



## NARRATIVA DIASPÓRICA EM “CONVERSA DE BOIS”



## DIASPORIC NARRATIVE IN “CONVERSA DE BOIS”

Rodrigo Lopes da Fonte FERREIRA  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 19/08/2017 • APROVADO EM 07/02/2018

---

### Resumo

---

A novela “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa, se configura a partir da contação de causos por parte de diversos narradores – homens e animais do sertão. Mediante eloquente escala narrativa, a saga encenada acontece pelo entrelaçamento de retalhos dos eventos capturados aqui e ali pelos seus partícipes, que os transformam em criação literária. O presente estudo tem, pois, como objetivo demonstrar que, através da dialética entre fala, escuta e escritura, Rosa engendra um enredo cuja força motriz provém de uma técnica conhecida como “escritura de ouvido”, em que cada personagem, a seu turno, baseado em intuição e sensações, se empodera da soberania autoral ante a fala e sua subsequente transcrição, montando, assim, uma monumental diáspora mitopoética.

---

### Abstract

---

The novella “Conversa de bois”, by João Guimarães Rosa, is configured from the stories by various narrators – men and animals of the outback. By eloquent narrative range, the performed saga happens through the patchwork of interweaving captured events here and

there by its participants, which turn them into literary creation. The present study has as objective to demonstrate that, through the dialectic between speak, listen and write, Rosa engenders a plot whose driving force comes from a technique known as “writting by ear”, in which each character, in your turn, based on their intuition and feelings, if it empowers copyright sovereignty before the speech and your subsequent transcription, riding a monumental mithpoetic diaspora.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem. Narrativa diaspórica. Escritura de ouvido.

**KEYWORDS:** Language. Diasporic narrative. Writting by ear.

---

## Texto integral

---

João Guimarães Rosa dizia-se um homem “místico e pensador”: ao mesmo tempo em que condicionava sua criatividade ao labor árduo e aplicado, reconhecia-se subordinado à inspiração: só escrevia em estado alterado, em transe. Na grandiosa saga narrativa que engendrou, a novela “Conversa de bois” representa uma celebração à arte de contar histórias. Escrita originalmente em 1937, só veio a lume em 1946 no volume de novelas *Sagarana*. Em carta ao crítico João Condé, Rosa revela ter sido ela fruto do mais puro fenômeno mediúnic: no instante em que escreveria o enredo, já programado de antemão, caíra-lhe “do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da véspera” (ROSA, 2001b, p. 27). Não hesitara: escrevera-a logo.

Semelhante ocorrência é comum no processo criativo de alguns escritores que admitem trabalhar sob o signo da inspiração. Assim considerando, não é difícil identificar no ciclo novelístico de Rosa uma característica recorrente: uma escritura que se dá pelo ouvido. Trata-se de uma técnica sensorial e intuitiva, aparentemente baseada na improvisação e, portanto, anterior à ordem da lógica e da semântica (muito cara a Rosa ao longo do processo de escrita). Sua formação envolve som e ritmo, timbres e nuances, além dos ecos do inconsciente. Segundo estudo de Marília Librandi-Rocha, de onde surgiu a proposta de compreender a escrita de João Guimarães Rosa como produzida “de ouvido”, a improvisação é o centro íntimo de uma criação que se define pela união de impressão e expressão. Trata-se de uma busca para alcançar um estado ideal de integração entre o exterior e o interior, entre palavras e coisas, para capturar o material vivo e único. Escrever de ouvido, nas palavras da pesquisadora, “significa escrever com uma linguagem pré-consciente, uma linguagem ouvida antes que seus significados sejam compreendidos, uma linguagem que é significada antes de se tornar significado” (LIBRANDI-ROCHA, 2011, s.p.).

Em “Conversa de bois”, mais especificamente, tal técnica é transferida aos personagens (humanos e não-humanos – que identificaremos, mais

tarde, como “trans-humanos”), que narram, cada um a seu modo e a seu turno, a longa viagem de um carro-de-bois.

