

RECADO DA VIAGEM

*José Miguel Wisnik**

RESUMO

Em “O recado do morro” o percurso da viagem secreta sentidos através de uma mensagem que transita entre sete destinatários-destinatadores. Ao mesmo tempo, a novela cifra múltiplos níveis de leitura, que envolvem de maneira inseparável o significante, a mímese social, a cosmologia alquímica, a cultura popular e o enigma.

Em “O recado do morro” desenvolvem-se duas viagens entrelaçadas. Na primeira, a viagem literal de ida e volta entre Cordisburgo e os Gerais, conduz-se em comitiva um naturalista nórdico empenhado em recolher o conhecimento do sertão ao universo letrado. Homem da cultura escrita totalizadora e universalizante, o estrangeiro seo Alquiste ou Olquiste (que pode ser visto também como *alter ego* do escritor em viagem, com seus óculos e caderneta de campo) é acompanhado e conduzido pelo fazendeiro seo Jujuca do Açude e pelo sacerdote frei Sinfrão. Temos aí, nesses três homens de poder e saber, “gente de pessoa” a cavalo, um cortejo emblemático da elite colonial brasileira, para retomar os termos empregados por Alfredo Bosi na sua **Dialética da colonização** (colonização, culto, cultura). Completando o grupo vão dois trabalhadores não letrados, personagens decisivas do conflito subjacente à viagem: à frente e à pé, o enxadeiro e guia estradeiro Pedro Orósio, e atrás, “tangendo os burros cargueiros”, o tropeiro Ivo Crônico. Disputas amorosas mal resolvidas fazem com que o último prepare surdamente uma emboscada contra o primeiro, que está na posição de protagonista e que, como o leitor, desconhece até o momento final o que se arma contra ele, enquanto hesita entre prosseguir na sua vida de namorador errante ou voltar a seus Gerais de origem, movido por uma saudade genuína que no entanto lhe falta, para casar-se.

Essa viagem sertaneja revisita o paradigma daquelas muitas viagens em que naturalistas estrangeiros pesquisaram secularmente o Brasil desconhecido, e evoca, em particular, a figura do dinamarquês Peter Lund, cujas pesquisas paleontológicas marcaram no século XIX a região de Cordisburgo e da gruta de Maquiné.

* Universidade de São Paulo.

Assim, além de ser a narrativa de um caso sertanejo, “caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio”, a novela remete à história do reconhecimento do território brasileiro e à memória ancestral da terra natal rosiana.

A outra viagem, metafórica, é a do recado enigmático que o “homenzinho” à beira da estrada e morador de gruta, Gorgulho, diz ter ouvido dos possíveis desabamentos subterrâneos do Morro da Garça (marco piramidal no centro geodésico de Minas, ponto de referência imemorial dos viajantes boiadeiros). Incompreensível e esfingética, a mensagem (que fala de festa e morte) vai passando oralmente – viajando – de recadeiro em recadeiro, excluídos ou agregados, inocentes ou delirantes anjos sertanejos lunáticos que, à custa de glosar cada um a seu modo o seu sentido obscuro, acabam por transformar a mensagem, sem querer e sem sabê-lo, na canção de Laudelim Pulgapé. Como também é sabido, a canção, formada pela combinação indecível de acaso e teleologia que emana da natureza e da cultura do sertão, incide sobre o conflito oculto na primeira viagem, entre Pedro Orósio e Ivo Crônico, desvelando-o e decidindo-lhe o destino.

Nessa dupla viagem que é uma só, o sertão, interrogado pela lente da cultura escrita, responde por meio do recado enigmático que vem da terra para a canção popular oral. A viagem da consciência letrada, que quer incluir o trópico desconhecido no universo do livro, percorre lentamente a terra; enquanto isso o recado da terra, que irrompe da inconsciência, viaja pela linguagem como enigma latente e despercebido até ganhar consciência inesperada sob a forma de poesia cantada. Temos aí uma outra variação daquele cruzamento especular entre o mundo letrado e o não-letrado, cuja “terceira margem” forma, pode-se dizer, o ponto de vista e o *aleph* da obra rosiana, a exemplo do **Grande sertão**.

