

Um estranho personagem que habita as noites do sertão

André Vinícius Pessoa - (mestrando em Ciência da Literatura, Poética,
UFRJ)

*“Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos os sapos, o último canto das
saracuras e o belo pio do nhambu. Devia de ser”.*

(Rosa, 1969, p. 84)

Resumo

“Corpo de Baile” de João Guimarães Rosa apresenta efeitos sinfônicos, percebidos nas diversas vozes que se entrecruzam e nos diferentes tipos de sons descritos. A narrativa acontece em concomitância com a poesia que canta os movimentos da natureza em seu devir. Sua prosa tem fortes raízes não só na música trabalhada pelos poetas e cantadores do sertão como também na emanção melódica da natureza. O mundo de Rosa se faz mundo em grande escala através de sua manifestação sonora. Sua escrita, porém, não permanece atada apenas ao relato e à preservação intencional do verbo ancestral. O escritor presta homenagem à fecundidade do mundo auditivo, fonte da memória e residência de toda tradição oral. Onde coisas e casos – as histórias que correm os gerais - se manifestam e os silêncios habitam.

João Guimarães Rosa (1908-1967) em “Corpo de Baile” escreveu uma prosa poética com efeitos sinfônicos, percebidos nas diversas vozes que se entrecruzam e nos diferentes tipos de sons descritos. O livro, originalmente composto pelos poemas “Campo Geral”, “Estória de Amor”, “Dão-la-la-lão” e “Buriti”, os contos “Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze” e o romance “A Estória de Lélío e Lina”, forma o corpo de um sonoro baile da linguagem. Lançada em 1956 e dividida a partir da 3ª Edição em três volumes - “Manuelzão e Miguilim”, “No Urubuquaquá, no Pinhém” e “Noites do Sertão”, a obra narrativa de “Corpo de Baile” acontece em concomitância com a poesia que canta os movimentos da natureza em seu devir.

“Corpo de Baile” mostra um Brasil ainda não tocado pela radical modernização posta com a política de integração nacional que se iniciou nos anos 50 e foi radicalizada no período da ditadura militar. Os ouvidos e olhos dos Gerais de Rosa, ainda não adeptos da hipnótica máquina televisiva implantada junto com o modelo desenvolvimentista brasileiro dos últimos 50 anos, sugerem um tipo peculiar de experiência sensorial. O encantamento e a magia se fundem ao costumeiro e cotidiano do linguajar popular, transcendendo ao estilo comum de uma literatura regionalista, bastante cultuada no Brasil na primeira metade do século XX. Ao tratar do homem, a obra de Rosa se faz universal.

A ação poética em Rosa se dá em grande parte através da oralidade. Rosa, porém, não permanece atado ao relato e à preservação intencional do verbo ancestral. Sua escrita aproveita dinâmicas diversas, cria neologismos, transita entre onomatopéias e, sobretudo, se vale da musicalidade existente no ritmo paciente do homem geralista. Conquanto, sua prosa poética tem fortes raízes não só na música trabalhada pelos poetas e cantadores do sertão como também na emanção melódica da natureza. O mundo de Rosa se faz mundo em grande escala através de sua manifestação sonora. Guimarães Rosa presta homenagem à fecundidade do mundo auditivo, fonte da memória e residência de toda tradição oral. Onde coisas e casos se manifestam e os silêncios habitam.

O poeta pernambucano Pedro Xisto (1908-1987) escreveu um ensaio sobre a obra de Guimarães Rosa, intitulado “À Busca da Poesia”, que pode nos ajudar na compreensão de algumas questões que sobressaltam na leitura de “Corpo de Baile”. Xisto nos diz de

personagens que, na escrita de Rosa, aparecem como contraponto poético. Alguns deles são poetas, trovadores, bardos ou, simplesmente, lunáticos falantes. Estas figuras suscitam questões em torno do som primordial, originante e originador de toda palavra inauguradora de sentido.

Caso, por exemplo, do Chefe Zequiel, o exímio captador e sabedor de ruídos noturnos. Personagem marginal de “Buriti” que motiva um glossário de sons, o Chefe é considerado pelo próprio escritor como um caso perdido em sua narrativa. Destaco aqui este estranho e renegado personagem da obra de Rosa para pensar a relação entre escuta e linguagem.

