

“Conversa de bois”: uma fábula de João Guimarães Rosa

Alexandre Veloso de Abreu*

RESUMO

Este artigo apresenta o conto “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa, em uma perspectiva fabular. O conceito de fábula abarca um grande espectro de significações, que vai desde resumo, intriga, conjunto, construção, até o conceito mais formalista, que lhe dá um sentido mais material. No entanto, imprimiu-se no gênero, como característica principal, o cumprimento de uma ação e o uso do antropomorfismo (quando animais assumem características humanas). Na verdade, essa característica é que define o gênero fábula, pois as personagens principais são animais. O termo fábula vem do latim, *fari*, que significa falar ou do grego, *phao*, significando contar algo. A narrativa tem uma natureza simbólica e/ou alegórica, retratando uma situação vivida por animais, remetendo-se à situação humana, com o objetivo de transmitir certa moralidade. Lembrando a estrutura propiana entende-se que, ao explorar a fábula, o autor mineiro recusa o estado efêmero do fazer literário, entendendo-o como constante e cíclico, um eterno exercício de reconhecimento. Não há como encerrar algo essencialmente inclinado a se perpetuar. A obra literária se emancipa de seu tempo, contexto e espaço, seguindo como expressão autônoma que é. A conversa é de bois e os ouvintes são os humanos. A literatura e o sertão são do mundo.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. **Sagarana**. Fábula. Conto maravilhoso

“Conversa de bois” insere-se no primeiro livro publicado por João Guimarães Rosa em 1946, intitulado **Sagarana**. A estudiosa Mary L. Daniel considera “significante o título do primeiro volume de contos do autor.” (DANIEL, 1968, p. 70). No léxico “Sagarana”, existe a justaposição de elementos de origem variada: *saga* é um substantivo comum, de proveniência germânica, e *rana*, adjetivo Tupi, que significa “tosco, rude”. A criação lexical dá o tom do teor dos enredos dos nove contos, que se conjugam para a formação de uma grande saga, uma grande aventura de reconhecimento.

Manuel Timborna conta para um narratário, que depois narrará para outros, um caso que começou na encruzilhada de Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, por volta das dez horas da manhã. Um carro de boi com um guia, ainda criança,

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas

Tiãozinho, e o carreador, Agenor Soronho, são apresentados, levando uma carga de rapadura para a vila. Sobre a preciosa carga, um defunto a ser enterrado: o pai de Tiãozinho, que falecera naquela manhã. Velho, doente e entrevado, assistia aos agrados da mulher com Soronho, enquanto seu filho, Tiãozinho, o alimentava e o limpava. Soronho também tratava o menino com dureza, a criança chega a desejar a morte do carreiro. Enquanto andam, os bois falam entre si, intercalando-se suas falas às dos humanos. Ao cochilar perto dos bois, Tiãozinho manifesta o desejo da morte de Soronho. No final da narrativa, percebendo que Soronho dormia encostado no aguilhão do carro, os bois o assassinam, derrubando-o do veículo por meio de um solavanco inesperado no carro, livrando Tiãozinho da repressão despótica do amante de sua mãe. Jaz degolado no chão Agenor Soronho, a prova de que fora superado na força e na inteligência pelos bois. Moral da história: não importa o quão poderoso seja o homem, ele está sempre subjogado à natureza.

Inúmeras histórias rosianas mostram certa complexidade polifônica, ou seja, várias vozes se mesclam na narrativa. Logo no início da narrativa “Conversa de bois” temos um exemplo claro disso. Manuel Timborna conta a história para um narratário culto que, primeiramente, a ouvirá e, posteriormente, passará a narrar a história, modificando-a e acrescentando-lhe detalhes.

No entanto as vozes parecem intercaladas, pois aparentemente há um nível extradiegético em que Timborna e o narratário dialogam. Temos a impressão de que a história está sendo contada de outra maneira, já que não temos indício de que a voz de Timborna está excluída do processo narrativo. A partir daí, temos um relato recontado, que já fora recontado outrora por Timborna, que, por sua vez, o ouvira de “uma ibuima”, tipo de pequeno animal carnívoro, que fora testemunha do relato fenomenal.

Manuel Timborna é, então, personagem de “Conversa de bois”, mas não participa, necessariamente, do universo diegético que transcorre no conto. Ele é o que Gérard Genette chamaria de extradiegético¹, parte da narrativa, mas não integra especificamente a ação narrativa. Cabe a ele executar o ato fenomenal de perpetuar a história, usando uma forma narrativa milenar, a fábula, quando a conta para o narratário.