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 estória de amor” e “Cara-de-bronze”, assinalam a *canção*, a *estória oral* e a *poesia* como três componentes inseparáveis da dimensão épico-lírica da prosa rosiana. Mas, mais que isso, pode-se dizer que essa novela hermética põe no foco central da sua peripécia hermenêutica a própria questão da leitura: trata-se em primeira instância de alguém que “lê” o recado bruto do Morro, trata-se de lê-lo e relê-lo através da cadeia de seus sete intérpretes, trata-se de que o herói leia e tome para si o recado da canção, e, dado o caráter cerradamente tramado em múltiplos níveis, da novela, trata-se de que o leitor leia a rede de recados através dos quais o próprio texto se constitui, gerando por sua vez uma nova cadeia múltipla de interpretações e de recados críticos.

Em outras palavras, se a viagem *dá* o recado, o protagonista tem que *dar conta* do recado, e o leitor, *dar conta do recado do recado*. Uma especificação importante se impõe, no entanto: se saber ler é algo crucial, essa faculdade não se confunde com a competência letrada, mas reside, em vez disso, na capacidade de colocar-se

dentro e fora dela. Conforme mostrou Bento Prado Jr. a propósito dessa novela, Guimarães Rosa tira partido do fato de todo modo irônico de que ali, no sertão-mundo, quem melhor lê é o iletrado, que, estando fora da superfície da letra, não sabe ler se não em profundidade (Prado Jr., 1985, p. 195-226). Devo insistir, então, que a invenção de um ponto de vista ou de escuta capaz de postular a incomensuralidade de duas culturas, separadas pelo limiar da escrita, como uma verdadeira “terceira margem”, é o ponto chave da escritura rosiana. Embora eminentemente escrita, o código de leitura que ela propõe não é simplesmente o alfabético-verbal: a cifra da leitura é a *viagem* do sentido, e o seu crivo, que importa discutir, é o do *recado*.

Pois um recado não é somente uma mensagem que se envia a outra pessoa: a palavra indica um circuito em que uma mensagem passa de alguém a outro através de outrem. Enquanto a mensagem vai de um destinador a um destinatário, o recado está viajando entre um primeiro destinador (nem sempre visível), e um terceiro destinatário, mais além. Entre um e outro, o lugar do recado é o do destinador-destinatário de algo que passa. A mensagem supõe um movimento de ida e volta, emissivo e bipolar, reversível mas não ambíguo (como o verso-reverso de endereço e remetente numa carta comum). Já o recado é ao mesmo tempo emissivo e receptivo: destinando-se a ser mandado, define-se antes de mais nada e ao mesmo tempo por ter sido recebido. Sua vocação é fazer parte de uma cadeia cujo princípio e fim não estão determinados.

Muito a propósito, essa acepção está próxima da definição transitiva de Bakhtin/Voloshinov para a própria *significação*, quando diz que no discurso esta não reside somente na palavra estática, como se nela contida e acabada, mas que cruza a palavra “enquanto traço de união entre interlocutores”, realizando-se “no processo de compreensão ativa e responsiva”. Como uma “faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois polos opostos”, a significação assim entendida em seu contexto temático “é o efeito da *interação do locutor e do receptor*” produzida a partir de “um complexo sonoro”. Isso corresponde a dizer que uma significação emitida por alguém só faz efeito – ou sentido – quando alguém outro lhe *empresta* uma significação, não coincidentes mas ambas formantes do processo. (Bakhtin, 1979)

O movimento de passagem do recado, ou do sentido, é, por sua vez, verbal e gestual, compreendendo-se no gesto o “acento apreciativo” e a “entoação expressiva” inerentes às falas. Na fluida imbricação do verbal e do não-verbal toda fala contém, em seus acentos intransferíveis, recados das inclinações, disposições e enlaces que encarnam os sujeitos no momento imediato, no horizonte social, na história concreta e no limiar do Outro inconsciente ou transcendente.

