

A CONTAÇÃO DOS BOIS: UMA LEITURA SOBRE AS VOZES BOVINAS NO CONTO "CONVERSA DE BOIS", NA OBRA SAGARANA

Andréa Morais C. Bühler (UEPB)¹
Jorrana Ferreira de Melo (UEPB)²

Resumo: O presente artigo realiza um estudo sobre o conto "Conversa de Bois", publicado em Sagarana (1984), de João Guimarães Rosa. Partindo do universo popular da narrativa, passando pelo recurso do mito utilizado, o nosso estudo, situando as relações de dependência e servidão da personagem Tiãozinho e dos bois ao carreiro Agenor Soronho, focaliza a reflexão das vozes bovinas na qual se encadeia uma crítica à marcha civilizacional de subjugação ao reino animal. Precisamente o desrecalque da fala dos bois, liberando a imagem de uma ancestralidade escravizada e emudecida pelo tempo histórico, reclama um lugar de justiça e visibilidade para a alteridade obliterada.

Palavras-chave: Sagarana; Conversa de Bois; Reino Animal; Alteridade.

A obra de Guimarães Rosa se insere na contrapartida de uma modernidade excludente. É assim que ela pode se inscrever na esfera transgressiva da ficção contemporânea, pós-colonialista, que torna audível as vozes das minorias, audível o *ethos* cultural múltiplo, operacionalizado pela artesanaria híbrida da linguagem. Aliás, o título do seu primeiro livro

¹ Professora adjunta do curso de Licenciatura Plena em Letras. Universidade Estadual da Paraíba. Doutora. E-mail: arque1984@gmail.com.

² Estudante de Graduação no curso de Licenciatura Plena em Letras. Universidade Estadual da Paraíba. Graduanda. E-mail: Jorrana.mello@hotmail.com.

Sagarana (1984), fruto dos jogos linguísticos do autor – *saga*, radical de origem germânica do verbo *sagen* (dizer, falar), significando também “saga”, conjunto ou série de estórias, narrativa de feitos heroicos, portanto índice épico; e *rana*, língua indígena, significando “ao modo de”, “o que parece” – já situa o projeto literário do escritor no domínio das misturas, dos entrecruzamentos possíveis. Esse jogo de linguagem que diz “ao modo de”, sugerindo uma semelhança que não se completa, já aponta para um projeto literário que busca as brechas, as zonas intersticiais, que faz da cisão à dissolução do “é” ou da coisa em si, todavia, para recuperá-la como ideia completamente nova. É uma prosa que busca o anedótico como forma de criar estórias. Ponto inaugural exercitado por toda a obra do escritor, que coloca a estória *versus* história, como resgate às pequenas coisas ao mesmo tempo em que encaminha uma crítica ao ideário racionalista. Para Guimarães Rosa, o que melhor define a estória é a dose de não-senso que ela abriga. O desmantelamento da coerência, com seus incursos nos universos a-lógicos, guarda aquele sentido de “carnavalização”, afinada com o espírito popular do qual nos fala Bakhtin (1996).

O princípio composicional de raiz popular, cujo sentido penetra na visão mágica e metafísica da realidade, confirma-se, com efeito, na escolha de narradores tradicionais, de personagens, temas e enredos. Os textos do escritor mineiro trazem, à guisa de exemplo, uma galeria de personagens nada convencionais. A recusa do lógico, do aparente, do mecânico, ocasionou a opção clara por uma plasticidade humana de exceção, como crianças, capiaus iletrados, velhos, aleijados, cegos, videntes, bêbados, poetas populares e loucos. Abrindo fissuras no campo unívoco da razão, essas personagens se movimentam a partir de seu imaginário primitivo, mágico, afetivo e lúdico com relação à realidade. A experiência não reflexiva de seus personagens, sempre postos às bordas da racionalidade iluminista, que os considera seres de exceção em suas versões realistas, desliza pela linha imaterial que separa norma e desvio, produzindo as imagens de efeito poético.

O matriciamento de textos populares em *Sagarana*, legível em seus eixos também simbólicos, articula uma filiação com os contos de fadas. É o caso do conto “Conversa de bois”, onde a imagem da infância do herói menino Tiãozinho articulada à matriz popular dos contos de fada, tem como premissa vital a elaboração do real por meio da efabulação no ponto em que é possível uma simbiose entre o menino e os bois. A imagem infante de Tiãozinho em conexão profunda com o falar dos bois, colocando em xeque o plano da lógica e da coerência, inscreve-se no âmbito da função poética da “estória”. *Sagarana* é chamado pelo próprio escritor como “uma série de Histórias adultas da Carochinha” (Rosa 1984: 8). Quer dizer, são essas “estórias” que melhor recordam, reconhecem e refletem elementos de uma memória antiga, cujos símbolos são universalizantes porque delas podemos extrair, como nos explica Rosa (2001) em *Tutameia*, o “supra-senso” (Rosa 2001: 30) da realidade. Nesse universo simbólico, não há limites marcados, nem ordem, nem relógio. É o

que acontece de maneira “extra-ordinária” na narrativa “Conversa de bois”.

O mundo do “faz de conta” é categoricamente explicitado pelo índice textual que abre o conto em grafia maiúscula: “QUE JÁ HOUVE UM TEMPO” (Rosa 1984: 303). Tiãozinho, personagem-criança do conto, reivindica, ao lado dos bois, o desejo de construir para si e para os bois, uma nova realidade – portanto, não mais objeto do desejo do adulto Agenor Soronho –, onde a reminiscência e o sonho aparecem como elos perdidos que devem ser evocados para corrigir a injustiça das relações de trabalho no mundo rural. O equilíbrio deve ser restaurado, pois os ouvintes que escutam o velho contador de histórias precisam da percepção da unidade para sobreviver.

Em “Conversa de bois”, a efabulação, através do recurso ao mito, pretende corrigir, no plano temporal histórico, as injustiças impetradas ao mundo de Tiãozinho e ao mundo animal. A narrativa, aberta ao elemento miraculoso, produz a saída de uma temporalidade que resiste em solucionar os conflitos sócio-históricos e que não atende aos anseios do imaginário popular. O plano mítico e “o reino do era uma vez...” desempenham uma função que pode ser aproximada ao que Walter Benjamin (1994: 225) chamou, em sua tese 7, “Sobre o conceito da história”, de: “escovar a história à contrapelo”. A ideia que tomamos é a de que a potência da memória, intrínseca ao lugar da fala do narrador, tem a faculdade de livrar do esquecimento os valores compartilhados na coletividade, suas expressões, dores e anseios. Contra a correnteza do tempo linear, luta-se, poeticamente, contra a barbárie de um mundo histórico, cúmplice dos vencedores. A reminiscência desse estoriar mítico consiste em penetrar na barbárie do tempo histórico e eliminar o silêncio e a exclusão impostas às expressões da diferença, como é o caso das vozes oprimidas dos bois.