Pedro Xisto em seu texto “À Busca da Poesia”, publicado originalmente em 1967 no jornal Folha da Manhã, na cidade de São Paulo, sugere um percurso de interpretação da obra de Rosa ao inventariar o que ele chamou de seres *viventes em poesia*. Alguns destes personagens, selecionados por Xisto, aparecem em várias passagens de “Corpo de Baile” portando uma fala poetizante que nasce das coisas quando ditas. A intimidade ou a intimização com a natureza através dos sentidos é a força motriz que dá corpo aos nomes das coisas. Força que em Rosa atua como geradora incessante de linguagem.

Xisto, ao começar sua argumentação, rememora a Bíblia e atenta seus leitores sobre o mito da origem do mundo. O Gênesis é citado para, através da tradição judaico-cristã, celebrar a inauguração da linguagem e, conseqüentemente, do que é cultural no homem. Ao nos lembrar dessa herança edênica da poesia, Xisto nos ajuda a imaginar que a linguagem originária era mesmo de natureza poética. Mais do que isto, quando fala da correspondência de nome e nume, este último como a inspiração poética através da deidade, nos coloca a par com o elemento sagrado como força configuradora de sentido.

Pelo caminho proposto por Xisto, em relacionar prosa e poesia, também é evidenciada na obra de Guimarães Rosa uma estreita ligação entre entes marginalizados do quadro social e a pureza da palavra poética. Estes seres *viventes em poesia* são aqueles que vivem “*a vida em seus valores primordiais e evocativos, a vida dos entreveros e das destinações*” (Xisto, 1983, p. 120). São os que experimentam a vida em sua radicalidade. Aqueles que realmente têm para contar de sua travessia: os criadores e as criaturas das estórias.

Os *viventes em poesia*, de Pedro Xisto, são entidades que indiretamente aparecem na trama *rosiana*. No que a tangem, transformam-na em um mundo absorvido pelo encanto do poético. Quase sempre desvinculados da ação principal, contribuem em contraponto para encarnar profundamente uma dimensão mitológica e poética. Ora recitando versos, ora ditando preceitos, ora contando estórias, ora apenas sentindo em palavras, estes personagens em seu viver junto à natureza são como que tocados por dons divinos. Comungam com o movimento íntimo das coisas do mundo para, através da sua poesia sentida, transformá-lo em linguagem. Habitam um espaço entre a natureza e o convívio social dos Gerais. Assim Rosa, segundo Pedro Xisto, faz ressaltar “*de dentro destas estórias geralistas, as estórias de outros Gerais – os da Poesia*” (Xisto, 1983, p. 121).

São os casos - estórias geralistas que correm os sertões e as veredas - que formam o que é chamado de uma tradição oral. A oralidade da obra de Rosa é para Xisto um retorno “...do romance, da novela, do conto às estórias crepitantes de quando era uma vez, aos recitativos rituais, às invocações interjetivas. Uma volta que refaz, em princípio, todas as experiências, todos os comportamentos, todas as atitudes que têm fluído desde um suposto grito modulado até os tons sutis (subtons, entretons, outros tantos) das ‘séries’ musicais...” (Xisto, 1983, p. 127).

Neste presente estudo procurei me aproximar de um personagem que considero também um *vivente em poesia*: O Chefe Zequiel, que é um “*transmudado, dir-se-ia, em fantástico receptor eletrônico de ‘alta fidelidade’...*” (Xisto, 1983, p. 126). Personagem sinalizador em “Buriti”, o Chefe transita como um ser marginalíssimo, que não consta na lista dos entes poéticos, sugerida por Pedro Xisto.

Em carta endereçada a Guimarães Rosa em 30 de novembro de 1963, o tradutor italiano Edoardo Bizzarri destaca um trecho de “Buriti” que é “uma espécie de sinfonia da noite do mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que a noite e a selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel)” (Bizzarri, 2003, p. 97).

O tradutor pede a Rosa que o ajude a “*captar a sinfonia inteirinha*” (Bizzarri, 2003, p. 97). Rosa responde a Bizzarri, definindo o Chefe Zequiél como “*um pobre-de-cristo, semi-enlouquecida sua ignorância*” (Rosa, 2003, p. 104) e propõe orientar o tradutor, decifrando o difícil personagem. São, principalmente, ruídos transformados em palavras e frases estranhamente ritmadas que confundem o tradutor italiano. Rosa, ao explicá-las, é tentado pela criatividade. “*A invenção é um demônio presente*”. (Rosa, 2003, p.104), afirmou na ocasião.