Os harmônicos do espectro semântico que investem a “significação objetiva” das palavras são elementos decisivos de sua composição e inseparáveis do horizonte dos interlocutores. Como o sentido das palavras é migrante e mutável, esses acentos desempenham um papel decisivo na modulação da significação, que é sempre, no final das contas, segundo Bakhtin/Voloshinov, “uma *reavaliação*: o desloca-

mento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro”.

“O recado do morro” é uma expansão, elevada a níveis a princípio insuspeitáveis, da problemática inerente à singularidade da palavra “recado”. O núcleo da novela é o percurso da mensagem como processo que se dá na palavra enquanto “contrapalavra”, deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito. A viagem carrega com graça, nos seus recadeiros, as formas da sociabilidade de Minas, silenciada e exprimida pelas bordas, convergindo sobre a canção. Não é à toa que ela se faça a partir do S inicial da estrada (“Desde ali o ocre da estrada, como de costume, é um S”) que num lance sinuoso de *esses* significantes (“sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso”) “começa grande frase”: viagem pela linguagem, linguagem viajante, recado.

A mimese do mundo social sertanejo, com sua imbricação de caso e história, em que contraponteam o oral e o escrito, se dá por meio de um estado movente da língua cuja frase segue o percurso da letra viajante, inventando palavras e criando permanentemente, na colusão delas, novos sentidos e acentuações apreciativas.

O conto “Famigerado” condensa bem, como glosa cômica, algo desse conjunto de questões, ao colocar frente a frente o jagunço não-letrado e o homem letrado, a regra da vingança que vigora no mundo do sertão e a lei incipiente, tendo como incógnita uma palavra cujo acento apreciativo é ambivalente: “famigerado”, nó de fama e infâmia que o jagunço, vendo-se colhido na rede de recados da palavra desconhecida e suspeita, interpela o doutor a desatar. No caso, isso só se dá graças ao pacto com o demônio mercurial da linguagem, e seus efeitos ambivalentes, que o doutor vem a fazer no aperto da hora justa.

Por outro lado, temos que considerar que o alcance de **Grande sertão: veredas** não é concebível senão como o de um imenso *recado*: algo passa de alguém a outrem através de outro, cujo silêncio constitui a fala ocupando o lugar ambíguo do leitor e do autor, destinatário destinador bifronte entre a oralidade e a escritura.

Em “O recado do morro” a malha fina da narrativa, que conta a viagem do recado, é permeada de recados cifrados de efeito retardado, que a crítica literária, ao modo de recadeiros, vem desvelando ao longo do tempo (e trata-se mais de desvelar, processo sem fim e afim da viagem, do que de algum conclusivo desvendar). Tomemos como referência a letra S, metáfora da estrada concreta e cifra da viagem da linguagem, cuja reiteração abre o texto, como já dissemos. Num importante livro esotérico, **O mistério das catedrais**, publicado sob o nome de Fulcanelli em 1925, diz-se: “A letra S que adota a forma sinuosa da serpente, corresponde ao *khî* (x) da língua grega e adquire seu significado esotérico. É o rasto helicoidal do sol que chegou ao zênite da sua curva através do espaço, na altura da catástrofe cíclica”. Diz-se ainda: “É uma imagem teórica da besta do Apocalipse, do dragão que vomita, nos dias de julgamento, o fogo sobre a criação macrocósmica”. (Fulcanelli, s/d)

As duas afirmações não são destituídas de interesse para a leitura do conto.