No conto, evidencia-se o entrosamento com a matriz textual dos contos de encantamento em que se descreve uma situação exemplar: um rei ou seu equivalente moderno – um fazendeiro – comete um dano provocando uma situação de desequilíbrio. No caso em estudo, um dano à vida do vaqueiro Tiãozinho e à vida dos bois. O infante Tiãozinho em seu extremo sofrimento é socorrido pelo ajudante mágico: os bois, os quais restauram a situação de equilíbrio ao libertar o vaqueiro do domínio perverso do carreiro Agenor Soronho.

Ao projetar na tecedura textual: “QUE JÁ HOUVE UM TEMPO em que eles [os bois] conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas” (Rosa 1984: 303), o narrador-contador fixa num espaço alhures a ideia de um reinado, cujo universo dos contos maravilhosos, onde figuram aventuras fantásticas marcadas por heroísmo e mistérios, é recuperado mnemonicamente. Mas o reino recebe agora o revestimento histórico do ambiente sertanejo, o qual designa uma estrutura de dominação sociopolítica que emerge com a projeção do carreiro Agenor Soronho, através da qual se representa o mundo da pecuária como garantia de

sobrevivência. Soronho é um “homenção ruivo, de mão sardentas, muito mal-encarado” (Rosa 1984: 306), que é rico e representante da classe dominante, cujo domínio exercido sobre Tiãozinho e sua família reflete um sistema socioeconômico baseado numa cultura agropecuária de tipo patriarcal marcada pela submissão ao poder dos mais fortes.

Mesmo procurando garantir para si o amparo e o sustento proveniente do poderoso Soronho, o sentimento de dependência vivenciado pelo menino Tiãozinho é atravessado de ressentimento e desejo de liberdade. Ou seja, à aparente aceitação de um estado de coisas fundado em uma hierarquia de papéis sociais, contrapõe-se à tensão da memória do oprimido Tiãozinho, ao mesmo tempo em que se cruzam os sentimentos de opressão experimentados pelos bois. É no trajeto difícil percorrido pelo carro-de-bois, dentro do qual vão umas rapaduras pretas destinadas a engordar os negócios do “maldoso” Agenor, e junto igualmente, o defunto pai de Tiãozinho, que o menino guia Tiãozinho põe-se a rememorar o vivido, lembrando-se da tristeza em ver o pai doente, e a mãe entregue aos braços do carreiro mandando o pai obedecê-lo, porque era mesmo o Soronho que estava sustentando a família toda.

Tanto as relações entre o proprietário das grandes fazendas e seu dependente Tiãozinho, bem como a condição de servidão dos bois estão inscritos dentro de um regime temporal que se associa à particularidade de nossa história e se efetua, como nos ensina Walter Benjamin (1994: 229), como continuidade de um tempo homogêneo e vazio no qual se encadeia o sentido de uma marcha retilínea, luminescente que apaga, pelo projeto civilizacional do progresso, os sonhos que dormem. A contradita de tal poder é a apropriação de uma narrativa que ativa as virtualidades adormecidas, que libera a imagem de uma ancestralidade escravizada e emudecida. Ao conceito reto e positivista da força de trabalho que se dirige apenas aos progressos na dominação da natureza e dos animais, margeia, como veremos, a conversa sinuosa dos bois como descontinuidade dessa temporalidade causal.

O relato abre-se através de um olhar que se fixa no alto, através do qual impõe-se uma distância épica que permite um campo de visão que focaliza o jogo de destinos na superfície da terra: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein... nheinhein... renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois” (Rosa 1984: 304). Com seu “rechinar, arranhento e fanhoso” (Rosa 1984: 304), o carro-de-bois chega pelo caminho da esquerda, para depois encher a estrada com sua cantiga estridente. O “olhar de fora” franqueado pela instância narradora parece querer revelar a fragilidade e a potencialidade do homem como força que o põe a caminho de um descobrimento. Num movimento de extroversão e introversão o olhar narrativo parece querer exprimir que o céu inteiro cabe na minúscula imagem do carro em travessia. O olhar narrativo move-se para mais perto:

Como aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho

chupando o cigarro de palha; o carro com petulância arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra de Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de manhã. Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois (Rosa 1984: 306-307).

A estrada aplainada e a quieta satisfação de Agenor Soronho e dos bois, contrasta com o estado de ânimo de Tiãozinho que segue triste, submerso em suas dolorosas memórias familiares. O olhar narrativo transpõe o excedente da paisagem, do cume e dos planaltos, e agora concentra-se no fundo da vida, indo-se no fundo da dor tanto de Tiãozinho quanto dos bois. O minúsculo e o adormecido são as imagens subterrâneas que o olhar agora persegue. Ou seja, o ponto de vista narrativo pouco a pouco vai buscar a profundidade em que se ausculta o pulsar, o arfar desta dor, deste fundo abissal. No conto em estudo, a dor-homem, a dor-animal, cruzam-se reclamando uma nova ordem capaz de acomodar a alteridade e apagar a servidão. É o momento em que o fio das memórias do menino guia liga-se às vozes reflexivas dos bois, permitindo a explosão dinâmica das expressões subjugadas pela temporalidade do progresso. Vejamos como isso está representado.

A conversa (a)fiada dos bois

Em seu livro *As formas do falso* (1986), Walnice Galvão numa linha reflexiva histórica registra a presença marcante do boi na obra do escritor mineiro, especificamente no *Grande sertão: veredas*. Ela escreve:

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum [...] - lá está o gado, nas planícies como nas serras, no descampado, como na mata [...] O boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária extensiva que ali está representado, como substrato material da existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética (Galvão 1986: 27).

A estudiosa ainda ressalta a importância fundamental do gado no sertão nos toponímicos do romance, como por exemplo: Lagoa-do-boi, Curral de Vacas, Lagoa dos Marruás, Barra-da-Vaca, Fazenda Boi Prêto,

Cachoeira-dos-Bois etc. Também os objetos do cotidiano, feitos de couro e chifre, atestam a importância histórico-material dos bois como substrato da existência dos sertanejos. Segundo Walnice Galvão, a ocupação do sertão pelo gado tem origens históricas que se definem no momento da expansão do capital na própria colônia.