Os hiper-rumores da noite do Buriti-Bom também suscitam assombrações e outras coisas “perigosas” nas quais Rosa se vê contagiado. O Chefe Zequiél passa, então, a ter novas possibilidades na conversa do escritor com seu tradutor. Rosa mostra que os avantesmas ou as avantesmas - fantasmas que vivem no lado mais sombrio da noite - , são “*anfractuosidades infra-lógicas, hipersensoriais*” (Rosa, 2003, p. 104). A *môrma*, por exemplo, que é uma entidade pressentida pelo Chefe para potencializar a morte rondante, é definida por Rosa como “*um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem*” (Rosa, 2003, p. 109) e também como um “*ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou*” (Rosa, 2003, p. 108). Símbolo da alucinação paranóica do Chefe, a *môrma* reúne em si a força de tudo que é desconhecido e temido por ele.

Rosa responde a Bizzarri sobre várias expressões esquisitas, onomatopéias e mimetismos sonoros que habitam os trechos de “Buriti” em que o Chefe protagoniza. Como o *enchemenche*, que é “*algo que o Chefe não consegue traduzir dos hiper-rumores da noite*” (Rosa, 2003, p. 106). A tradução, neste caso, seria como o nomear da palavra que presta e empresta sentido ao que é ouvido nas trevas pelo Chefe. O *mexer-se-e-encher-se* do mato soma-se ao delírio do Chefe Zequiél em sua paranóia, alimentando sua fantasia e o seu real especulativo.

No começo de “Buriti”, num artifício de narrativa musical, aparece o monjolo, que é um engenho movido à água, usado para pilar milho e descascar café e arroz. “*De par em par de minutos, o monjolo range. Não se escuta sua pancada, que é fofa no arroz. Ele estava batendo o tempo todo*” (Rosa, 1969, p. 85).

Parte integrante da sinfonia do Buriti-Bom, o monjolo segue um ritmo constante, marcando o andamento da orquestra. Seu ranger nos dá a impressão de um agudo de violinos e

a sua pancada no arroz sugere um grave de tímpanos. Um ouvir do ritmo constante do monjolo, trabalhando a partir do silêncio da noite e a favor do homem diurno e seu pulso. Este homem, Iô Liodoro, o que acorda cedo. Disciplinado e correto em sua imagem aparente, Iô Liodoro ilumina com o dia a sua verdade, capaz de ofuscar suas contradições. É o verdadeiro chefe, dono das terras e da Casa do Buriti-Bom, estabelecido em sua virilidade. Ao contrário do Chefe Zequiél, um coitado insone, sem posses, vivendo no moinho às margens da vida, capaz de ouvir passivo e medroso cada pedaço de noite. Ambos ouvem o monjolo. Mas para o Chefe, o monjolo é um instrumento que “*mede o curto do tempo*” (Rosa, 1969, p. 140). Sua escuta participante faz cada som transcender sua simples representação imediata ou lógica.

O Chefe é criador. Não é propriamente um poeta como normalmente se reconhece um a partir do senso comum. Sua passagem em “Buriti” é enigmática e tem o mérito de sinalizar para o canto noturno da natureza, trazido à tona por Rosa em sua narrativa quando transita por este bizarro personagem. Contraponto poético carregado de dissonâncias, o Chefe Zequiél também figura como um caso estranho dos Gerais. Sua fama é fundamentada por sua verdade insone, provocada por uma atitude deveras insana. O medo que lhe reveste de ser assassinado no escuro da noite não o deixa dormir. Em sua recusa radical ao sono, o Chefe passa a ouvir todos os movimentos noturnos. Com isso, desenvolve uma habilidade especialíssima para reconhecer e classificar os sons que ouve. O Chefe Zequiél, paradoxalmente, se faz um cientista de raízes inconscientes enquanto especula sobre os eventos invisíveis da noite.