Os bois são, definitivamente, protagonistas dessa história. São minuciosamente descritos e têm, cada um deles, marcantes personalidades.

No oitavo conto de **Sagarana**, Rosa usa um recurso fabular para contar a sua história, conhecido como antropomorfismo, quando animais assumem

¹ A nomenclatura proposta por Genette em seu **Discurso da narrativa** (1979) parece bem apropriada para as reflexões encontradas aqui. Não se negligenciam, no entanto, outras classificações que poderão aparecer neste texto. O termo diegese é retirado dos conceitos aristotélicos.

características humanas. Na verdade, essa característica é que define o gênero fábula, pois as personagens principais são animais. O termo fábula vem do latim *fari*, que significa falar ou do grego, *phao*, significando contar algo. A narrativa tem uma natureza simbólica e/ou alegórica, retratando uma situação vivida por animais que remete a uma situação humana, com o objetivo de transmitir uma certa moralidade. O exemplo moral tende a espelhar a conduta padrão de uma ideologia dominante. Muitas vezes, essa moral é fechada e inquestionável. A manutenção do *status quo* parece ser o teor de quase toda narrativa fabular. A ordem estabelecida, geralmente, é de uma camada social econômica e culturalmente dominante e transmite-se nos enredos das histórias.

A fábula oferece um modelo de comportamento maniqueísta, em que o “bem” deve ser reproduzido e o “mal”, rejeitado. A presença dos animais é recorrente devido ao convívio mais efetivo entre humanos e animais em outras épocas. O uso constante da natureza e dos animais para a alegorização da existência humana aproxima o público da “moral fabular”. Mesmo participando menos do cotidiano, algumas associações entre animais e características humanas, feitas pelas fábulas, mantiveram-se fixas em várias histórias e permanecem até os dias de hoje. Os bois do conto rosiano assemelham-se aos humanos, não só na esfera comportamental, mas também na esfera moral, reproduzindo pensamentos, sentimentos e noção de valores que são humanos.

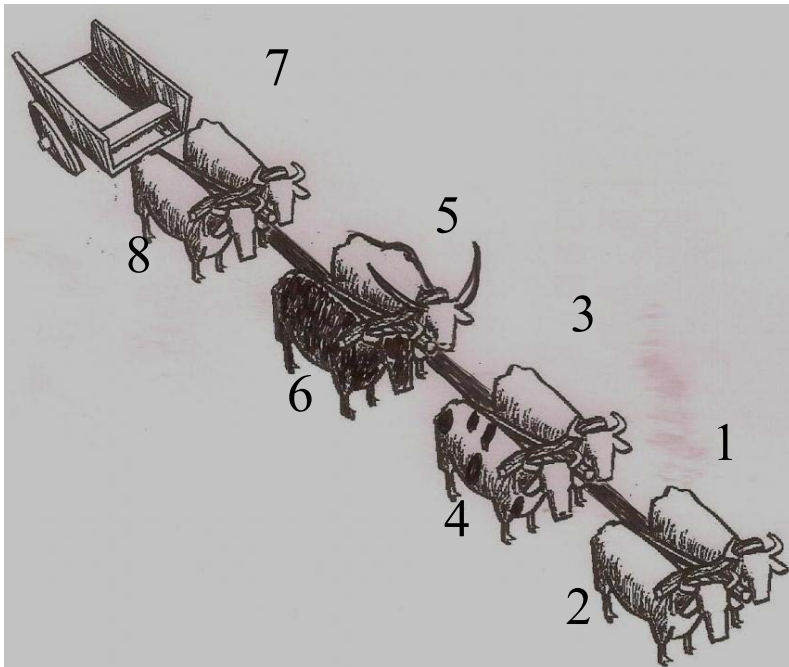
Através desse comportamento, temos na fabulação, ou afabulação² (efabulação), a lição moral apresentada na fábula. Rosa omite apenas o epítímio, o texto que explicita a moral da fábula, sendo o cerne da transmissão dos valores ideológicos sociais.

Pode-se dizer que os contos de fadas, na versão literária, atualizam ou reinterpretam, em suas variantes, questões universais, como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia. O enredo básico dos contos de fadas expressa os obstáculos, ou provas, que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro “eu”, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. Vale destacar que a fábula divide muitas características com o conto maravilhoso. Na realidade, o plano do aventureesco ocorre mais no conto maravilhoso, pois a extensão da narrativa promove melhor a superação obstacular do protagonista.