A prioridade de produção de gêneros tropicais na colônia, como a plantação de cana e o fabrico do açúcar, não garantindo a subsistência de todas as pessoas envolvidas no processo produtivo e em sua comercialização, ocasionou um quadro econômico em que se fez necessário a criação do gado como força-de-trabalho para o engenho. Galvão (1986: 31) assinala que a pecuária teria sido uma espécie de filha-pobre da economia colonial. Se o empresário não tinha capital para investir, restava-lhe a alternativa da criação de gado. Também Caio Prado (1990), em *Formação do Brasil Contemporâneo*, afirma serem as fazendas de gado as responsáveis pela ocupação territorial no sertão. Cascudo (1956) registra que a fixação da população no interior do Nordeste, região de criação de gado maior e mais antiga, acaba perdendo sua posição na segunda metade do século XVIII em virtude de secas cíclicas, cedendo lugar ao Sul do país. O registro inequívoco da importância da pecuária como atividade econômica da qual muitos dependiam, atesta a relevância do animal-boi num determinado estágio econômico das regiões.

A abordagem histórico-econômica em torno da presença do gado no sertão de Rosa empreendida por Walnice Galvão é sem dúvida muito adequada. No entanto, o que queremos ressaltar lado a lado com esse componente histórico-econômico, é a presença do animal-boi no imaginário mítico-popular. A importância desse animal deu origem às narrativas, formas poéticas e bailadas que tem por base a mitologização do ambiente e do mundo como reelaboração simbólica de um momento da história. De muitas das narrativas que circulam pelo sertão, as mais apreciadas eram as que contavam a vida de bois valentes e insubordinados, apoiando-se na experiência afetiva com animais que fugiam ou perdiam-se e resistiam às tentativas de captura realizadas pelos vaqueiros. Segundo Câmara Cascudo,

O assunto mais sugestivo, depois do desafio, era a história dos entes que povoavam a vida do sertão, bois, touros, vacas, bodes, éguas, as onças, os veados. [...] Os mais antigos versos são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. Os dramas ou as farsas da gadaria viviam na fabulação roufenha dos cantadores (Cascudo 1984: 252).

No Brasil, vale assinalar, entre os folguedos populares mais tradicionais, destaca-se o “Boi-bumbá”, onde um boi-artefato que baila, morre e ressuscita é uma entre as diversas formas de brincadeira encontradas em várias regiões do país. O boi, para além do reconhecimento de ser símbolo das expressões de uma cultura nacional (embora seja de origem ibérica e europeia), é também um animal totêmico

que guia e ilumina os nexos dessas manifestações artísticas, tanto no plano etnográfico quanto mítico. Dessa sorte, a temática do boi permanece em inúmeras manifestações populares, a exemplo do "Bumba-meu-boi" que atua com grande força no imaginário popular por meio das reinterpretações simbólicas dos brincantes.

Em "Conversa de bois", a epígrafe que abre a narrativa é extraída do coro do "Boi-bumbá": " - Lá vai! Lá vai! Lá vai!.../ - Queremos ver... Queremos ver.../ - Lá vai o boi Cala-a-Boca/ fazendo a terra tremer!..." (Coro do Boi-Bumbá). A epígrafe aponta para a importância do animal boi como uma das chaves fundamentais para a compreensão da narrativa. Pode-se dizer que em seu eixo simbólico, o desfecho lúdico e triunfal do conto, sob o tema aglutinador da luta do bem e do mal, aproxima-se da camada mítica da morte e ressurreição da dança dramática encenada pelo folguedo do boi-bumbá.

Em geral, no complexo imaginário das narrativas arcaicas, encontramos um conjunto de animais míticos (bestiário) que figuram no plano do combate exercendo tanto a função de antagonista (ferocidade) quanto a função de doador (ajudante mágico). Nessas narrativas o bestiário é trazido como parte de toda uma cenarização como montagem de uma geografia encantatória. Assim é que serpente, dragão, leão e cavalos alados constituem uma simbólica que povoam os contos populares.

Propp (2002) em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* nos diz que a presença de animais nas narrativas arcaicas encontra sua explicação em causas históricas. Para o russo, as formas do pensamento primitivo entram em jogo na explicação da gênese do conto. Em estágios relativamente mais arcaicos definidos pelo grau de desenvolvimento econômico de uma cultura, os animais refletiam as concepções de povos caçadores. As imagens dos animais mágicos estariam conservadas no conto. Trata-se de um resquício dos pilares zoomórficos que outrora sustentavam as primeiras organizações sociais e que remontam as antigas crenças totêmicas. Reportando-se as crenças e instituições sociais do velho regime tribal Propp escreve:

Os animais agradecidos entram em cena no conto como doadores, e pondo-se à disposição do herói ou dando-lhe a fórmula mágica que os faz surgir, passam a atuar como doadores. Todo o mundo sabe que o herói perdido na floresta, torturado pela fome, avista um lagostim, um ouriço ou um pássaro, e está prestes a matá-lo para comer quando o ouve implorar: "Subitamente, voa um gavião; Ivã-czariêvitch faz pontaria: 'Ah, ah, gavião, vou te matar e te comer cru mesmo! 'Não me comas, Ivã-czariêvich! Quando chegar a hora, eu te servirei!" As fórmulas: "Não me comas!", "Evita comer o que encontrares no caminho!" e outras mais refletem a proibição de comer um animal que poderá se tornar um auxiliar. Mas nem sempre o herói pretende comer o animal.

Às vezes presta-lhe um serviço: os pássaros ficaram molhados com a chuva, ou uma baleia veio parar na praia; o herói socorre-os e os animais se tornam seus auxiliares invisíveis (Propp 2002: 179-180).

No trecho citado, o pedido de clemência dos animais ao herói-homem está ainda relacionado à linha de parentesco totêmico animal. Confrontando e analisando esse material, o teórico russo discorre sobre a mudança em função do estágio de desenvolvimento histórico dos povos:

Com a passagem para a vida sedentária e a agricultura, essa crença especificamente totêmica assume outra forma. A identidade entre homem e animal é substituída pela amizade entre eles – amizade fundamentada em um princípio pactuado [...] Ademais, esse laço entre o animal agradecido e o ancestral humano conservou-se até o conto europeu contemporâneo (Propp 2002: 180-181).

Sob esse ponto de vista, toda a narrativa que descreve relações e alianças pactuadas entre seres humanos e animais, reflete o ponto central do totemismo. No conto "Conversa de bois" de Rosa, a fabulação nas atividades do vaqueiro Tiãozinho no trato generoso com o gado, tornam-no animal agradecido dentro dessa relação de parentesco com o herói-vaqueiro.