De saída, a viagem pela “terra longa e jugosa, de montes pós montes”, se faz em contraponto com as inflexões do sol, insistindo na aliteração da letra: “E iam serra-acima, cinco homens pelo espigão divisor. Dia muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo”. Mais adiante, logo antes do encontro com Gorgulho, se dirá: “E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, como por uma linha vã, uma linha geodésica”. A costura do terreno, esfolando morro como laranja que se descasca ou “laço jogado em animal”, num sobedescer que aponta ao alto o “mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios”, e arremetendo entre o céu e a terra como se quisesse entretecê-los em geodésica e espiral, pode ser associado ao motivo da viagem cosmológica, já assinalado pela crítica (por Ana Maria Machado e, mais ainda, por Heloísa Vilhena de Araújo) (Machado, 1991 e Araújo, 1992). De um modo que remete a fontes nomeadamente néo-platônicas, a viagem pela terra corresponde a uma viagem celeste, como indicam sabidamente os nomes dos sete fazendeiros, ligados aos sete planetas da cosmologia tradicional e a suas áreas temáticas, sem perder no entanto aqui o seu acento telúrico e a sua verossimilhança sertaneja: Juca Saturnino, Jove, Dona Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selena, Marciano, Apolinário.

Essa correspondência faz sentido se pensarmos agora a viagem sertaneja que interroga o enigma do interior e da história brasileira como alquimia espiritual: viagem mercurial de ida e volta entre Saturno (Saturnino) e Sol (Apolinário) e, portanto, entre os símbolos tradicionais do chumbo e do ouro, através dos sete recadeiros “lunáticos” (simbolicamente, aqueles que dão atenção a objetos pouco definidos e não visíveis, embora afetivamente intensos, como aqueles visados pelo enigma do recado do Morro).

Esses símbolos pertencem a uma longa tradição, e suas articulações na novela tornam-se patentes a partir de um certo limiar de leitura, despontando em muitos índices (“E aqui perto, de repente, se traçou o rápido nhar de um gavião, passando destombado, seu sol nas asas chumbo”). Em Guimarães Rosa a simbologia cosmológica não descola da mímese do sertão, e o entendimento de sua alquimia singular começa daí, mais do que do vôo direto para arquétipos ou simbolismos genéricos.

Sobre a “doutrina de Saturno”, que remonta à Antiguidade, à teoria medieval dos humores, à astrologia árabe e à alquimia, com ressonâncias importantes na arte e no pensamento renascentistas e barrocos, Walter Benjamin assinala a “riqueza de intuições antropológicas justas” contida nessa teoria de surpreendente longevidade (Benjamin, 1984, p. 171-180).¹ Símbolo bifronte ligado à Idade de Ouro e ao exílio, à foice e à colheita, à dialética da castração fecunda, Saturno é associado à ambivalência entre a melancolia e o entendimento, que o remete ao mesmo tempo às manifestações do *limite* (lentidão, celibato, frio, velhice, abatimento, inação), por um lado, e às da *visão* (inteligência, contemplação, vidência profética e razão reflexi-

¹ Ver também Klibamky, 1989, em especial p. 201-242.

va), por outro. Polo oposto ao Sol, Saturno é seu representante noturno, seu Outro – nisso contrastam e nisso se buscam.

Não é difícil identificar a importância desse complexo na novela de Guimarães Rosa “Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra” (Benjamin): o recado enigmático emana do Morro através de um celibatário neurastênico remanescente de um mundo arcaico (o das valas que dividiam propriedades, há trinta anos passados – tempo, aliás, do ciclo de Saturno) que ainda guarda suas moedas azinhavradas e fora de circulação, coleção de relíquias ruínas, na gruta onde mora e que termina em sumidouro abissal. A dialética entre Saturno e o Sol, o chumbo e o ouro, que consiste em trazer à luz, à transparência e ao entendimento integrador elementos a princípio impenetráveis, opacos e não integrados, embora densos, está cifrada no próprio apelido desse “mensageiro de Deus” e profeta menor Malaquia, pois “gorgulho”, palavra ligada ao mundo do garimpo e da mineração, é o pedregulho do leito do rio que esconde valor, “fragmentos de rocha entre os quais se encontra ouro”.