² Afabulação é um tipo de narrativa que contém essencialmente elementos do maravilhoso e do fantástico. Pode ser considerado o trecho da história ou, simplesmente, a lição moral contida no enredo.

No conto de Guimarães Rosa, cada boi tem uma característica específica e participa ativamente da conversa. Veja a figura que segue:

FIGURA 1 – Representação dos animais do conto “Conversa de bois”.



FONTE: Elaborada pelo autor

1 - Buscapé

Ocupa a frente do carro, a “ponta”, chamado boi-de-guia. Boi china, tipo de boi crioulo. Com duas tonalidades de amarelo e exuberante barbela, é inquieto, pois é mais novo que os outros. Se estivesse solto no pasto, provavelmente seria um perigo. Buscapé é o boi que observa a covardia do carreiro Agenor Soronho, que já levou corrida de uma vaca. O nome do boi lembra a sua condição arisca, pois o buscapé é um dos fogos de artifício mais agressivos das festas juninas.

2 - Namorado

Também boi-de-guia. É um boi caracu sapiranga, descrito como sendo marrom, meio avermelhado. Reconhecido pelos outros bois como: “*o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-meloso-alto*”, é o boi que Tiãozinho mais tem problemas para controlar. Possível alusão ao próprio namorado da mãe de Tiãozinho. O boi chega a encostar os chifres no candieiro.

3 - Capitão

Ocupa a junta seguinte, a “quarta da ponta”, o boi pé-da-guia. Malhado de amarelo e branco, lembrando um boi franqueiro, é dito como sendo um boi mais calmo, até chamado de “vaca na menopausa” (ROSA, 2001, p.335). No entanto, entra em desavenças constantes com o seu companheiro de junta, Brabagato: “Entestam. Reentestam. E estralam as chifrancas.” (ROSA, 2001, p. 337).

4 - Brabagato

O outro pé-da-guia. Boi branco e preto, talvez um simental. Os bois achavam que a dupla da contra-guia não combinava. Enquanto Capitão era mais sonso, Brabagato é referido como: “mal-castrado, tem muito brio e é fogoso...” (ROSA, 2001, p. 335). Seu nome é, provavelmente, uma corruptela de Borba Gato, um dos bandeirantes desbravadores do Brasil.

5 - Dansador³

Ocupa a terceira junta, chamada “quarta do coice” ou pé-do-coice. O único boi zebu (nelore) do carro. Os maiores bois geralmente são os bois da junta mestra. Rosa o descreve como sendo muito belo, com características bem orientais: “cabeçorra quase de iaque” (ROSA, 2001, p. 332), lembrando ainda que o boi zebu é originário da Índia. Seu corpo é imponente como o do bisão, o búfalo norte-americano. Na junta mestra temos o equilíbrio, uma alusão ao símbolo do Yin & Yang. O lado branco, o masculino, representado pelo boi zebu, pode ser verificado na passagem: “Passo após, a junta, mestra, do pé-do-coice: Dansador, todo branco, zebuno cambraia, fazendo o cavalheiro...” (ROSA, 2001, p. 328) A sabedoria de Dansador pode ser percebida nas suas reflexões acerca dos humanos. Ele diz:

– 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, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas...são as mãos... Eu sei. (ROSA, 2001, p. 355).

A junta mestra é o centro do carro, o equilíbrio. O boi indiano, o zebu, é parte do equilíbrio, a harmonia desejada entre ocidente e oriente. O “*boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda*” é magnífico aos olhos dos bois e, porque não dizer, aos olhos humanos também.

³ Apesar de a edição consultada conter a grafia com ç, optei em deixar a grafia proposta por Rosa. Estudiosos lembraram que desde a 4ª edição de **Sagarana**, a grafia de certos verbos e derivados, entre eles o verbo “dançar”, vêm sempre grafados com “s”.