No estudo intitulado "Los primeiros narradores", desenvolvido por Joseph Campbell (1991) em seu livro *El poder del mito*, encontra-se o registro de que os povos primitivos agregavam a ideia/crença de uma estrutura morfológica mais ampla de que seu próprio corpo físico. Discorrendo sobre o mito básico da caça, Joseph Campbell entende que a caça tinha um sentido ritualístico que expressava uma realidade espiritual em acordo com o caminho da natureza, e não simplesmente com o próprio impulso pessoal carniceiro. Tratava-se de um reconhecimento de dependência em relação ao animal que entregando a sua vida proporcionava o dom do alimento. Nesse mundo tribal, havia rituais de apaziguamento e de agradecimento ao animal. Ou seja, este ritual de restauração tem como princípio o fato de que os animais são nossos iguais ou mesmo os nossos superiores.

O equivalente dessa representação mitológica ainda servirá a alguns contadores de histórias, os quais transformam continuamente os contos populares, os mitos em função das circunstâncias históricas. Desse modo é que o principal animal do qual depende economicamente certo povo, aparece nos relatos associado a essa dinâmica da caça, do caçador, da presa, o animal como amigo, como mensageiro do divino ou ainda em seu aspecto feroz e ameaçador.

Ao que especificamente nos interessa, o animal-boi aparece mitificado em várias culturas e civilizações. Está representado no imaginário dos mais antigos povos: é animal sagrado no Egito e entre os

gregos. Na Grécia Antiga o termo “hecatombe” se refere a um sacrifício de cem bois. Ele aparece consagrado a certos deuses, como ao deus Apolo. Este tinha seus bois que foram furtados por Hermes, o que para este ser perdoado por seu sacrilégio, ofereceu a Apolo a lira que inventara feita da pele e dos nervos de um boi. Também os companheiros de Ulisses, famintos, ao comerem carne de boi na ilha de Trinácia transgredindo a proibição de seu chefe, acabam por morrer. Chevalier e Gheerbrant (2007: 137) registram que o boi é animal sagrado em toda a Ásia Oriental e em toda África do Norte. Ao contrário do touro, o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de capacidade de trabalho e de sacrifício. Mas claro, há os bois que criados nos matos se tornam bravios.

No Nordeste brasileiro em que a atividade da pecuária representou um ciclo econômico importante, vemos surgir algumas narrativas tradicionais como: O Boi Surubim, O Boi Espaço, O Boi Liso, Boi Víctor, Boi Misterioso e o ABC do Boi Elias. Essas narrativas cantadas, anota Doralice Alcoforado (2006), versam sobre a epopeia de corajosos e intrépidos vaqueiros na tentativa de aprisionar ou resgatar os indomados bois criados em campos abertos.

Em “Conversa de bois”, no espaço encantatório do faz-de-conta, aquilo que o homem conquistou, dominou e depredou, sem nenhum merecimento em receber ou ainda sem nenhum apaziguamento ou agradecimento ao “espírito primeiro” (os bichos), dever ser reparado. Se nesse tempo histórico e profano em que os meios de reprodução e produção explicitam a dependência entre rico e pobre, e, portanto, neste universo de patronagem, os animais enviados em seu poder invisível já não servem como nos tempos primitivos para ensinar e guiar a humanidade porque representam um regresso, resta ao artista recuperar o velho mito de cooperação dos animais no jogo da vida.

O artista romancista não apenas dá nome aos bois assinalando seus atributos – Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Realejo, Canindé, Brillhante e o raciocinante Boi Rodapião – como os representam em seus pensamentos e falas. As vozes dos bois, apenas aparentemente constituem-se como simples e superficial. São elas ícones de uma camada primitiva da humanidade que reflete tanto a condição bovina, quanto a concepção evolutiva do homem em seu distanciamento da natureza. O boi, figurando como animal totêmico, propicia uma reflexão em torno das desrazões evolutivas do homem, e igualmente, outra forma de razão cuja obscuridade lógica, lado a lado dos intensificadores da afetividade sensorial, produzem o fascínio do tempo mítico de encantamento.

Boi Brillhante, que fala dormindo em seu “sonho de boi infeliz” (Rosa 1984: 307), seguindo viagem “meio guilhotinado pela canga-de-cabeça, gangorando no cóis da brocha de couro retorcido, que lhe corta em duas a barbela” (Rosa 1984: 308), é o primeiro a refletir. Em sequência segue as vozes dos outros bois:

Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós... – Eles não sabem que são bois... – apóia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. – Há também o homem... – É, tem também o *homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta...* – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo. – O homem me chifrou agora mesmo com o pau... – O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. – Mas eu já vi o *homem-do-pau-comprido* correr de uma vaca... De uma vaca. Eu vi (Rosa 1984: 308, grifo do autor).

O trecho narrativo é bastante interessante e significativo. As visões dos bois permitem apreender os níveis de realidade distintos na relação que envolve existência/condição e mundo do trabalho. Assim é que a realidade dos bois aparece bipartida entre os bois-de-carro – explicitando principalmente os procedimentos racionais adotados pelo homem em sua função de direcionar, disciplinar e encaminhar de modo calculado e preciso a natureza-boi para um determinado fim histórico e econômico – e os outros, bois livres que sem trabalhar, só vivendo e pastando, não sabem que são bois porque vivem apartados dos parâmetros racionais dos homens.

Os bois-de-carro que atuam como força de trabalho em favor da dominação do homem sobre a natureza, aparecem mais sensíveis às perdas face ao pensamento racional. Compelidos ao trabalho forçado, tendo que viver próximos aos homens, os bois aprenderam a pensar: “ – Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem” (Rosa 1984: 311). Com o pescoço comprimido “como um colarinho duro” que prende a ideia do progresso à violência, o boi Realejo nos diz: “ – É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?” (Rosa 1984: 311). Justamente, o entendimento de que é o pensamento que confere a ideia clássica de humanidade em contraponto à imagem bárbara e caótica do mundo natural é posto em questão, constituindo, assim, propriamente, o núcleo reflexivo do conto em apreço.

A percepção bovina, visão imagística e afetiva, não-conceitual de uma consciência mítica, evoca o fundo universal das representações de uma dominante visual que define o homem através de sua verticalidade postural que o separa do mundo da natureza, de uma condição de quadrúpede: “Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É *comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente*” (Rosa 1984: 308, grifo nosso).

A noção de verticalidade parece estar relacionada com a postura ereta do homem em direção ao seu meio natural, conferindo-lhe a condição de *homo faber*.

