saco “bem mal-cheio”. Termos opostos dando uma adjetivação paradoxal que produz uma indefinição em relação ao estado do objeto. Essa imagem traz uma ideia de necessidade do personagem em levar vantagem nas suas barganhas, como se ele aparecesse com um saco quase vazio para fazer sua troca. O que vemos depois, na narrativa, é que o Zaquias oferecia pouco nas trocas que fazia com os moradores da fazenda, mas exigia muito. Ou seja, o saco “bem mal-cheio” já é uma marca da esperteza do Zaquias, em trazer um saco quase vazio para trocar por uma quantidade maior do que é oferecido por ele.

O frei Sinfrão usa um trocadilho zombeteiro diante da informação do Gorgulho, de que tem que ir embora para encontrar o seu irmão Zaquias na caverna em que este morava. Diz o frei Sinfrão: “Ver o outro espelêu, em sua outra espelunca...” – o frade pronunciou. E o Gorgulho pensou que era algum abençoado, e fez o em-nome-do-padre.” (ROSA, 2006, p.412). O termo “Espelêu”, segundo *O Léxico de Guimarães Rosa*, refere-se a “certos animais (gato, hiena, urso) contemporâneos da era paleolítica”. (MARTINS, 2001, p.202). Nesse trocadilho, em que há a utilização dos termos, a aliteração, “espeleu” e “espelunca”, temos também o rebaixamento do Gorgulho vindo da boca de um “homem de Deus”, um religioso. O trocadilho é reforçado pela sonoridade e o humor é reforçado pelo rebaixamento que atinge quem é zombado e o zombador. Atinge o padre, pois dele espera-se normalmente atitudes cristãs de humildade, e não uma conduta como essa, de humilhar uma pessoa sem que ela se saiba sendo humilhada. Para tornar mais reprovável a atitude de frei Sinfrão, eis que o

<sup>23</sup> *O Léxico de Guimarães Rosa* informa que andas são “pernas ou muletas de pau com um estribo onde se apoiam os pés; pernas de pau”. (MARTINS, 2001, p.31).

<sup>24</sup> “Pequena cena de revista teatral, ou de programa de rádio ou televisão, quase sempre de caráter cômico”. (HOLANDA, 1986, p.711).

Gorgulho, por achar que o que foi dito fosse uma benção, que é o que se espera de um “homem santo”, ainda se benze. O que torna mais condenável a atitude do frei. Ou seja, nessa situação, ambos são rebaixados.

Em sua obra já citada anteriormente, há um providencial resumo em uma análise de Sírio Possenti sobre as causas do riso:

As causas do riso podem ser reduzidas a três: o rebaixamento, físico ou moral, posto em relevo pela clássica teoria de Aristóteles (s/d); a economia psíquica, sempre acompanhada de alguma liberação do recalado, tese central de Freud (1905); e a boa técnica, a forma surpreendente, tese que também está no centro da teoria freudiana, mas que é posta em relevo por Hobbes, segundo Skinner (2002). É bem provável que, em numerosos textos jocosos, os três elementos, ou pelo menos dois, funcionem em conjunto, de forma que o efeito de humor é, a rigor, sobredeterminado. (POSSENTI, 2010, p.51).

A novela “O Recado do Morro” tem uma comicidade que se entrelaça numa história de morte e traição. A presença cômica daqueles personagens que podem ser considerados loucos, por si só, não seria suficiente para trazer tanto humor à novela, que talvez seja a mais intensa nesse aspecto na obra de Rosa. A “boa técnica” e a “forma surpreendente” dão o tom espirituoso através de uma linguagem construída com o caráter do inusitado, do inesperado. Essa linguagem é somada às situações que são criadas em toda a narrativa e aos personagens pitorescos para dar uma intensidade jocosa a uma novela que tem como mote principal o tema da morte rondando todo o percurso da narrativa.

## 5.A novela e a parábase: uma poética do mito, da loucura e do riso.

Paulo Ronai, em seu texto *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*, sobre *Corpo de Baile*, chama atenção para o fato de que, ao denominar como parábase as novelas “Uma estória de amor”, “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”, “o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem.” (RONAI, 2006, p.21). O presente estudo não busca a decifração dessa “mensagem pessoal”, uma vez que isso não seria possível, mas procura discutir a forma como o mito, a loucura e o riso integram a poética rosiana.