6 - Brillhante

Outro pé-do-coice, provavelmente um boi mestiço. Em contrapartida ao boi zebu, é todo preto, e sofre nos dias de muito calor com a sua pelagem. Sua couraça lembra, também, o seu luto pelo irmão Tubarão, que o acompanhava na junta. O seu couro lustroso lembra o couro dos cetáceos: “Preto e movente, assombra, que nem estranho enorme bicho d’água...” (ROSA, 2001, p. 340). O lado negro do equilíbrio da junta mestra, Brillhante é “de pelagem braúna, retinto, liso, concolor”, servindo de contra ponto à claridade de Dansador. O zebu é o cavaleiro, então, “servindo-lhe de dama” (ROSA, 2001, p. 330), Brillhante, o lado feminino, o Yang, o lado misterioso e enigmático essencial para o equilíbrio. Não há cor mais brilhante do que a negra, pois absorve toda a luz, daí o nome Brillhante. Ele é quem inicia a conversa e conta a história do boi Rodapião.

7 - Realejo

Fica na última junta, a junta do coice, chamado boi do coice, parece ser um boi chileno, laranja-botineiro. Por ficar na última junta, parece estar mais próximo do homem. É dele o pensamento: “– Podemos pensar como homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como homem...” (ROSA, 2001, p. 333). Tendo o nome de um instrumento musical movido à manivela, Realejo percebe, mesmo, que é um instrumento do homem, e, por isso, não quer ser igual à raça humana.

8 - Canindé

Também um boi do coice, boi jaguanês ou africano. O narrador ressalta a beleza do boi jaguanês. Seu nome provém, supostamente, de suas cores, que lembram a arara canindé, colorida com duas cores, geralmente o azul e o amarelo: “– de cada lado uma risca preta e uma risca vermelha, muito longas, salpicadas de branco, na descida do flanco, e na corda do flanco.” (ROSA, 2001, p. 333). Canindé é quem relata que são os bois de carro que pensam como homens.

Sobre o que bois conversam, afinal de contas? Os bois de Guimarães Rosa são metafísicos, existencialistas, dissertam sobre a condição humana, as suas nuances, as suas complexidades. É assim que a conversa se inicia: o boi Brillhante, sofrendo com o calor, como um humano, tem “certeza de sua existência.” (ROSA, 2001, p. 329). Se se considerar o modelo de Descartes, resumido pelo mote *cogito ergo sum* (penso, logo existo), o ser tem a certeza da existência quando pensa. Ao apresentar o raciocínio e o léxico bovino, a narrativa mostra o antropomorfismo tão próprio das fábulas. Ver-se-á, através dos bois, uma reflexão profunda sobre a condição humana.

Buscapé percebe a fragilidade do corpo humano quando testemunha a fuga do carreiro Agenor Soronho de uma vaca, e Brillhante diz com todas as letras: “- Um homem não é mais forte do que um boi...”. (ROSA, 2001, p. 331). Realejo deixa claro que é ruim viver perto do homem, pois “tudo pensado, é pior...” (ROSA, 2001, p. 339). Mais adiante, aparecem outras reflexões acerca da condição humana. Dansador lembra que: “não podemos mais deixar de pensar como homem... Estamos todos pensando como homem.” (ROSA, 2001, p. 335). Com sua voz rouca, de azebuado, com tristeza no tutano, confirma:

– 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, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... são as mãos... Eu sei. (ROSA, 2001, p. 355).

Já Brabagato e o Capitão têm constantes rugas, como os humanos, mostrando que os bois também demonstram temperamentos distintos. Os bois próximos do carro, Canindé e Realejo, entendem melhor a condição humana, simpatizando mais com a tristeza e o sofrimento do garoto Tiãozinho.

Wille Bolle (1973), lembrando Lämmert, esclarece que o fundamento mais genérico da narração é a existência de uma ação. O conceito de fábula abarca um grande espectro de significações, que vai desde resumo, intriga, conjunto, construção, até o conceito mais formalista, que lhe dá um sentido mais material. No entanto, imprime-se no gênero, o cumprimento de uma ação, na maioria das vezes sintética, mas que pode, também, abranger amplos detalhes da narrativa.

A ação fabular, presente no conto maravilhoso, desempenha-se notoriamente em “Conversa de bois”. Para Vladimir Propp (1984), todo conto maravilhoso reproduz um modelo estrutural que pode ser resumido em cinco momentos. Primeiro: toda efabulação tem, como motivo nuclear, uma aspiração ou um desígnio, que levam o herói ou a heroína à ação. Segundo: a condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa; o herói empreende uma viagem ou se desloca para ambiente estranho, não-familiar. Terceiro: há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói ou heroína. Quarto: surge sempre o mediador entre o herói ou heroína e o objetivo, que é difícil de ser alcançado; isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói ou a heroína a vencer. Finalmente, o herói conquista o almejado objetivo. A essas invariantes básicas correspondem inúmeras variantes, circunstâncias acidentais

que tornam cada conto único ou simplesmente diferente dos demais. É de se notar que cada conto, normalmente, pode apresentar uma sucessão de desígnios secundários.