Poder-se-ia dizer que esta condição se define através de gestos que chamam a matéria e procuram o seu utensílio. Nesse caso, a libertação das mãos e a estabilidade das coisas proporcionada por essa dominante postural constitui o eixo fundamental da representação humana. Para o quadrúpede, o bípede vertical produz vertigem ao se olhar muito: “É o único vulto, que faz ficar zozzo, de se olhar muito” (Rosa 1984: 308). Trata-se do mal-estar vertiginoso que o afastamento de um ponto de vista estável cria. A vertigem experimentada pelo boi num movimento que situa o homem em um ponto de ascensão, “para cima”, se traduz como imagem de distanciamento e esmagamento em relação àquele que detém o poderio. Repare-se, igualmente, que a percepção visual do boi: “homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta” (Rosa 1984: 308), associa a verticalidade postural à liberdade de manejar armas para a realização das conquistas humanas.

A posição de Guimarães Rosa neste conto repousa numa perspectiva cruzada entre o animal e o homem, em que as séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de “natureza” e “cultura”, devem ser reembaralhados e redimensionados, ou seja, as condições normais em que a visão humana ver o animal como presa e predador sofrem uma inversão. A perspectiva móvel permite agora ver, através dos bois, o homem como predador e presa.

O ponto de cruzamento entre a antropomorfização dos animais e o zoomorfismo do homem (vivenciado pelo menino-vaqueiro), remete àquele estado original de indiferenciação entre os humanos e os animais descrito pela mitologia em que os atributos eram inextricavelmente misturados. Nessa narrativa, o simbolismo dos animais parece representar a psique instintual. Essa deve ser reconhecida e integrada à vida do homem, não como um momento apenas de nossa civilização, mas como uma história humana que entende os animais como seus semelhantes. É assim que o conto empreende uma busca de harmonização ou equilíbrio entre o par oposto presa/predador.

As tensões prosseguem em seu contexto relacional e móvel. O elemento antropomórfico marcado pela capacidade pensante dos bois-de-carro, problematiza os aspectos relativos e relacionais de predador e presa:

É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros... -
Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande...e a
pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados,
uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim
viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem:
tristeza, fome, calor - tudo, pensado, é pior... - Mas, pensar
no capinzal, na água fresca, no sono à sombra do pasto, é
bom. [...] É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas...

"É isso mesmo... Só o que é bonito... O que é manso e bonito..." (Rosa 1984: 311).

O belíssimo trecho reflete sobre o estatuto do mundo humano marcado pela faculdade do pensamento. É ela o grande divisor que separou a humanidade da animalidade. É, pois, na perspectiva do primitivismo ou do que os cartesianos costumam chamar de estágio infantil do naturalismo ou ainda de pensamento pré-lógico que nos é dado a conhecer a atitude predadora do homem: "As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor - tudo, pensado, é pior... [...] Perto do homem, só tem confusão..." (Rosa 1984: 311). O medo e a pressa sem caminho, atributos do mundo humano para a construção das obras culturais, contrapõe-se ao estado manso e bonito do mundo natural. O pensamento especulativo dos bois, que é antes de mais nada um pensamento pré-categorial ou sensório, reconhece, entretanto, o valor do pensar apenas quando este se prefigura na busca da beleza, naquilo que é manso e bonito. Pensar no "capinzal", na "água fresca", "no sono à sombra", "no pasto", é pensar na gratuidade bonita do que "está", sem necessidade de provas e cálculos. Justamente, no centro dessa reflexão, como em busca de uma moral que oriente de forma conselheira o grupo sobre a atividade do pensamento, Boi Brillhante, não sem alguma dificuldade de rememoração devido à assimilação do pensamento humano, relata a história do Boi Rodapião: "Achei a coisa, aquilo!... Foi o boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto*..." (Rosa 1984: 318, grifo do autor). Sigamos alguns trechos desse relato:

Pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez...Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p'ra tudo, tudo queria ver.... E nunca parava quieto, andava p'ra lá e p'ra cá...[...] Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém podia com ele...Acho que tinha vivido muito tempo perto dos bois, longe de nós, outros bois...E ele não era capaz de fechar os olhos p'ra caminhar... Olhava e olhava sem sossego [...]Só falava artes compridas, ideia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: - Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... - Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado como um homem, meio maluco, pois não... (Rosa 1984: 318-319).

A passagem evidencia a ideia de separação e afastamento do Boi Rodapião, tendo como base a sua capacidade de penetrar e manter-se na "ideia de homem", assinala-se, "coisas que boi nunca conversou". O afastamento de sua condição animal-boi se torna crescente no ponto em que seu pensamento bovino passa a operar o "estúrdio" do chamado silogismo categórico que é uma forma de raciocínio dedutivo, na qual há duas premissas e uma conclusão distinta dessas premissas: "... Cada dia o

boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio...” (Rosa 1984: 322). A distinção e clareza operada pelo pensamento categórico nortearão as suas vivências mais imediatas, ou seja, as necessidades elementares e primordiais de comer e beber. Todo o mistério e gratuidade de “estar” no mundo são abandonados em favor de um ordenamento racional:

Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois e beber e voltar, é melhor a gente começar de longe, e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra se poder comer mais! (Rosa 1984: 322).

A estranheza de tal movimento é logo percebida pelo Boi Brillhante: “[...] mas nós nem podíamos pensar em fazer que nem ele. Porque a gente come o capim cada vez, onde o capinzal leva as patas e a boca da gente...” (Rosa 1984: 322-323). O valor da dimensão intuitiva é ressaltado: “o capinzal leva as patas e a boca da gente” (Rosa 1984: 322). É, pois, essa dimensão que liberta do ônus da explicação verificável. A incapacidade de Boi Rodapião fechar os olhos, “o-que-come-de-olho-aberto” (Rosa 1984: 322), o que “não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar” (Rosa 1984: 323), indica as luzes de um pensamento excessivamente explicativo:

Então, boi Rodapião ainda ficou mais engraçado de todo. Falava: – A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso andar e olhar, p’ra conhecer o pasto bem. Eu conheço todos os lugares, sei onde o pasto é mais verde, onde os talos ficam quase o dia inteiro molhados de orvalho, p’ra gente poder pastar mais tempo sem ter sede. Sei onde é que não dá tanto mosquito, onde que a sombra, e o limpo do chão; e, pelo jeito do homem, sei muitas vezes o que ele vai fazer... Olho pra tudo, e sei, toda hora, o que é melhor [...] Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem porque é que estão fazendo coisa e coisa [...] é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia... (Rosa 1984: 325).