Essa acepção é uma metáfora perfeita do próprio recado, em sua vidência abstrusa, que não será legível pela razão senão depois de completado o trabalho mercurial e lunar, feito pelo recado e feito canção, que busca a integração afetiva de seus elementos desconexos numa decantação solar. Nesse sentido, a novela supõe uma teoria poética (a “parábase” da canção) inseparável de uma teoria da leitura em que os modos alegórico (saturnino) e simbólico (solar) remetem um ao outro, em verso e reverso da mesma viagem (sendo a viagem de “Cara-de-Bronze”, “parábase” da poesia, o reverso implícito da viagem de “O recado do morro”, no **Corpo de baile**).

A dialética interna ao próprio complexo saturnino, em que se interpelam limite, profecia e razão, tem seu correspondente no contraponto entre Gorgulho e seo A/Olquiste. No zelo com que examina e dá a tudo quanto enxerga “um mesmo engraçado valor”, viajando vagarosamente para “remedir cada palmo de lugar”, objeto de uma observação que passa pela paciente acumulação visando à compreensão totalizadora, o naturalista é um saturnino de outra cepa, “bispo de outras comarcas” – como o define interrogativamente o Gorgulho –, separado no entanto deste pela língua, por todas as distâncias profundas ou aparentes que vão da Dinamarca ao sertão mineiro, da vidência à revelia de um à razão científica humanista do outro, da oralidade à escrita (Heloísa Vilhena de Araújo relacionou interessantemente a oscilação da letra/som A/Olquiste com o movimento do *alfa* ao *ômega*, letras confins do alfabeto e cifras de seu caráter totalizador).² A narrativa não deixa de assinalar a correspondência e o entendimento virtual no confronto entre Gorgulho e A/Olquiste,

² É interessante observar que a variante Alquiste/Olquiste é antes de mais nada fonética e *oral* (índice da fala sertaneja), ao mesmo tempo que pode ser interpretada, no caso, como uma cifra do alfabeto grego e portanto da *escrita* universalizante. Cruzam-se nos recados do nome, mais uma vez, o universo letrado e o não-letrado.

que esperará a viagem da canção e suas surpreendentes mediações para se esclarecer.

Mas há um terceiro e decisivo integrante do complexo saturnino: Ivo Crônico (Cronos-Saturno), aquele que arca com o peso da tropa e que põe limite de morte ao desejo ilimitado e narcisista do sedutor sem peias, Pedro Orósio. Como se vê, o recado vem da profundidade da terra através de um anacoreta saturnino, interrogado por outro saturnino, o naturalista, e referindo-se obscuramente à ação de um ainda outro, o tropeiro que abre (de início na fazenda e no final no beco do Saturnino) luta subterrânea com o enxadeiro e guia estradeiro cuja desenvoltura desimpedida parece não conhecer obstáculos, nem o do tempo devorador.

Já se vê que essa história se passa na terra, por onde viaja a expedição e a letra movente do recado, mas espelhando uma viagem cosmológica (módulo das séries de parentescos analógicos do mundo), em que um signo obscuro cobra seu preço e vem a ganhar a imediatez transparente de um sol ao mesmo tempo revelador e terrível que vomita fogo.

Assim, o S inicial anuncia cifradamente múltiplos níveis de significação que se desdobram na novela, também pensáveis segundo os quatro níveis de leitura previstos por aquela tipologia hermenêutica que se aplicou privilegiadamente, na Idade Média, à interpretação da Bíblia: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico (penso também na releitura dessa tradição interpretativa feita por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*). Pode-se dizer que a viagem é literal em dois sentidos entremeados: viagem do significante (letra movente) e viagem pelo sertão em sua inscrição social (oral e escrita, caso e história). Mas é também dissimuladamente alegórica: viagem do complexo Sol/Saturno desvelando-se em cosmologia e alquimia espiritual. Essa viagem situa o sujeito-protagonista num conflito moral (seduzir “por divertimento de indecisão” ou amar), conflito cuja irresolução interior o leva à iminência de uma luta-de-morte não percebida. Essa é flagrada e deflagrada por uma canção em que, afinal, a pergunta da Morte vestida de Embaixador, “a tua sorte pode mais que o teu valor?”, feita em condições extremas nas quais se decide o sentido de toda a existência, dá à rede narrativa e poética um sentido anagógico, correspondente ao da imagem, a que nos referimos, “do dragão que vomita, nos dias de julgamento, o fogo e o enxofre sobre a criação macrocômica”.³