A título de uma maior especificação do objeto estudado, faz-se necessário esclarecer ainda que a parábase é uma parte da Comédia Antiga, vigente no século V a.C. Os estudos relacionados a ela geralmente são baseados no teatro de Aristófanes, pois, por ser um componente específico dentro da estrutura da Comédia Antiga, a parábase necessita de um texto integralmente preservado para possibilitar a classificação e o estudo, possibilidade não proporcionada por outras peças, das quais só restaram fragmentos. Dos textos pertencentes a esse período, somente os escritos de Aristófanes sobreviveram integralmente. Adriane Duarte, em *O Dono da Voz e a Voz do Dono: A parábase na Comédia de Aristófanes*, assim esclarece a impossibilidade de trabalhar com fragmentos e, portanto, o fato dos estudos da parábase, em sua maioria, serem fundamentados na obra de Aristófanes:

[...] mesmo no caso em que se possa autenticar a procedência de um fragmento, ele não será de grande valia para o pesquisador, pois a descontextualização constituirá um problema à parte. Como foi dito antes, a parábase interage com as demais seções da peça, ratificando sua mensagem principal e é com base nela que devem ser entendidas as críticas e conselhos à cidade e aos cidadãos (...). A falta do contexto, portanto, prejudica a recepção do texto. (DUARTE, 2000, p.30).

Em sua obra *A Forma do Meio*, Clara Rowland nos informa que a parábase é “Um momento de suspensão da ação da Comédia Antiga, em que o coro avança para o proscênio e fala diretamente aos espectadores em nome do autor, a parábase ocupava o centro da estrutura da peça.” (ROWLAND, 2011, p.13). Etimologicamente, Adriane Duarte nos diz que a parábase está ligada ao “ato de andar, para o lado ou além de” (DUARTE, 2000, p.31). Duarte ainda nos informa que, “durante a parábase, o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaría os versos olhando para eles”

(DUARTE, 2000, p.32). A parábase é, portanto, esse momento em que o coro se aproxima da plateia, expressa a voz do poeta e quebra por um instante a ilusão da representação. Junito de Souza Brandão assim define o movimento parabático, em *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*: “Parábase, em termos de teatro, significa uma suspensão da ação e uma como que chamada dos espectadores à realidade, isto é, uma sátira que o poeta-cidadão faz contra os cidadãos, responsáveis política, social e religiosamente pela *pólis*.” (BRANDÃO, 2002, p.73).

Se a parábase era um componente da Comédia Antiga, a escolha de Rosa por intercalar parábases às novelas de *Corpo de Baile* não implica, obviamente, numa sugestão dessa obra como uma comédia ao modo das de Aristófanes. Rosa parece optar pela titulação de parábase aos textos indo ao encontro dos conceitos que exprimam uma voz autoral ou um “caminhar” em direção ao leitor da sua obra, num movimento que indica que ali o autor presta esclarecimentos ao leitor sobre como pensou sua poética. Nesse sentido, a parábase em *Corpo de Baile* é uma forma de problematização da representação, quando transposta para o contexto moderno de Guimarães Rosa.

Os prefácios em *Tutameia* parecem repetir o procedimento utilizado em *Corpo de Baile*, em que um texto literário se apresenta como ficção e ao mesmo tempo propõe uma reflexão do fazer artístico, a qual é indicada e aumentada por um elemento indicativo externo fornecido pelo autor<sup>25</sup>. A esse respeito, temos uma análise precisa de Antonio Candido num cotejamento entre alguns elementos d’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas*. O crítico afirma que “[...] a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir [...]” (CANDIDO, 1983, p.295). Guimarães Rosa cria um recurso de sugestão de leitura dos contos, deixando o leitor entrever naqueles textos a existência de algo mais que a narrativa ficcional, proporcionando ao leitor outra possibilidade de leitura.