Por conseguinte, em seu pensamento de coisas fundas e escuras, boi Brillhante diz: “E nós não respondíamos nada, porque não sabemos falar daquele jeito, e mesmo porque, cada horinha, as coisas pensam p’r’a gente...” (Rosa 1984: 325). A asserção, “as coisas pensam p’r’a gente”, desempenha um valor que quer manter distancia das coisas todas medidas e pesadas e com seu peso específico de densidade exatamente

calculados. Pensar no escuro bovino é pensar na velha trama dourada que nos coloca, nós leitores, no longe temporal em que as pedras, os bichos, as árvores, o dia e a noite, interagem com o destino do homem, ao contrário da postura "luminosa" que se realizando em favor da utilidade e do rendimento, acabou por provocar a indiferença tanto do céu quanto da terra em torno da sorte dos seres humanos. Se nos dias de hoje, o céu e a terra, não nos dizem mais nada de válido e conselheiro, a atividade da memória recolhe o saber do passado; para em seguida imaginar o elo perdido na concepção profana da história.

Boi brilhante em seu feitiço de contador indica sua cumplicidade com o "bom conselho": "Mas boi Rodapião ia ficando sempre mais favorecido com suas artes, e era em longe o mais bonito e o mais gordo de todos nós. Até que chegou um dia..." (Rosa 1984: 325). Esse dia que se anuncia e intervém como apelo narrativo é a imagem do que se pode extrair de válido e utilitário para a vida. O contador-boi descreve, então, um tempo crítico assolado pela escassez de água: "[...] a gente comia gravetos, casca de arvores, e desenterrava raiz funda, p'ra pastar. Foi ruim..." (Rosa 1984: 326). A dificuldade é logo pensada pelo boi Rodapião: "- O bebedouro fica longe, - disse o boi Rodapião. - Cansa muito ir até lá p'ra beber... Vou pensar um jeito qualquer, mais fácil... Pensando, eu acho..." (Rosa 1984: 327). Intercala-se a fala do boi Brilhante: "Aquilo era mesmo do boi Rodapião. Porque eu não tinha precisado de pensar, p'ra achar onde era que estava o bebedouro, lá em baixo, mais longe" (Rosa 1984: 327). Perceba-se que a narrativa segue expondo, de um lado, o caminho da razão, e do outro, o caminho da intuição ou do instinto. Ponderando e calculando, boi Rodapião resolve pastar no topo do morro: "Naquele ponto tem água! - E ficou todo imponente, e falou grosso: - Vou pastar é lá, onde tem aguada perto do capim, na grotta fresca!..." (Rosa 1984: 327). Boi Brilhante percebe o perigo da resolução sem precisar pensar: "Eu também olhei p'ra ladeira, mas não precisei nem de pensar, p'ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir" (Rosa 1984: 328). Mas a razão de Rodapião se põe imponente: "... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme" (Rosa 1984: 328). Todavia, a razão não lhe garante esse caminho tão firme: "Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar de suas costas..." (Rosa 1984: 328). A queda e morte de Rodapião funcionam como uma advertência contra a hipertrofia da razão calculadora. O tema da queda e da morte encontra seu princípio de unidade no mito. A presença desse tema é comum na tradição oral, onde os perturbadores e transgressores são punidos, para que em seguida surja uma nova ordem. A morte aparece, então, como "a sanção de tudo o que o narrador pode contar" (Benjamin 1994: 208). É dela que se pode derivar o sentido vital e conselheiro do mundo.

A queda e morte de boi Rodapião mantém um sentido de contiguidade à queda e morte do fazendeiro Agenor Soronho. Ambos exprimem a capacidade lógico-dedutiva de acercar-se das coisas numa

direção de fim. O fazendeiro relaciona-se com os bois marcando, vigorosamente, a distinção dos reinos humano e animal. A relação de posse, que vincula à exploração do animal como mero elemento de tração, está baseada no sistema racional de obtenção de riquezas. No texto, essa perspectiva é injusta porque não aponta para as riquezas mais recônditas que ampliam o sentido da geração da vida. Ou seja, esta história das relações de posse, gerando a lógica do predomínio humano sobre o mundo natural, deve ser ressignificada no âmbito simbólico.

Em síntese, se no plano sócio-histórico a razão instrumental domina o mundo: o humano engloba o animal, no plano mítico-simbólico o animal com suas propriedades intuitivas, com sua potencia física e afetiva, engloba o humano. Podemos dizer que trata-se de uma “mitológica”, em que a desrazão que corresponde a uma outra forma de razão obscurece a lógica em favor de uma intensificação afetiva da vida e do mundo. Essa correlação que se opõe (homem x animal) e se embaralham (homem/animal) produzindo o efeito de inversões hierárquicas, está buscando uma reagregação. É essa inversão, como já assinalamos, que introduz a dimensão cósmica e transcendente ligada aos ciclos (morte e nascimento) presente estruturalmente nas narrativas populares. Porque se a força brutal do fazendeiro marcada pelas relações de posse sobre os bois e o vaqueiro Tiãozinho associando-se à riqueza social é injusta, a narrativa vai buscar transbordar o claustro sociológico a fim de alcançar uma riqueza de outra natureza, qual seja: o tema da relatividade das coisas e o sentido ampliado da vida. É porque a dor separa, corta e fere que a poesia precisa reunir o baixo e o alto, o abismo e o cume. Assim, o interesse estético percorre o caminho da dor, precisa atravessá-la, para em seguida superar o caminho da servidão. Tanto nas palavras dos bois quanto nas do menino Tiãozinho a ressonância da dor como existência diminuída é à medida que exige outra forma de realizar-se, de pôr-se a caminho de novos sentidos.

O bezerro homem Tiãozinho

Na narrativa, a palavra servidão explicita os aspectos sócio-históricos de uma cultura pautada nas relações de dominação pessoal, cuja violência descobre a condição de miséria e pobreza dos dependentes. No universo da patronagem, a cultura do favor com suas relações de dependência gera um conjunto de práticas violentas que envolvem toda a sorte de imposições que vão desde salários baixos, trabalho marcado pela insalubridade, humilhação e desavenças com o patrão, até a troca de favores sexuais. Sentindo-se expropriado e usurpado pelo patrão-carreiro, com o defunto seu pai em cima das rapaduras jogado no carro como uma mercadoria rumo à cova, o vaqueiro Tiãozinho pela voz do narrador rememora os laços infelizes da dependência familiar:

É seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos

no jirau... [...] Às vezes ele chorava, de-noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais [...] Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo seria, de outro jeito...Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava do Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!.. Ruço!... Entrão!... Malvado!...O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr... (Rosa 1984: 315-316).