Comandados por Tiãozinho, criança cuja infância foi roubada pelas agruras do sertão, e seu padraсто Agenor Soronho, os oito bois puxam um carregamento de rapaduras e o corpo morto do pai do menino rumo a um arraial. São eles personagens e autores, compartilhando com uma irara a perspectiva da mesma ação. É ela, aliás, quem conta tudo, depois, a Manuel Timborna, sujeito que “vive falando invenções”, e que, por sua vez, transmite semelhantes “retalhos” narrativos ao homem letrado, culto. Intitulado por Timborna narrador central, este se propõe a costurar as histórias e a recontá-las de maneira diferente.

### A natureza narrante e a escrita de ouvido

Os instrumentos da arte são muitos. Vida e morte, amor e ódio, alegria e tristeza: tudo passa pelo seu crivo e se transforma. Como qualidade do fazer humano, a arte questiona, diferencia e dialoga. Questiona o saber e o não-saber; diferencia a proximidade da distância; dialoga com o mundo e com a memória de quem a põe em vigor no campo dos contrários. O homem, enquanto *telos*, enquanto vontade, se concretiza na e pela linguagem. Logo a arte, objeto singular de suas intenções humanas, se constrói na e pela escuta. É através da escuta da fala da linguagem que o autor organiza o fingir poético ficcional.

Por força da fala da linguagem artística, a dialética entre autor e leitor se constitui em uma escuta. E uma vez fixada a comunhão entre os dois, confecciona-se a “escritura de ouvido”. Porém ela, ao contrário do que pode sugerir, não prescinde do completo despojamento da razão na sua proposta de beneficiar exclusivamente o sentido; sua norma é jamais perder a experiência vital embrionária da qual se origina e depois liberta.

Partindo dessa premissa, a escritura de “Conversa de bois” acontece sem a participação permanente do narrador autoral; múltiplas são as vozes decompostas nos recantos do enredo a fim de, unidas, erguer o edifício narrativo. Embora caiba, logicamente, a uma só personalidade unir tijolo e cimento verbal, não lhe pertence tal obra. Isso equivale a dizer que é dele a pena, mas não a essência das palavras. Apenas nela reside a força verdadeira do discurso, aquilo que concede a qualquer um o direito à escuta, à visão, à fala.

Temos então uma consciência ficcional cuja soberania autoral lhe é usurpada; um homem culto, “doutor”, a quem, no entanto, é facultado o direito de recontar o que ouve. Ainda que desejoso de afigurar-se qual um *aedo* no topo da criação, aceita a função não menos importante de entrelaçar as fantasias, as lembranças alheias, dando-lhes contornos satisfatórios à sua perspectiva estilística. Segundo Ronaldo de Melo e Souza (2008, p. 105),

a erudição poética do narrador, que o singulariza como rapsodo sertanejo, manifesta-se na habilidade com que consegue urdir a

trama multiforme de várias histórias, que se harmonizam como peças tecidas de acordo com a complicada arte da tecelagem e da costura, que lhes assegura a organicidade do risco do bordado. Ao introduzir variantes, o narrador assume o duplo desempenho poético do rapsodo, que consiste em selecionar e reunir fragmentos poéticos e enriquecê-los com seu poder de improvisação.

Manuel Timborna, criatura do sertão, inventor de causos, garante ter havido um tempo em que os bichos conversavam entre si e com os homens. O seu interlocutor, o “doutor”, não duvida: sabe que isso não é de hoje. Mas se questiona quanto à capacidade dos ruminantes de também falarem. Para Timborna, no entanto, “esses são os que mais” (ROSA, 2001, p. 326). Ambos, narrador e interlocutor, compreendem a importância do registro de um fato que aconteceu, envolvendo os bois, mas não se veem aptos, por si sós, a pô-lo em palavras fidedignamente sem a intervenção e o auxílio um do outro – e dos demais envolvidos. Apesar das suas personalidades distintas, abandonam as condições formais de emissores e receptores para trazer à tona e misturar o “eu” e o “tu” simplórios, adequados ao diálogo com todos os participantes da narrativa. A Timborna cabe a fala; ao “doutor”, a transcrição. Contudo o que o sertanejo verbaliza não tem originalidade: o faz do que ouviu de uma irara que capturou, com “viva olhada”, as novidades ocorridas na encruzilhada da Ibiúva. Dali ela vira surgir um carro-de-bois, guiado pelo menino Tiãozinho e Agenor Soronho, “homenzão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado”; “homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta” (ROSA, 2001, p. 328), conforme a perspectiva dos bois por ele comandados. Aliás, é pela narrativa do que testemunhara que à irara é devolvido o mundo. Pela mesma curiosidade que a impelira a acompanhar o carro-de-bois, foi capturada por Timborna, que lhe impôs a condição de preencher sua criatividade frágil com fatos reais em troca da liberdade.