³ Se pensamos no modelo da “Crítica ética: teoria dos símbolos”, de Northrop Frye (*Anatomia da crítica*, São Paulo: Cultrix, 1973), vemos que “O recado do morro” trabalha a palavra ao mesmo tempo como *signo* e *motivo* (que correspondem para Frye aos dois modos do plano literal, o da literalidade propriamente dita e o da representação), como *imagem*, *arquétipo* e *mônade*, que correspondem por sua vez, no seu modelo, aos planos alegórico, moral e anagógico. O que vale dizer que a novela trabalha ao mesmo tempo com deslizamento irônico do significante, mímese histórico-social, alegoria cosmológica, canção popular coletiva e mito/enigma, sendo que esses níveis, que remetem um ao outro num processo circular e sem término, envolvem, digamos, dimensões simbólicas da literatura *toda*. Como os níveis envolvem também os cinco modos da ficção (ironia, imitativo baixo, imita-

A trama se passa, pois, em múltiplos níveis inextrincáveis: no significante, na sociedade sertaneja, na relação Sol/Saturno, no sujeito e no símbolo, envolvendo a poesia, a história, a alquimia espiritual, a canção e o enigma, urdidos em letra, caso oral, viagem cosmológica, festa e luta-de-morte. Passo a passo a viagem engendra, enquanto avança em vai-e-vem, as próprias cifras enigmáticas de seus múltiplos sentidos, cuja condensação tem a particularidade de cair como um raio iluminador e destruidor, ambivalentemente terrível e redentor, formulado e sublimado pela canção, sobre o plano literal da história.

A dialética simbólica que envolve Sol e Saturno supõe, como já foi sugerido, outras mediações transformadoras: a de Mercúrio e da Lua. A viagem, que se abre continuamente aos encontros e às trocas, é um estado mercurial, assim como mercurial é a posição do protagonista, guia estradeiro. Mais que isso, essencialmente mercurial é a própria dinâmica do recado como estado transitivo da significação – serpentes enroladas no caduceu de Hermes como em lance de *esses*.

Mas as operações mercuriais que permitem ao enigma saturnino transformar-se em canção apolínea dependem fundamentalmente, aqui, da simbologia lunar, na medida em que a viagem do recado passa necessariamente pelos sete recadeiros “lunáticos”. A Lua é associada tradicionalmente àquela memória corporal que se aproxima da pura ressonância afetiva sem objeto, ou vinculada a objetos não conscientes. Aproxima-se da idéia proustiana, cujas conseqüências para a poesia foram desenvolvidas por Walter Benjamin, de “memória involuntária”. A gruta de Maquiné, reverenciada no início e no fim da narrativa, pode ser vista como um templo lunar, “onde a gente se lembra do que nunca soube”. A canção ressoa finalmente numa noite de festa e de Lua.

Assim, pode-se compreender que os portadores de um recado obscuro e ininteligível só o levam adiante porque deixam ressoar suas intensidades, ao contrário daqueles que insistem em entendê-lo pelo crivo da atenção consciente. A canção guardará, por sua vez, “o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras”, associados à experiência da recordação e da felicidade como saudade (de tempo e lugar quase-nenhuns).