Os principais temas aqui estudados, o mito, a loucura e o riso, são elementos importantes na formação dessa parábase rosiana, que “trata de uma canção a fazer-se” (ROSA, 2003, p.93). A parábase, nessa novela que trata da formação de uma canção, serve para fundamentar uma poética. Por extensão, indica também as concepções fundantes da obra literária. Se na parábase da Comédia Antiga tínhamos a expressão da voz do autor, a parábase moderna de Guimarães Rosa expressa uma poética baseada na

---

<sup>25</sup> Sobre as nomeações ao final das duas obras e seus reflexos na obra, temos em *A Forma do Meio*, de Clara Rowland que: “Os textos que refletem sobre o livro (parábases e prefácios) funcionam, assim, num primeiro nível, num regime em que não se diferenciam da narrativa estando, ao mesmo tempo, dentro da ficção e fora delas.” (ROWLAND, 2018, p.235).

experimentação formal, na problematização da narrativa tradicional e no questionamento aos conceitos fixos. Em “O Recado do Morro”, a voz do autor sugere que uma canção é feita como uma espécie de criação coletiva que não dispensa a ação do acaso. Mesmo a criação individual de uma canção possui a presença de outras vozes, ligadas à formação cultural de uma sociedade qualquer.

O mito, a loucura e o riso como são apresentados nessa novela fazem parte de um questionamento dos conceitos fixos. São elementos dessa poética que também se expressa, conceitualmente, como uma poética repleta de um “princípio geral de reversibilidade”, proposto por Antonio Candido no ensaio “O Homem dos Avessos” (1983), sobre *Grande sertão: veredas*. Candido utiliza-se dessa expressão para falar sobre o poder recíproco que a terra exerce sobre o homem. Segundo o crítico, as diversas ambiguidades da obra se “prendem” a esse princípio de reversibilidade. Podemos verificá-lo também aqui nos temas estudados. Na “manobra dupla” de atuação do mito sobre o homem sertanejo e ação desse personagem sobre a atualização do mito. No diálogo entre razão e loucura, em um recado importante transmitido por lunáticos desconsiderados pela sociedade. E, ainda, no riso que, longe de ser “rasa coisa ordinária” amplia o saber “propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” É o que afirma o próprio Rosa em “Aletria e Hermenêutica”, um dos seus prefácios de *Tutameia*.

Os mitos foram apresentados neste estudo numa relação possível entre lugares fictícios da novela, personagens, deuses, influências planetárias ligadas a acontecimentos em cada fazenda e as referências ao imaginário do que é próprio a cada divindade presente nesses acontecimentos. A partir de tais referências podemos esboçar uma elaboração fundamentada no conceito de método mítico, sua função e atuação nas obras onde é utilizado: a manobra dupla, apontada por Caetano Galindo em Joyce, em que o autor confere uma “significação mítica” aos lugares e pessoas do sertão mineiro e, ao mesmo tempo, “contamina de contemporaneidade e prosaísmo aquele mesmo registro mítico e épico.” (GALINDO, 2016, p.28). Uma consequência quase imediata da evidenciação, para o leitor, dessa relação que é estabelecida entre deuses, astros, lugares e pessoas do sertão rosiano, é a sensação de que o autor humaniza os mitos e, digamos, mitifica o sertanejo, no sentido em que o eleva ao nível do mito, destruindo hierarquias convencionalmente estabelecidas. Esse movimento de referência mítica alça o sertanejo de Rosa a uma estatura maior, no movimento duplo do método mítico.

O “recado”, fundamental ao desfecho da trama, é transmitido por pessoas que Rosa classifica como “marginais da razão”: uma criança, um cantador e cinco desatinados. Os seres considerados normais estão indiferentes ao que é transmitido como chave de um evento de suma importância na trama. Os qualificados por Rosa, como seres “não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto”, são os responsáveis por essa comunicação que viaja junto com a comitiva e que depois se transforma em canção. A opção pelos “não-reflexivos” como principais agentes de transmissão desse recado fundamental não é uma simples negação da lógica e da razão. Em todos os aspectos, formais ou conceituais, a obra de Guimarães Rosa tem essa preocupação em não oferecer ao leitor um produto acabado e cristalizado. Em diversos momentos, o escritor sinaliza para essa escrita que desperte e incomode o leitor, como em entrevista para Günter Lorenz, em que afirma: “Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento.” (ROSA, 1983, p.85-86). Essa elevação do desatino deve ser vista como um convite a reflexão, não propriamente para a negação da razão, vistas como insuficientes para dar conta da complexidade do mundo, e sim para a busca de um outro saber possível, um saber que vá além das regras da razão e que aponte novos rumos. Analisando as obras de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, Foucault fala dessa sabedoria dos loucos, que ainda era considerada como válida no século XV:

Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 1995, p.21).