Mediante, portanto, os olhos e ouvidos do chamado “papa-mel”, o carreto, atividade tão corriqueira em ambientes rurais, se eleva ao status de objeto ficcional. Os vários acontecimentos do percurso, além dos diálogos travados pelos bois, configuram a razão do registro escrito, pois que a relevância não é a ação concreta, mas a sua poeticidade.

O animalzinho institui assim o enredo necessário à ficção, conquanto não fosse de sua alçada unir os vários fios narrativos subitamente à disposição. De pronto toma consciência de que outros narradores em potencial ali estão para suplementar as lacunas de sua percepção, como o boi Brillhante, por exemplo. Este, conforme sua importância na escala narrativa, substitui momentaneamente a voz da irara na contação dos fatos. Trata-se do responsável por um aspecto da memória pregressa do grupo bovino – e igualmente da comprovação de que, sim, houve um tempo em que a inteligência humana e animal viviam em simbiose. Exemplo disso é o boi Rodapião, “que pensava de homem” (ROSA, 2001, p. 341), e que por isso mesmo teve sorte trágica. Entre uma narrativa e outra dos demais, boi Brillhante retoma um trecho das lembranças do curioso e desassossegado

Rodapião, boi cheio de ideias cada vez mais afastadas do modo de vida dos companheiros, mais próximas da natureza humana. Ao menos para ele próprio, que assim discernia seus atos. Rodapião acreditava-se inteligente, capaz de implantar uma postura questionadora dentre os bois. De tanto tentar ser como os homens, girar entre a humanidade e a animalidade, renegando sua natureza, é ironicamente morto. Conta Brilhante que num dia de muito calor Rodapião indicou o topo do morro como nascente. Instigado pela sua necessidade orgulhosa de provar sua teoria, subiu-o, confiante nas suas capacidades intelectuais – esquecendo-se, porém, das físicas. E lá de cima veio rolando:

“Eu não disse nada, porque o sol estava esquentando demais. E boi Rodapião foi trepando degrau no barranco: deu uma andada e ficou grande; caminhou mais, ficou maior. Depois, foi subindo, e começou a ficar pequeno, já indo por lá, bem longe de mim...”

[...]

“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 do lugar das suas costas...”

[...]

“Ajudar eu não podia e nem ninguém... Chamei os outros, que não vinham e nem estavam de se ver... Aí, olhei p’ra o céu, e enxerguei coisa voando... E então expiei p’ra baixo e vi que já tinham chegado e estavam chegando desses urubus, uns e muitos... E fui-m’embora, por não gostar de tantos bichos pretos, que ficaram rodeando aquele boi Rodapião” (ROSA, 2001, p. 352).

Nos causos a propósito do boi Rodapião, tanto os olhos quanto os ouvidos de Brilhante estão atentos, a exemplo do que acontece também com a irara. Isso é algo bastante interessante, visto que, em geral, as narrativas cujo princípio reside na oralidade são de intenção moralizante. Não por acaso durante a conversa inicial entre o homem culto e Manuel Timborna alude-se aos livros das fadas carochas. É pela busca de alguma moral perdida que boi Brilhante recorda as estripulias inventivas de Rodapião.

Outro aspecto que faz referência aos contos feéricos e, claro, à mitologia grega, são as dicotomias<sup>1</sup> alto/baixo, céu/inferno, grande/pequeno, marcadas pelo movimento dos olhos do boi Brilhante e pela própria subida do morro por Rodapião: não é permitida, aos mortais, a entrada no Olimpo. Isso explica, em suma, a recorrência de outros tantos movimentos físicos semelhantes, como os da irara, quando da aproximação do carro-de-bois: ela rola e rodopia, levantando poeira, certamente formando um pequeno redemoinho, dentro do qual costumam surgir as criaturas mágicas. O próprio nome do boi induz ao deslocamento circular. Daí termos verdadeira ciranda narrativa, tanto no que concerne aos comportamentos dos personagens quanto à formatação do enredo como um todo. Mais adiante discutiremos detidamente esse aspecto da novela. Por ora é preciso que apreciemos a perspectiva de outro personagem, dessa vez humano, que de

certa forma personifica o ser como vontade do agir e experimentado em nome da linguagem: o menino Tião.