Mas tudo é ainda mais sutilmente intrincado. Se prestarmos atenção aos sete recadeiros veremos que, embora “lunáticos” em geral, cada um deles expressa novamente um dos sete símbolos planetários implicados na cosmologia astrológica e alquímica. Se os traços característicos de Gorgulho são saturninos, como já dito, inclusive a motivação que o leva a viajar em nome do celibato, para por limite ao ímpeto casadoiro do irmão Catraz, este pode ser visto como um recadeiro venusiano, atraído pela beleza feminina e movido pela própria imaginação fantasiosa de inven-

tivo elevado, estória romanesca e mito), temos uma narrativa que, entre muitas outras coisas, põe em questão a dimensão heróica do personagem, ambivalentemente *acima e abaixo de si mesmo*. Esse arpejo de todos os modos da ficção, com ímpeto totalizador, ocorre também a seu modo em **Macunaíma**, embora em tom deceptivo, oposto ao do “Recado”.

tor sertanejo de objetos improváveis como o “arioplãe” puxado por urubus e o carro sem motor.

Coincidentemente, a tradição esotérica islâmica, que tem no seu cerne o tema da viagem iniciática através dos sete céus planetários, pensados como símbolos de faculdades intelectuais, atribuiu a Vênus a faculdade da imaginação. Certamente motivada por uma poderosa intuição simbólica, seguramente não desprovida de muita leitura, pode-se notar uma correspondência entre os recadeiros rosianos e os planetas tomados como canais de conhecimento, à maneira da viagem espiritual islâmica (que além de ser também – pode-se dizer – um neoplatonismo, deu longo e aprofundado desenvolvimento ao simbolismo planetário como “alquimia espiritual”). (ver Burckhardt, 1996, p. 128-137; Burckhardt, 1950; Arabi, 1981 e Carvalho, 1985)

Assim Joãozezim, “caxinguelê de ladino”, rápido e esperto, é aquele que busca dar ao recado ouvido um grau maior de definição e articulação verbal: sua motivação é expressamente mercurial. Guégue, por sua vez, no centro dos sete, é o lunático potencializado, o lunático entre os lunáticos: não-verbal, mímico e mimético, zeloso portador de uma atenção perpetuamente flutuante, em tudo correspondente à faculdade, lunar por excelência, do “espírito corporal”. Nomindômine vive num estado de exaltação que aponta para a conflagração universal, para o desencadeamento apocalíptico: seu canal de contato com o mundo é a faculdade conjetural, associada à suspicácia e ao estado de alerta, que a mística islâmica relacionou ao planeta Marte. O Coletor, por sua vez, relaciona-se com o mundo através do pressuposto de uma “sobrefatura” imaginária, a mesma que se encontrou concretamente na fazenda do Jove, estância jupiteriana: sob espécie lunática, manifesta-se nele a vontade afirmativa e anti-melancólica associada ao planeta, que o faz recusar e denegar, compensando-a, a negatividade profética do seu antecessor.

Em Laudelim Pulgapé a disposição lunática, nele identificável sob a forma da fonte da inspiração poético-musical (a proustiana e benjaminiana “memória involuntária”), associada à disposição mercurial de viajante da linguagem (sugerida no próprio apelido), remete à capacidade (apolínea e solar) de dar forma ao símbolo, integrando os elementos dispersos, intensos e conflituados da experiência do limite e da fantasia, da negatividade e da positividade.

A dialética de símbolo e alegoria pode ser vista como dialética de Sol e Saturno: o símbolo é solar e a alegoria, saturnina. No primeiro, o universal transparece luminosamente no particular, em estado de integração. Na segunda, a totalidade, ainda assim buscada, só se manifesta pelo limite, pela opacidade, pela não-integração, daí a sua relação com a melancolia e a ruína. Em “O recado do morro” o símbolo oculta a alegoria. Em “Cara-de-bronze”, paralelo e simetricamente oposto, a alegoria oculta o símbolo.