Zequiél não dorme à noite: “*Ele não tem silêncio*” (Rosa, 1969, p. 134). Na prosa de “Buriti”, o clamor das noites do sertão é ouvido através dele. Por ele passam os viventes ruidosos. Seu temor aguçou-lhe os ouvidos. Seu cérebro ganhou antenas. “*Depois de tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo*” (Rosa, 1969, p.115). O perigo ronda e há uma relação forte do medo do Chefe com o silêncio opressor. Zequiél tem pelo pavor um respeito religioso. Tanto que há entre ele e a ultra-católica e temente Maria Behú uma identificação que ultrapassa a compreensão humana dos fatos. Behú morre de doença grave. Seu fim imediatamente estabelece uma incrível sincronia com a cura do Chefe. O signo-salomão, desenhado no chão e na parede do moinho em que vive, é símbolo da sua fé

redentora. No fim da narrativa, o amor de *Eros* vence *Tanathos* na figura do Chefe. Sua redenção se dá e é noticiada por Nhô Gualberto Gaspar: “Sabe? O Chefe Zequiel civilizou: diz-se que, de uns quinze dias para cá, não envigia a noite mais, dorme seu bom frouxo. Acho, de umas pílulas, que para ele da Vila trouxeram, ocasião do enterro de Maria Behú: símplice de cânfora, que parece...” (Rosa, 1969, p. 249).

Este Chefe Zequiel, “*homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos*” (Rosa, 1969, p. 106), é personagem paradigmático em “Buriti”. Assim como as musas que fazem os poetas ordenarem o caos através do canto, o Chefe consegue ver na escuridão caótica tudo o que nela deve ser concreto em sua poesia.

Da vigência do silêncio noturno pode-se escutar uma folha de coqueiro cair longe ou um detalhe ínfimo como animais que mimetizam a natureza, imitando o barulho das águas dos riachos. O efeito sinfônico em “Buriti” se faz na alternância configuradora de silêncio e som. O silêncio musical serve para que, em seu tempo de haver, possamos imaginar o som recém-ouvido. Ou, num sentido mais íntegro, dele haver o som nomeado.

Nas noites do sertão há escuridão e silêncio. Silêncios que podem prestar habitação ao som. Ou sons, os noturnos, são amplamente ouvidos pelo Chefe, personagem que extrapola os limites de os ouvir. “*O Chefe Zequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue*”. (Rosa, 1969, p. 91). Som e palavra que se inauguram desbravando o silêncio. Em “Buriti” a escuta é uma ausculta. Um ouvir cuidadoso do ritmo incessante das coisas em torno e entre.

Os bichos são algumas das vozes do sertão captadas pelo Chefe Zequiel. A anta assovia logo após o narrador dizer que o Chefe está “*amarrado ao horror*” (Rosa, 1969, p.115). Condenado a ouvir tudo pelo temor - como o coelho de amplas orelhas, comparadas por Rosa a uma central telefônica - , o Chefe ouve com uma amplitude modulada para tornar próximo tudo que o espreita.

Em “Buriti”, Rosa narra o momento em que se faz noite. Em que o dia morre e na sua transição dá lugar à escuridão através da sinfonia dos viventes. Pios de pássaros, o grão do macuco, a cobra que espreita, o canto dos ariris e o latido dos cães, os sapos, as corujas, o

nhambu, o uru, o lobo, o gado, entre tantos, ruídos dos seres que ressoam em “Corpo de Baile”. Assim como o vento uivador que, com seu chiado, abana o mato.

Em meio a tantos sons e silêncios, são as trevas da noite que possibilitam haver algum brilho em nossa compreensão. O pensamento é como a pequenina luz que é emanada do Buriti-Bom, indicando que ali deve haver vida humana. Uma só luz, que civiliza. A palavra que ilumina o silêncio ao nascer. Som e palavra que revelam a realidade e se retraem novamente ao silêncio das noites do sertão.

BIBLIOGRAFIA

ROSA, João Guimarães. **Noites do Sertão (Corpo de Baile)**. Rio de Janeiro, RJ. Livraria José Olympio Editora, 1969. 251 ps.

_____. **Correspondência com seu Tradutor Italiano_Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro, RJ. Editora Nova Fronteira, 2003. 207 ps.

XISTO, Pedro.” À Busca da Poesia”. In: **Coleção Fortuna Crítica**. Direção de Afrânio Coutinho. Seleção de Textos: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira S.A. - Memória – Instituto Nacional do Livro, 1983.