Órfão de pai, preterido pela mãe em benefício de Agenor Soronho, seu carrasco moral e futuro padrasto, só lhe resta uma vida de servidão. É uma criança que “cresce de ódio”, embora não perca a doçura no trato com os animais. A noção que tem das pessoas é a pior possível; sua intenção prospectiva resume-se a um desejo de desforra. Nessa disposição, entremeia, de forma fragmentada, a sua memória à do boi Brillhante, tal como à atenção generalizada da irara, que a tudo inscreve na memória. Compete ao Tiãozinho, na roda narrativa, dissertar sobre o seu passado familiar, a fim de que se dê a conhecer, sobretudo, a personalidade despótica e maligna do carreiro Agenor Soronho. Ao mesmo tempo em que esse trecho da história é apresentado pela razão do menino, há passionalidade (no fundo, tudo em “Conversa de bois” é movido pelo embate da razão com a emoção). Sendo Tiãozinho mais vítima do que mero espectador das ações pregressas, convém dar-lhe o comando da parte mais emocionante da narrativa:

Mas, a mãe, por que é que ela havia de chorar?! Por quê? Ela não gostava do pai... Tiãozinho pouco pudera ver, pelos buracos da parede de pau-a-pique, quando eles estavam lavando o corpo... A cafua se enchera, não cabendo, de gente... E seu Agenor Soronho estava muito galante com todos. Estava mesmo alegre, torcendo as pontas do bigode vermelho, mas fazendo de estar triste, às vezes, de repente... E até, quando Tiãozinho, zozinho de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai... (ROSA, 2001, p. 344).

As lembranças de Tiãozinho expressam sua fortaleza íntima, contrastando essa imagem com a de menino frágil e desamparado, que se tem nas primeiras páginas da novela. É mister voltar ao passado de modo a evidenciar a identificação entre o menino e os animais. Mais e mais a figura de Tiãozinho como narrador torna-se indispensável, se bem que sua perspectiva – como a dos demais personagens – passa pelo crivo da irara. Aparentemente ausente mediante o discurso direto do papa-mel, é pelo seu olhar e sua audição que um possível leitor toma conhecimento dos fatos. Pelo seu olhar e sua audição a conversa dos bois torna-se inteligível à sapiência humana. Aqui, antes mesmo da definitiva conversa entre os bovinos, que modificará completamente o destino do menino, sucede o seu coro, que filtra os sentimentos de Tiãozinho e critica os valores morais do homem. Não por acaso o coro é formado por bois: são eles não somente um ente zoológico. Ademais, como Benedito Nunes observou, “o Boi é o verdadeiro totem, o nume do sertão na obra de Guimarães Rosa” (2013, p. 282). Pelo coro, um novo ritmo é imposto à narrativa; sons e imagens se mesclam:

– Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem...

– Eu já vi *boi-grande* pegar um homem, uma vez... O homem tinha também um *pau-comprido*, e não correu... Mas ficou amassado no chão, todo chifrado e pisado... Eu vi!... Foi o *boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda*...

– Ele é bonito, esse um... – profere Dançador, que por sinal dá retrato de zebuíno-nelorino: na cabeçorra quase de iaque – testa lomba, grãos de olhos, cara boba, mais focinho – e na meia giba da cruz; mas ajunta outro tanto de sangue sertanejo, e a mistura põe-lhe um pré-corpo entroncado, dilatado e corcovado, de bisão (ROSA, 2001, p. 331-2).

E mais adiante:

– Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...

[...]

– Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...

– É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...

– 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... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome calor – tudo, pensado, é pior (ROSA, 2001, p. 333-4).