As serpentes entremeadas nesse bastão de Hermes, em lance de *esses*, contêm o xis da questão enigmática, cifrada e devoradora, que se manifesta desde a primeira versão do recado: a junção de festa e luta-de-morte (“E que toque de caixa? É

festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse”). De fato, o fim da viagem e a irrupção da canção coincidem com a iminência da festa do Rosário, festa de pretos cujos tambores tomam o arraial, e que a narrativa anota com antropológica precisão. A canção de Laudelim, cujos formantes não cabe analisar aqui, é a narrativa de uma luta de morte terrível e sanguinária, em que os contendores se entrematam, no limite das forças, rebecendo o próprio sangue. É a sua formulação pela canção, no entanto, que permite a Pedro Orósio, numa intuição que envolve todos os níveis perceptivos acumulados, antecipar-se à emboscada, salvar-se da morte e, mestre do tempo, depor seu antagonista saturnino, Ivo Crônico, feito “menino, no centro do chão”.

A recorrência da luta-de-morte na literatura brasileira foi apontada com grande acuidade interpretativa por José Antonio Pasta Jr. Ela remeteria à perpétua oscilação nunca superada entre o Mesmo e o Outro, que apareceria como cifra da formação brasileira, por exemplo, no núcleo de **Grande sertão: veredas**, de **Macunaíma**, **Os sertões**, **Esau e Jacó** (Pasta Jr., 1991, p. 159-170). Aqui, vemos que ela está no centro do **Corpo de baile**. Lembremos também “A hora e vez de Augusto Matraga”, que termina num tão emblemático quanto sintomático caso de *luta-de-morte cordial*.

A novela assinala o lugar da luta-de-morte, mas aqui, como se ela prefigurasse ambivalentemente a sua superação, ao mesmo tempo que seu retorno implacável. No caduceu de Hermes as serpentes, banhadas em sangue como os lutadores na canção de Laudelim Pulgapé, matam-se mutuamente afogando-se no seu próprio veneno. Mas o mesmo bastão alquímico em que elas se enroscam, tomando-as, amansa-as e ganha o poder de “ligar” e “desligar”, de solver e coagular, como nessa viagem do recado, rastreada pelo avesso desde o S onde “começa grande frase”. (Burckhardt, 1991, p. 132-137)

Interrogação e enigma permanecem. Mas também a certeza de que Guimarães Rosa provoca as muitas correntes críticas, que atraí para seu bastão hermético, a saírem do lugar em que estão aninhadas.

ABSTRACT

In “O recado do morro” the course of the journey secretes meanings through a message that has transit among seven addressees-addressers. At the same time, the narrative ciphers multiple levels of reading that involve in an inseparable way the signified, social mimesis, alchemical cosmology, popular culture and the enigma.

Referências bibliográficas

- ARABI, Mohyiddin Ibn. **Œlchimie du bonheur parfait: traité d'alchimie spirituelle**. Paris: Berg International, 1981.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma**. São Paulo: Edusp, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979. Cap. 7: Tema e significação na língua, p. 114-122.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BURCKHARDT, Titus. **Alquímia**. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 132-137.
- BURCKHARDT, Titus. **Clé spirituelle de l'astrologie, isulmane d'après Mohyiddin Ibn Arabi**. Paris: Les Éditions Traditionnelles, 1950.
- BURCKHARDT, Titus. **Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam**. Paris: Dervy, 1996.
- CARVALHO, Olavo de. **Astros e símbolos**. São Paulo: Nova Stella, 1985.
- FULCANELLI. **O mistério das catedrais – e a interpretação esotérica dos símbolos herméticos da grande obra**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, s./d.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. **Saturne et la mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo: M. Fontes, 1991.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. **O romance de Rosa: – temas do Grande sertão e do Brasil**. Paris: Sorbonne Nouvelle, 1977. La ville – exaltation et distanciation; études de littérature portugaise et brésilienne. p. 159-170.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Pompéia: a metafísica ruinosa d'O Ateneu**. São Paulo: USP, 1991. 401p. (Tese, Doutorado).
- PRADO JÚNIOR, Bento. **O destino decifrado; linguagem e existência em Guimarães Rosa: alguns ensaios**, São Paulo: Max Limonade, 1985.