Sob os desmandos do carreiro, as lembranças dolorosas afloram sempre misturadas ao fantasma da miséria e da solidão. É precisamente esta cadeia de dependência econômica, implicada ao dever de lealdade e obediência ao carreiro Agenor, que vai gerar todo o ressentimento do menino e, também, o desejo pulsante de livrar-se do opressor: “Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?![...] Mas Tiãozinho espera... Há de chegar o dia!...Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!” (Rosa 1984: 317).

O motivo essencial da dor inscrito no espaço real-histórico, entrelaça-se com o motivo dos bois falantes inscritos num espaço mítico; motivo igualmente ressentido, pelas suas condições de dominados e explorados. A presença sensível e generosa dos bois e de Tiãozinho, o “bezerro de homem”, não é a palavra provocativa que desafia o poder em sua vontade usurpadora? A experiência artística de Rosa conferindo rosto às coisas invisíveis ou esquecidas e, igualmente, dedicada a comunicar perspectivas cruzadas criando um campo intersubjetivo humano-animal, reflete a prioridade de uma zona de contato ou de troca na medida em que propicia o desmantelamento de um poder autoritário. Tal concepção está associada à ideia do duplo de que a forma manifesta das coisas é um mero “envelope” a esconder uma forma interna que conserva, cresce e libera a vida íntima, essa mesma esquecida pelo pensamento voltado para o mundo. Assim é que a essa relação hierárquica de patronagem extremamente conflitiva firmada pelos pares ascendência/submissão, autoridade/obediência sofre um deslocamento que corresponde à própria abertura da narrativa para outro nível de realidade.

Na narrativa os animais são gente porque se veem pensando como pessoas; Tiãozinho, o “bezerro homem” (metáfora que potencializa o sentido da troca), é animal porque carnalmente está implicado à pele dos bois, segundo uma intimidade de encarnação que não tem mais a

exterioridade do mundo objetivo. O falar na dor que os unem consiste precisamente em entrar no pensamento/sentimento do outro, e em aí manter-se até a superação dos problemas. O “ver-se” na pele um do outro deseja expulsar para longe os maus-tratos e a violência da vara que fere e separa. O gesto afetivo, leal e generoso é o encontro com uma humanidade-animal que não se oferece ao poder: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros que não fazem mal a ninguém; Criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé” (Rosa 1984: 323).

A lealdade, confiança e bondade na relação homem/animal é passagem de um registro temporal para o outro. Esses laços de confiança entre o vaqueiro Tiãozinho e os bois numa relação de contraponto aos laços de dependência codificados no sistema de relações sociais entre patrão e servidor, exprimem o complexo conflitivo que exige da palavra poética a restauração do dano.

Os bois seguem dialogando entre si as relações de mando e subordinação entre homem e animal. O Boi Buscapé exprime o desconforto de sua condição servil: “Eu estou com fome. Não gosto de puxar o carro... Queria ficar pastando na malhada, sozinho... Sem os homens” (Rosa 1984: 326). Ao dito, Boi Dançador complementa: “- Eu acho que nós, bois, - Dançador diz, com baba - assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, [...] O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei...” (Rosa 1984: 326).

A fala de boi Dançador é muito significativa e nos remetem as nossas primeiras reflexões encaminhadas no início de nossa análise. Trata-se da ideia da postura de verticalidade assumida pelo homem. Essa dominante postural, livrando o homem de sua condição de quadrúpede, permite seu afastamento do mundo natural. A locomoção bípede libera as mãos permitindo que elas possam manusear os elementos disponibilizados pela natureza, transformando-a em bens culturais segundo as noções de verificabilidade e cálculos. A postura bípede permite que os horizontes da humanidade se expandam. Os olhos dos homens antes voltados para o espaço restrito da terra deslocam-se para áreas amplas e abertas. O alcance da visão somado a liberdade das mãos acionam a marcha bípede marcada por invenções e conquistas.

Numa visão horizontal, portanto não separatista, tanto os bois, quanto os cachorros, as pedras e as árvores inserem-se no espaço-tempo dos ciclos naturais com começo e fim. Na ordem espontânea e afetiva do mundo natural, toda mudança segue a determinação dos ciclos da natureza. Reino animal, vegetal e mineral nominalmente citados na fala de boi Dançador, não se inquietam nem se erguem contra a natureza. Já o homem bípede inverte essa relação. A natureza deve servi-lo. O homem percebe-se como sujeito, dotado da capacidade de interferir nos rumos da natureza. Surge a atividade produtiva e o mundo se revela através do pensamento lógico-racional, cuja atuação permanente exercita-se na

expulsão das sombras e dos perigos que assombam a marcha histórica. É essa marcha linear e progressiva que contabiliza a vitória em favor dos poderosos. Agenor Soronho é símbolo dessa vitória compreendida como prática de dominação sobre o mais fraco. Mas sua glória é temporária porque não tardará que os fermentos do sono e do sonho, façam crescer o desejo de uma nova ordem.

Nas sequências que se seguem, após a difícil subida do Morro do Sabão, a fadiga da jornada cede lugar ao sono e aciona um momento narrativo tenso e de fortes imagens afetivas. Em ritmo lépido, curto e dramático, o trecho descreve o momento do sono vivenciado por Agenor Soronho e o vaqueiro Tiãozinho, ao mesmo tempo em que anuncia o perigo da morte. A narrativa cresce em tensão evoluindo para seu término, sua solução e repouso. A situação-limite perspectivada pela visão dos bois deságua na dimensão mítica em que a função do real e seus conflitos diluem-se na temporalidade dinâmica do sonho. Tiãozinho dorme, mas não completamente. Trata-se de um sono meio em vigília que pode conceber outros lugares quando a vida exterior recusa o estado de satisfação. Nessa zona intervalar, onde a obscuridade do "eu sinto" prima sobre a clareza do "eu vejo", as imagens oníricas lutam pelo seu despertar.

Na narrativa o sono, cuja obscuridade corresponde ao mundo bovino, cumpre, ao lado dos bois, a função de ajudante. É ele que tendo o poder de salvamento desperta o mundo. No sono, enquanto metáfora de um mundo escuro, estão os bois. Suas vozes dramatizando e englobando as imagens do sono são o auxílio mágico que devolve à existência toda sua potencialidade.

Em oposição à visão matemático-mecânica, as vozes bovinas dirigem-se cada vez mais a uma camada primitiva e escura, que exerce por assim dizer a função de reencantamento do mundo:

- O bezerro-de-homem não sabe... O nosso pensamento de bois é grande e quieto... Tem o céu e o canto do carro... O homem caminha por fora. No nosso mato-escuro não há dentro e nem fora.../ - É como o dia e a noite... O dia é barulhento, apressado... A noite é enorme.../ - O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... (Rosa 1984: 334).