Subitamente a narrativa feita pela natureza é interrompida: no meio do caminho Agenor Soronho encontra outro carreiro, acidentado. Agora, à guisa de intermezzo, temos a narrativa do carreiro João Bala, que fala das causas do acidente – e lembra da impossibilidade humana de subir além do que lhe é permitido. É um trecho no qual Agenor Soronho entrevista longamente o amigo, e eleva o seu grau de crueldade ante o azar do outro. Trágica e, ao mesmo tempo, cômica, a narrativa de João Bala quebra a constância dramática da irara e prenuncia o clímax, momento por que todos os personagens deverão passar. Sua desgraça incita o desejo de competição do vaidoso Agenor Soronho, que força o carro-de-bois a concretizar a irracional proeza almejada por João Bala. Com isso, ainda que bem-sucedido, exaure os animais e conquista seu ódio definitivo.

De volta à narrativa da irara, a parte final da novela se desenvolve pela perspectiva dos bois, mais precisamente na comunhão deles com o menino. Nessa hora, Tiãozinho fala por intermédio dos bois, induzindo-os a comungar de seu

desejo de vingança contra o carreiro. Tomam para si uma característica humana: são, enfim, razão, sentimento e vontade.

– Que estão falando, todos? Estão loucos?! Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-e-murundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... Somos fortes... Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais forte... Sou Tião... Tiãozinho! (ROSA, 2001, p. 359).

Os bois conspiram contra o carreiro, causam sua morte. Eis a humanização dos animais e animalização dos homens; o bem fazendo a vez do mal: a selvageria dos homens transmitida contagiosamente aos animais, que se metamorfoseiam, assim, em criaturas trans-humanas<sup>2</sup>.

Livre dos maus-tratos do padrasto, Tiãozinho carrega dois corpos junto das rapaduras. Cresce, afinal, na compreensão da autoria da vida quanto ao transcórre da própria história. E conforme segue o seu caminho, o faz sem a companhia da irara, que precisa voltar “duas horas e duas léguas para trás”, onde tem um sério encontro marcado.

Isso posto, para efeito de melhor entendimento, é preciso deixar claro a estrutura da novela. De partida, os fios narrativos não se dão pela sequência dos acontecimentos; se manifestam aleatoriamente, sem um nexos aparente. O que se sabe apenas é que, conforme eles aparecem, o carro-de-bois é conduzido para o arraial, num movimento lento, pontual. O deslocamento do carro concretiza, no sentido estrito, um deslocamento principal, envolvendo unicamente os personagens: o encargo de contar a história é, a princípio, deles. Não obedecem uma organização certa, um planejamento, o que não impede o bom andamento do enredo. Verdadeira diáspora narrativa, a contação ressoa igualmente em ondas sonoras emocionais dentre os envolvidos, que capturam a necessidade de publicar semelhantes frequências literárias. Um a um, em soma, orienta seu quinhão ao ponto de chegada, lugar onde o narrador central, o homem culto, entrelaça os fios do que escuta. O ouvido, então, ocupa um lugar de destaque na construção da novela; converte instantaneamente a impressão numa expressão, por um método de improvisação gerido pela pré-consciência na busca pelo material vivo das palavras e dos acontecimentos.

Objetivamente, a sinfonia personativa e polifônica por que se caracteriza a novela sobrevêm ao público na sucessão auditiva indireta dos homens e dos animais: pelo olhar e pela audição apurada da irara conhecemos as histórias do boi Brillante, de Tiãozinho, o canto crítico do coro dos bois, além das desditas de João Bala. Isso tudo é burilado pela inteligência de Manuel Timborna, que, por sua vez, compartilha seus sentimentos com o homem culto. O que sabemos, portanto, nos chega absolutamente transformado, peneirado conforme os interesses deste ou daquele sujeito narrante.



Muito embora as impressões das figuras humanas e trans-humanas envolvidas na contação da história sejam substanciais, um último narrador – e não por isso dotado de menos prestígio – é indispensável para a efetivação do enredo. Pois que falamos em sinfonia feita por *narura narrans et scripta ab auditu*, não podemos deixar de contemplar dois dos fundamentos da música, o tempo e a harmonia, realizados pelo carro-de-bois.