Vladimir Propp foi um Formalista Russo que concentrou seus estudos em contos folclóricos de seu país. Trabalhando na Rússia stalinista, demorou cerca de dez anos para concluir sua pesquisa. Nela, constatou que os contos maravilhosos tinham estruturas semelhantes, totalizando trinta e um elementos no enredo. Nenhum conto, no entanto, continha todos os elementos. A coleta de Propp mostra grande incidência de elementos fabulares e maravilhosos. O modelo acaba se adequando aos contos de fada em geral.

Em “Conversa de bois”, se se considerar Tiãozinho o elemento ativo da ação e Agenor Soronho como o obstáculo, podemos admitir que os bois do carro exercem o papel de mediadores, pois, nitidamente, são mágicos e fantásticos na história. A interferência dos animais vem a ser justamente o ponto alto da história. A variante apresenta o quão imprescindível é o teor fabular para o enredo. Sem os bois antropomórficos, a peripécia da narrativa continuaria latente, e estaríamos longe do final catártico e didático revelado no fim do enunciado. Daí, também, se extrai o valor moralista e a lição presentes no argumento. Veja o resumo da ação fabular no conto no quadro que segue:

QUADRO 1

INVARIANTES	VARIANTES
Desígnio	Tiãozinho providencia o enterro do pai.
Viagem	O corpo do pai será levado em um carro de boi, o percurso é longo e cansativo.
Desafio ou Obstáculo	A rigidez e a intransigência de Agenor Soronho é o grande obstáculo da jornada.
Mediação natural	Apiedados pela situação de Tiãozinho, os bois interferem.
Conquista do objetivo	Com Agenor Soronho fora do caminho, Tiãozinho tem uma vida de paz.

De certo que os bois pertencem a um referente bem específico, mas acabam participando de um imaginário universal e rosiano, agindo como personagens encantadas. Um bom exemplo desse imaginário universal é a elaboração das personagens antropomórficas. Por um lado, o ficcionista se vale do típico comportamento sertanejo para descrever o carro de bois; por outro, utiliza-se do elemento do maravilhoso, elemento universal, para dar características humanas

aos bois. Bernardino José de Souza chama a atenção para a escolha dos bois em seu estudo quando lembra:

Algumas vezes os bois são escolhidos, formando parselhas do mesmo pelo e também há quem prefira a escolha pela mestiçagem zebu.

Todos os carreteiros, porém, preferem os “bois tambeiros”: são assim chamados os filhos de vacas mansas, de vacas leiteiras para o uso na estância, por serem os mais mansos e habituados ao convívio com os homens. (SOUZA, 2003, p. 254).

Rosa se vale desse fenômeno para construir o “seu” carro, com as “suas” juntas de boi, com o objetivo de unir o cenário típico do sertão mineiro com a essência fabular. Em carta endereçada ao amigo João Condé, Rosa deixa evidente que a concepção de “Conversa de bois” fora “de mediunismo puro” (ROSA, 2001, p. 27), algo que remete ao fenômeno secular da efabulação, que parece enraizada em nosso imaginário. A história brotou como “espécie de Minerva.” (ROSA, 2001, p. 27). Rosa deixa bem claro na carta que as histórias sem o valor de parábolas, que não “transcendem”, não poderiam figurar no compêndio **Sagarana**. Álvaro Lins, provavelmente o autor da primeira análise do livro de estreia de Rosa, esclarece:

E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do Sr. Guimarães Rosa. (LINS, 1946, p. 99).

Lins lembra que duas “novelas” são especialmente de bichos e muitas outras têm animais desempenhando papéis significativos. Lins ainda ressalta que Rosa não transmite meramente a humanidade aos animais, tornando-os previsivelmente híbridos e absurdos, mas os mune com certa intuição, dando-lhes força e representando-os como fariam se realmente pensassem e agissem racionalmente. Era como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, não para transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles. Sobre “Conversa de bois”, especificamente, Lins comenta:

Em “Conversa de bois” – igualmente perfeito como concepção ficcionista e como arte literária – cruzam-se os bois e os homens como num contraste que se prolonga até o fim, apresentando o autor alternadamente os diálogos dos homens e os diálogos dos bois. Revela-se aqui uma espécie de filosofia dos bois, uma síntese do que pensam da vida e dos homens. Eles não se movimentam nestas páginas como elementos acessórios ou complementivos, mas

como verdadeiros personagens, aos quais o seu criador amplamente concedeu vibração vital e direção autônoma. (LINS, 1946, p. 99).