Guimarães Rosa parece valorizar esse saber como forma de expansão do pensamento, de apreensão do mundo sob novas perspectivas, libertas dos limites da lógica e da razão. É da mesma forma que o autor de “O Recado do Morro” concebe a função do riso.

Conforme esperamos ter demonstrado nesta dissertação, os estudos sobre o riso no século XX o colocam no “espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites.” (ALBERTI, 2002, p.11). Dentro de seu espectro cabem funções variadas. Vemos como função viável do riso em “O Recado do Morro” essa que se localiza no “espaço do indizível, do impensado”, que confirma o



prefácio ficcional de *Tutameia*, “Aletria e Hermenêutica”, em que o chiste, e o riso, por extensão, “escanCHA os planos da lógica”. O humor provoca um pensamento diverso da razão, do sério e do normativo, ampliando a compreensão da complexidade das coisas. Diante da leitura de um texto do Borges, Foucault nos fala, em *As Palavras e as Coisas*, desse riso que, “com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento”. (FOUCAULT, 2016, p.IX). Um riso que atordoia as nossas concepções estabelecidas, e, assim, chama a atenção para a existência de novas possibilidades de visão, novas perspectivas.

Os principais temas aqui estudados, o mito, a loucura e o riso, adquirem em “O Recado do Morro” um caráter de expansão da sua atuação simbólica, quando estudamos esses temas no bojo de uma novela que é caracterizada pelo próprio autor como uma parábase, uma voz autoral. O que há de comum entre eles é uma espécie de estímulo à reflexão, similar ao movimento que foi apontado por Antonio Candido, ao se referir ao *Grande sertão: veredas*, como um “grande princípio geral de reversibilidade” (CANDIDO, 1983, p.305). Podemos aplicar esse princípio também aqui, nessa novela. Em “O Recado do Morro”, o mito pode ser humanizado num movimento que mitifica também o humano, a loucura pode representar com relevância a manifestação de um outro pensamento e o riso, que trataria de assuntos considerados menores em uma leitura clássica, se apresenta como uma possível expansão qualitativa do entendimento. A poética que identificamos na novela rosiana transita sobre esse princípio geral de reversibilidade identificado por Candido. Os temas aqui evidenciados obedecem a esse princípio. Eles têm como ponto comum outra característica que vai ao encontro de outra afirmação de Candido, também sobre *Grande sertão: veredas*: “A força do *Grande sertão: veredas* pra mim é exatamente esta: é a ambiguidade, o paradoxo, o deslocamento constante de sentido.” (CANDIDO, 2006, DVD). Essa afirmação utiliza uma expressão que bem cabe em nossos estudos: o deslocamento constante de sentido. Nessa novela existe um engrandecimento dos desabonados riso e desatino e um movimento circular que nivela referências mitológicas eruditas e sertanejos marginais. Mas todos esses deslocamentos e essa reversibilidade encontram-se no texto em análise como uma problematização, um contraponto à razão cartesiana, ao pensamento único, ao realismo. João Adolfo Hansen, em “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, afirma que:

Poeticamente, toda a sua ficção pressupõe que, ao ser interposta na forma como ordenação lógica dos conceitos, a adequação limita e subordina o sentido da experiência que expressa o “verdadeiro pensamento” às definições estáticas das classificações científicas e filosóficas de um intelectualismo quase sempre esquematicamente racionalista, que lineariza, divide e opõe coisas que efetivamente estão unidas no movimento do seu devir. (HANSEN, 2012, p.126).