### **O tempo e o espaço como imagem-questão**

O mundo sugerido pelo carro-de-bois é preenchido pela modorra. O som “arranhento e fanhoso” que produz, no entanto, faz a irara despertar do seu cotidiano instintivo. Já ao apontar na esquina, o carro assinala a dramaticidade dos eventos vindouros. Suas rodas, avariadas no eixo, gemem, à medida que fissuram o chão. A viagem deverá ser “arrastada, aos solavancos”, parece anunciar. Ele tem efetivamente uma voz, uma voz ligeiramente ininteligível para a irara, que afirma não saber o que o carro diz. Para ela, “só os cavalos é que podem entender o carro” (ROSA, 2001, p. 336). Tratando-se de uma narrativa apoiada na inspiração, a presença do carro-de-bois em determinados pontos da história insinua-se como a intervenção das Musas. Em realidade são três os momentos cruciais em que a voz do carro surge: na manhã, na tarde e no crepúsculo.

De manhã o carro caracteriza o vigor dos bois e do carreiro – em contraponto ao ligeiro cansaço do menino Tião. Durante o percurso da manhã, travam-se encontros com pessoas conhecidas, os animais descansam enquanto os homens confraternizam. Nesse curto lapso do tempo os animais têm a oportunidade de observar os atos dos homens. Logo mais adiante, conversam a respeito e descobrem, atônitos, que não podem deixar de pensar como o homem.

Seguindo a trilha, o rangido do carro se reforça: é a chegada da tarde, hora de “mormaço pesado” e de silêncio. Os viajantes sofrem de exaustão, calor e desânimo. Devem se interromper, agora para se refrescar. É quando as narrativas de boi Brilhante e Tiãozinho tomam vulto. Aqui, abre-se um espaço para a emoção angariada pela narratividade: os sentidos estão aflorados; o corpo se ressentido das agruras do clima e do caminho acidentado na proporção que a alma exulta.

O cair da tarde se inicia pela dolorosa subida do morro. A angústia e a tensão estão no auge: a noite prenuncia o incerto do futuro. A fronteira da morte e da vida é sutil. O que acontecerá, ninguém pode adivinhar – tanto quanto não se pode saber o que encontrarão no alto do morro. O sofrimento é agudo, principalmente por causa da inflexibilidade do tempo. É preciso vencer a noite, é preciso vencer o desânimo, é preciso vencer a força pretensiosa do homem. O carro aparentemente se cala na intenção de destacar a fadiga dos bois e a glória de Agenor Soronho. Ouve-se os sopros e bufos dos bois, as rodas do carro se metamorfoseiam nas patas bovinas: para os oito bois, o carro já é um igual, sofre tanto quanto eles. De tal modo que veem o carreiro escorregar “do chifre-do-carro”.

Ultrapassado o maior de todos os obstáculos, tendo seu orgulho lustrado por mais uma vitória, Agenor Soronho adormece. E os bois, certos de que o carro não lhes porá empecilho, tramam finalmente a sua liberdade e a de Tiãozinho. Depois, sem o auxílio do carro eles não poderiam efetivar seu intento:

- Se o carro desse um abalo maior...
- Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
- O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
- Ele está na beirada...
- Está cai-não-cai, na beiradinha...
- Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
- E o homem cairia...
- Daqui a pouco... Daqui a pouco...
- Cairia... Cairia...
- Agora! Agora! (ROSA, 2001, p. 360).

A natureza telúrica estreita relações com o carro-de-bois e com ele dá a intensidade dos atos narrados. Reveste-se de alma e anima o próprio corpo: é uma linguagem a ser ouvida. Suas qualidades inspiram o interior e o exterior dos personagens. O interior visto como força mitopoética e o exterior como as formas animais e vegetais no seu aspecto bruto. O sertão, enquanto espaço em que transcorre a narrativa, é o lugar do impensado e das vibrações míticas.

No começo da história encontramos a irara num “mato de terra ruim”. Ela é apenas um bichinho qualquer, sem importância. Quando avista o carro-de-bois, se esconde num canteiro que, por sorte, estava de acordo com o tom escuro de seu pelo. A natureza vegetal conspira a favor da natureza animal e enaltece as capacidades intelectuais da irara. Esse espaço é seco e empoeirado. A partir do instante em que a irara sobe no carro, a aparência do entorno muda completamente. A comitiva viaja tranquila quando a estrada é larga e nivelada, apesar do carro arengar e os mosquitos perturbarem os bois.