As noções de dia (luz) e noite (escuro) explicitam o jogo simbólico das visões duais encaminhadas no âmbito reflexivo da narrativa. Observe-se no trecho que o dia associado ao barulho e a pressa está ligada a prepotência da razão luminosa, ao passo que no mato-escuro do pensamento bovino "não há dentro e nem fora" (Rosa 1984: 334), ou seja, não há procedimentos distintivos ou analíticos. Por isso, "a noite é enorme" (Rosa 1984: 334) porque simboliza as germinações, as virtualidades da existência que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. A relação complementar e recíproca diurno-noturno

estruturando o pensamento dos bois simboliza a permanente atividade da criação em seus elementos ativos e passivos.

Não basta, portanto, referir-se à noção formal do potencial. Ao contrário, a essa concepção cíclica corresponde as relações de poder e impotência a serem negociadas. Tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo, a ideia de rotação dirige-se para o lugar de alteridades. Tiãozinho, o bezerro-de-homem, não escapa a essa ideia. Transitando de um mundo ao outro, o menino Tiãozinho possui a qualidade dos bois. Ele é o mediador entre o reino humano e o reino animal: "Ele vive muito perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois..." (Rosa 1984: 334). É, pois, através da atividade do sono do vaqueiro em sua comunicação mágica com os bois, que a passagem de renovação para uma nova ordem (metamorfose) se realiza.

No sono, símbolo da noite, as imagens se misturam, se interpenetram, se assimilam num processo de indiferenciação onde não é possível a clareza de uma identificação própria. Desse modo é que a voz-dor do boi Capitão mistura-se a voz-dor de Tiãozinho contra o maldoso Agenor Soronho: "- Mounç! Não há nenhum boi Capitão. Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem! Todos... Tudo... Tudo é enorme [...] Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho! Posso vingar meu pai. Ele está morto dentro do carro. Seu Agenor Soronho é o diabo grande" (Rosa 1984: 334).

Na distância radical das diferenças e das definições, a voz se faz audível por uma operação de revés, onde a servidão transmuta-se em força e poder. A voz atropela as definições e referências e se desdobra na ressonância das vozes íntimas de Tiãozinho. As vozes descontínuas desabrigam os lugares bem definidos, fazendo ecoar a sua lógica não-discursiva. A "noite enorme" vem à tona para dismantelar a visão retilínea da luz. As vozes bovinas num crescente de superação da condição servil delineiam o lugar imaginário de onde é possível extrair força da debilidade. Nessa dimensão onde o sonho assombra o real, a precariedade se projeta como pleno: "Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!..." (Rosa 1984: 335). O ponto cego de onde parte a visão dos bois, abolindo as diferenças e as hierarquias, é a zona de contato através da qual se unificam todos os contrários e se resolvem todas as oposições. Assim, homem-animal, animal-humanizado são a metáfora de equilíbrio que golpeia com seus impulsos sensoriais e primitivos a marcha bípede regida pela asepsia das ideias. Esse processo por assim dizer anímico entre homem e animal eliminando o dualismo natureza/cultura desempenha o valor sacro e de reencantamento em que as relações das séries humana e não-humana aparecem imersas no mesmo meio sociocósmico. O processo de simbiose entre os bois e o menino, regido pelo desejo de libertação e justiça, e vigente no plano imaginário do sono, busca as vias de concreção. Com efeito, o abalo maior ao carro, provocado pelo desejo de liberdade e justiça dos bois e de Tiãozinho, ocasiona a morte do fazendeiro.

O drama onírico aqui desempenha a função específica de fazer emergir os problemas latentes a serem resolvidos. Na narrativa, o sonho correspondendo a uma atividade superior de liberdade entravada, termina cumprindo em conluio com os ajudantes mágicos essa função de salvamento. Perceba-se que a série analógica noite-sono-sonho desempenha um papel de criador de integração que elimina a situação conflitiva fundada na série poder-impotência-sofrimento. Essa última série insere-se na dimensão sociológica já evocada, mas aberta para a temporalidade mítica com novos códigos de sentidos.

O mediador dessa operação simbólica são os bois de onde sobressai as qualidades noctívagas do instinto, da passividade, da sensibilidade, mansidão e intuição que os associa ao vaqueiro Tiãozinho. A morte do fazendeiro Agenor Soronho, emblema da *ratio* civilizadora, impõe aberturas de renovação ao mundo segundo a temporalidade cíclica adotada pelo interesse artístico. A ordem anterior enraizada nas dependências das relações sociais é radicalmente modificada, porque depois da morte de Agenor Soronho, nada será igual novamente, pois, como diz os últimos relatos: "[...] até o carro está contente - renhein... nhein... - e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal" (Rosa 1984: 338). Na mesma dinâmica do revés, triunfalismo, vale dizer, que rompe com o sentido comum do triunfo na ordem do mundo que prioriza a posse, o cálculo e o poder econômico. Portanto, triunfo que em relação ao mundo é fracasso. É essa a inevitabilidade de mudança e da renovação, em que se expressa, a necessidade de visibilizar e conferir um novo lugar a alteridade. É mister essa mudança de plano porque acrescenta uma experiência interior à experiência exterior por um movimento que repõe a diferença na ordem do saber do mundo. Nesse sentido, podemos dizer, que a palavra poética não se absorve no objeto a ponto de aí perder sua especificidade, sua essência e seu nome, de aí tornar-se conformada, muda e anônima.

THE STORYTELLING OF THE OXEN: A READING ON BOVINE VOICES IN THE SHORT STORY "CONVERSA DE BOIS" (OXEN TALK), FROM THE BOOK SAGARANA

Abstract: This paper undertakes an investigative journey around the tale "Oxen Talk", published in *Sagarana* (1984) by João Guimarães Rosa. Based on the popular narrative universe, considering its allegorical structure, our study, analyzing the relations of dependence and servitude of the boy character Tiãozinho as well as the oxen characters in relation to their master, Agenor Soronho, focuses on the reflection as expressed by the bovine voices as a mean of criticizing the subjugation of the animal kingdom to human civilization. The unshackling of the oxen speech in the text, freeing the image of a slave ancestry muted by historical time, claims justice and visibility for the obliterated otherness.

Keywords: *Sagarana*; Oxen Talk; Animal Kingdom; Otherness.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, D. F. A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais. *Revista Boitatá*, v. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Dorinha.pdf>> Acesso em: 19 fev. 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *El poder del mito*. Buenos Aires: Emece Editores, 1991.

CASCUDO, Câmara Luis da. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2007.

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

PRADO, Júnior Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PROPP, Vladimir. *As Raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ARTIGO RECEBIDO EM 26/02/2016 E APROVADO EM 05/05/2016