Reunindo todos os elementos apresentados, temos que a proposta de uma poética em “O Recado do Morro” passa pelos seguintes tópicos: a) A valorização dos “marginais da razão”, por seu pensamento livre de uma normatização imposta pela lógica, pela racionalidade; b) Uma elevação do riso com um objetivo semelhante: levar o pensamento a regiões desembaraçadas do pensamento convencional; c) A reflexão sobre uma hierarquia que fica em desalinho quando se vê exposta à proposta do método mítico, que eleva o sertanejo ao mesmo tempo em que atualiza o mito, nivelando em importância cultura popular e cultura erudita.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

ARISTÓFANES. *A paz*. In: *A Paz / O misantropo* - Aristófanes e Menandro. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ediouro: 19--.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

AZEVEDO, Mail Marques de. *Aspectos da Comicidade em a Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy e Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

BERSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIRMAN, Joel. A voz de Deus e as mãos de Bispo. Arte e loucura na escrita pictórica de Arthur Bispo do Rosário. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. 2017, vol.20, n.4, pp.786-805. São Paulo.

BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch, 1989.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estrutura e visão em *Grande sertão: veredas*. In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/ Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica 6).

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In.: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/ Civilização Brasileira, 1983. p. 294-299. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CASASANTA, Lúcia Monteiro. *As mais belas histórias*. Segundo livro. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1966.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: EIKHENBAUM *et al.* *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 39-56.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O Cômico*. Trad. Caetano W. Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2000.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIOT, T. S. “Ulysses’, Order and Myth,”. In.: *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/SENAC, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. A estrutura bipolar da narrativa. In.: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 422-423. (Coleção Fortuna Crítica 6).

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Trad. Antonio M. Gomes da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

\_\_\_\_\_. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n.2, p.120-130, abr./ jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos et al. (Orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. P. 29-49.

\_\_\_\_\_. *O o: ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

KURY, Mário da Gama. Prefácio. In.: ARISTÓFANES. *A Paz/O misantropo - Aristófanes e Menandro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In.: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MACHADO, Ana Maria. *O Recado do Nome*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAIS, Maria Perla Araújo. Linguagem e loucura em Guimarães Rosa. *Todas as musas*, São Paulo, n. 2, ano 1, p.170-180, jan./jul. 2010.

NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

OKAMOTO, Monica. O tema da loucura em Machado de Assis e Guimarães Rosa. *Línguas e Letras*, São Paulo, volume 9, no 17, 1º semestre de 2008.

OLIVEIRA, Francisco de; SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra: Pombalina/Coimbra University Press, 1991.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In.: *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonade, 1985, p. 195-226.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009.

RONAI, Paulo. Prefácio. In.: ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa – mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

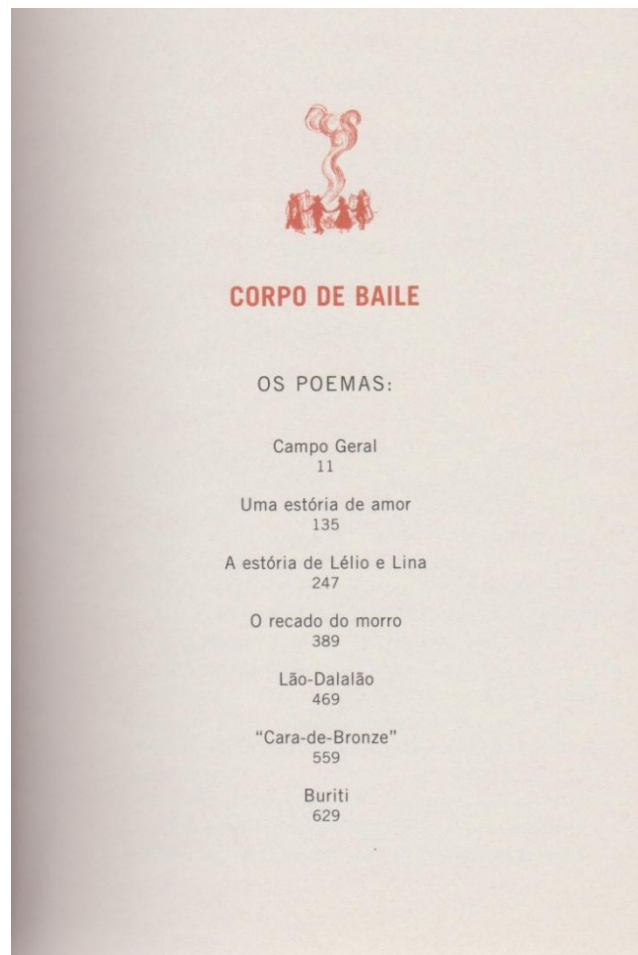
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Carta ao Padre João Batista*. Rio de Janeiro-Curvelo. Casa da Cultura de Morro da Garça. Documento em cópia, Minas Gerais 1963, p. 1-2.
- ROSENBAUM, Yudith. Guimarães Rosa e canto da desrazão. In.: *Revista Ângulo*, n.115, Fatea, Lorena, out/dez 2008. p.150-158.
- ROWLAND, Clara. Direito e avesso: parábase e dispositivo na ficção de Guimarães Rosa. In.: *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão:veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018.
- SCHÜLER, Donaldo. *Joyce era louco?* Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre Corpo de baile. *Itinerários*, 25, 2007, p.41-68.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas e a impossibilidade de fixação do sentido das coisas e da linguagem. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 23, n. 1, p. 165-187, jul. 2014.
- \_\_\_\_\_. Ponteando opostos e especulando ideia: Riobaldo e a angústia da falta de sentido. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v.42, n.74, p.163-173, jun.2017.
- SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1987.
- SPERBER, Suzy Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. (Dissertação de mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