O primeiro encontro entre o carreiro e alguns conhecidos ocorre “onde as árvores dos dois lados se encontram e encartucham e o caminho se fecha aos olhos da gente” (ROSA, 2001, p. 332). O segundo, num “baixadão de campo, de semi-arbustos” (ROSA, 2001, p. 336): a semelhança entre os carreiros é imensa. Não se falam, não demonstram falsa gentileza, se cumprimentam, apenas. Têm urgências. Tiãozinho depressa se identifica com o menino que acompanha o outro: na claridade proporcionada por árvores sem copa, fica mais evidente a constatação de que estão diante do próprio reflexo. Até o carro “rechina mais forte” (ROSA, 2001, p. 336), sublinhando esse sentimento dos personagens.

Num outro fragmento da novela um par de joões-de-barro, marido e mulher, cruza o caminho do carro quando Tiãozinho acaba de recordar a morte do pai e o pouco caso da mãe. Os bichos estão felizes, fazem alarido de propósito.

Esses são apenas alguns dos muitos exemplos de passagens em que a natureza toma partido do estado emocional dos personagens e o extrapola nela mesma. “O sertão é a alma dos seus homens” (ROSA, 1991, p. 69), disse Guimarães Rosa na famosa entrevista concedida a Günter Lorenz, e esses homens são “fabulistas por natureza” (ROSA, 1991, p. 69). Trata-se aí de uma confirmação clara de que para Rosa a natureza representava uma imagem-questão. A natureza é nada menos do que um espaço metafísico em que pode ser encenado o drama ontológico dos grandes problemas da humanidade. Na qualidade de imagem-questão, a natureza sertaneja rosiana

é a imagem-poética con-vocando-nos para a escuta das grandes questões, onde essa escuta é a condição fundamental de todo diálogo e de todas as interpretações. Na imagem-poética comparece sempre a *poiesis* como vigor de todo agir essencial e, ao mesmo tempo, o *ethos*, como linguagem e sentido do ser. Na medida em que é *ethos* e sentido, a interpretação se torna o horizonte onde se decide o que somos enquanto valor e sentido. [...] A imagem-questão não é nem pode ser reduzida a uma figura de linguagem, seja retórica, seja gramatical. Nela vige e vigora uma ambiguidade poético-ontológica, fonte inaugural e originária de tempo e mundo, memória e linguagem (CASTRO, 2007, s.p.).

Logo, pode-se dizer que todos os caracteres da novela são imagens-questões. Afinal, sendo palavras poéticas concretizadas, indicam e revelam os sentidos e as possibilidades do invisível; provocam a nossa compreensão dos mitos neles figurados. Trabalhar a natureza como imagem-questão significa apresentar o mundo como verdade, mito e memória.

Em “Conversa de bois”, a memória não se prende ao passado, mas aponta uma possibilidade de futuro – embora não saibamos ao certo o que representa o arraial para onde o carro-de-bois é conduzido, nem tampouco o ponto de origem da viagem. O que sabemos é a travessia, o entre, e o entre é a vida em si mesma. O entre é enfim diálogo – visto, ouvido, narrado.

Na qualidade de diálogo, a travessia da novela, embora um espaço-tempo curto, é um constante estar-sendo. Apropria-se dos hiatos conceituais da natureza e compõe sua *poiesis*. Ao mesmo tempo identidade e diferença, fala e escuta, proximidade e distância, verdade e invenção, a imagem-questão inaugura o desvelamento mitopoético da linguagem enquanto procura. Não por acaso suscita inesgotáveis interpretações – dentro e fora da própria narrativa. Os personagens, códigos de um eu e de um tu, se leem, comungam de uma mesma condição ficcional, mas se diferenciam quando identificam e alcançam o sentido do seu ente íntimo. Daí extrapolarem a divisória da expressão simbólica e se instituírem fundamento de um real absolutamente concreto.

## Considerações finais

Tudo em Rosa é símbolo. O seu sertão nada mais é do que um espaço harmonioso de fala e escuta, um complexo acontecer poético mediante a percepção efetiva do outro; suas sagas, travessias para o infinito.