WISNIK, J. M. *O recado do morro* [João Guimarães Rosa] (vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ePXz1rhGWCM&t=383s>. Acesso em 13 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. Recado do recado. In: - *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018.

\_\_\_\_\_. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, 1998, p.160-170.


## Anexo I



(ROSA, 2006, s/p)



## Anexo II



**CORPO DE BAILE**

I. "GERAIS"  
(os romances):

Campo Geral  
11

A estória de Lélío e Lina  
247

Dão-Lalalão  
469

Buriti  
629

II. Parábase  
(os contos):

Uma estória de amor  
135

O recado do morro  
389

"Cara-de-Bronze"  
559

(ROSA, 2006, s/p)

## Anexo III

## ESQUEMA DO ULYSSES

TÍTULO	CENA	HORA	ÓRGÃO	ARTE	COR	SÍMBOLO	TÉCNICA
1. Telêmaco	A Torre	8h		Teologia	Branco, Ouro	Herdeiro	Narrativa (jovem)
2. Nestor	A Escola	10h		História	Marrom	Cavalo	Catecismo (pessoal)
3. Proteu	A Praia	11h		Filologia	Verde	Onda	Monólogo (masculino)
4. Calipso	A Casa	8h	Rim	Economia	Laranja	Ninfa	Narrativa (madura)
5. Lotófagos	O Banho	10h	Genitais	Botânica, Química		Eucaristia	Narcisismo
6. Hades	O Cemitério	11h	Coração	Religião	Branco, Preto	Coveiro	Incubismo
7. Éolo	O Jornal	12h	Pulmões	Retórica	Vermelho	Editor	Entimemática
8. Lestrigões	O Almoço	13h	Esófago	Arquitetura		Policiais	Peristáltica
9. Cila e Caríbdis	A Biblioteca	14h	Cérebro	Literatura		Stratford, Londres	Dialética
10. Rochedos Errantes	As Ruas	15h	Sangue	Mecânica		Cidadãos	Labirinto
11. Sereias	A Sala de Concertos	16h	Ouvido	Música		Garçonetes	<i>Fuga per canonem</i>
12. Ciclope	A Taverna	17h	Músculo	Política		Feniano	Gigantismo
13. Nausicaa	As Pedras	20h	Olho, Nariz	Pintura	Cinza, Azul	Virgem	Tumescência, detumescência
14. Gado ao sol	O Hospital	22h	Útero	Medicina	Branco	Mães	Desenvolvimento embrionário
15. Circe	O Bordel	0h	Aparelho Locomotor	Magia		Prostituta	Alucinação
16. Eumeu	O Abrigo	1h	Nervos	Navegação		Marinheiros	Narrativa (velha)
17. Ítaca	A Casa	2h	Esqueleto	Ciência		Cometas	Catecismo (impessoal)
18. Penélope	A Cama		Carne			Terra	Monólogo (feminino)

Fonte: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Penguin Books, Harmondsworth, 1963), p. 38.

(JOYCE, 2012, p.92)