Em “Conversa de bois”, Rosa, transversalmente ao trabalho com a escritura de ouvido, convida-nos a assistir (e articular) um astucioso jogo dos contrários. Nessa novela, o que há é estrada e desvio, subida e descida, aceleração e contenção, choro e riso, verticalidade e horizontalidade, memória e esquecimento.

O movimento é circular, porém. Inclusive no entrelaçamento das diversas narrativas. Acima delas, a palavra soberana. Qual agulha, ela manipula a urdidura à revelia do homem culto, narrador cuja função, nesse sentido, não passa de mediano dos arbítrios do verbo. É bem verdade que a improvisação também tem o seu grau de importância: sem ela não existiria o diálogo e a integração entre exterior e interior, tão essencial à estética rosiana. Mas o que de fato é interessante perceber está naquilo que não foi dito com tanta veemência, a não ser nas últimas linhas da novela, pela voz do carro-de-bois, e que de certa forma pode representar o tema essencial da narrativa: o destino, ou melhor dizendo, a constatação alegre do poder humano e trans-humano sobre o destino.

No final da novela, após o afastamento da irara, temos um trecho que pode ser entendido como pura invenção. É quando enfim temos no discurso do narrador “culto” algo substancial a propósito da questão do destino sob o controle dos seres e objetos poeticamente viventes. Diz ele:

Tiãozinho – nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleraram. E talvez dois defuntos deem mais para a viagem, pois até o carro está contente – renhein... nhein... – e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal (ROSA, 2001, p. 362).

Vale observar ainda que aqui o destino tem a qualidade de ser mais do que mera consequência determinante dos atos, um *telos* sem finalidade: o que parece intransponível não depende da realidade, mas da força psicológica de quem está rigorosamente envolvido. O destino, na saga rosiana, é, portanto, a consumação do que cada um é na vida vivida como experimentação do poder da vontade (a capacidade de dominar o mundo), na relação penetrante entre o Eu e os Outros na teia dos mistérios e da linguagem.

## Notas

1 Em verdade, na literatura de Rosa não existe dicotomias: todos os seus personagens trazem em si a interação dos contrários. O bem e o mal, entes ambíguos fundamentais da literatura rosiana, estão sempre trançados: uma só potência acontecendo em consonância, fazendo deslizar o sentido.

2 Ser um trans-humano é assenhorar-se dos valores míticos que nos circunda, atingindo a capacidade de ultrapassar a intriga existencial e sua impressão na consciência racional; é, portanto, pela superação das questões da natureza, à sombra de um Deus morto, tornar-se livre dos imperativos morais. Essa conceituação pretende atender, apenas, os propósitos interpretativos desse artigo, a título de explicação do uso do termo. Não há aqui qualquer intenção de aprofundamento em uma discussão que, aliás, remonta as questões do “aperfeiçoamento do homem” e a conseqüente criação de um “mundo ideal”, que Nietzsche, por exemplo, em *Ecce Homo*, vai recusar terminantemente ao alegar que “quando se forjou um mundo ideal, matou-se o valor, o sentido, a autenticidade do mundo real [...], reverenciando os valores contrários, como se neles estivessem abrigados o progresso, o futuro, o sublime direito ao futuro” (NIETZSCHE, 2015, p. 22).

---

## Referências

---

- CASTRO, Manuel Antônio de. “A imagem-questão”. In: \_\_\_\_\_. Travessia poética. Maio de 2007, s.p. Disponível em: <<http://www.travessiapoetica.com>>. Acesso em 10 de julho de 2017.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Writting by ear: Clarice Lispector, Machado de Assis, and Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation”. Translated by Camille Sutton. In: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 7, nº 1, 2011.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, Guimarães. *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 62-97.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução de Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- NUNES, Benedito. “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: \_\_\_\_\_. *A Rosa o que é de Rosa – Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- ROSA, João Guimarães. “Conversa de bois”. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 325-362.
- \_\_\_\_\_. “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana”. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 23-28.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “O narrador rapsódico em ‘Conversa de bois’”. In: \_\_\_\_\_. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, pp. 103-10.

---

## Para citar este artigo

---

FERREIRA, Rodrigo Lopes da Fonte. Narrativa diaspórica em “Conversa de bois”. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 3, p. 193-205, set.-dez. 2017.

---

## O autor

---

**Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira** é doutorando em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).