Em **Guimarães Rosa ou a paixão de contar**: narrativas de **Sagarana** (2004), Gilca Machado Seidinger parece concordar com as considerações de Lins e esclarece ainda:

De todo modo, a conversa, a “filosofia dos bois” e a oposição entre Rodapião e os demais remetem-nos, sem dúvida, à questão do raciocínio discursivo em oposição ao intuitivo, à valorização deste último e, em última instância, a toda uma concepção de linguagem. (SEIDINGER, 2004, p. 117).

O narratário enfatiza os dizeres das **Geórgicas** de Virgílio: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!*”⁴ (ROSA, 2001, p. 325-6), que ilustram o teor reflexivo da história, valorizando o caráter antropomórfico dos bois quando estes enxergam sob as trevas da noite. Os bois se munem com aspectos humanos justamente para mostrarem a falta de percepção das coisas que o “bicho” humano tem.

Talvez a estratégia mais criativa, em termos de polifonia, seja a meta-história envolvendo o boi Rodapião. Parte do conto envolve a história do boi Rodapião, entremeada no enunciado da narrativa principal. A natureza questionadora desse boi o tornava o mais antropomórfico entre os seus. Quem narra é Brillante, que afirma: “comigo, na mesma canga prenderam o boi Rodapião” (ROSA, 2001, p. 342). Visto como um exemplo de inteligência, Rodapião era mais inquieto que os demais bois. “Olhava e olhava, sem sossego.” (ROSA, 2001, p. 343). Ensina, até, a lógica aristotélica para os outros bois. No entanto, a perspicácia e astúcia de Rodapião são a sua ruína. Durante um tempo de seca, o boi tenta explorar um morro acidentado e despenca para a morte certa.

Esta meta-história tem forma circular e aparece em meio à narrativa principal. Brillante sente a necessidade essencialmente humana de contar histórias. O narrador o destaca para ser a voz que irá contar os feitos desse boi ímpar:

...De repente, boi Brillante projetou a cabeça, que sai do enquadramento – canga, canzis e brocha – como o pescoço de um jabuti que se desencaixa para beber chuva. E fanha e funga: “Achei a coisa, aquilo!... Foi o boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto*...” (ROSA, 2001, p. 355).

4 Visões sob a obscuridade da noite; o gado falou. Coisa terrível!...

Brilhante descreve seu protagonista como “pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez...” (ROSA, 1092, p. 342), iniciando uma narrativa que tem como base a experiência, um relato testemunhal, pois Brilhante dividira a canga com o boi Rodapião.

A partir da revelação de Brilhante como este “narrador da experiência”, o narrador do conto intercala sua fala com a do boi, dando à história de Rosa um caráter ainda mais universal. Em um hábil exercício ficcional, Rosa faz uso de um elaborado recurso polifônico, em que a voz do sertão e a voz universal da fábula se tornam uníssonas. Na medida em que a narrativa avança, o típico boi de carro das Minas Gerais nos relata a fórmula da lógica aristotélica, com premissa maior, menor e conclusão:

Todo boi é bicho,
Nós todos somos bois,
Então, nós todos somos bichos!...
(ROSA, 2001, p. 346).

O lema socrático “conheça-te a ti mesmo” parece governar a vida de Rodapião. Conhecer-se, perceber-se era o conselho de Rodapião para os outros bois. A passividade de seus colegas o irritava:

Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem por que é que estão fazendo coisa e coisa. Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes da cada começo de cada dia... (ROSA, 2001, p. 349).

Brilhante admitia que “nós não respondíamos nada, porque não sabemos falar desse jeito...” (ROSA, 2001, p. 349). Para o boi, a natureza age em seu modo de viver: “cada horinha, as coisas pensam p’r’a gente...” (ROSA, 2001, p. 349). O complexo pensamento de Rodapião o fazia humano demais. Ele se favorecia com isso, mas também sofria das inquietudes inerentes aos humanos, inquietudes estas que foram a causa de sua ruína.

Os ditos de Rodapião incomodavam. Em um momento de silêncio, os bois refletem, “vendo na cabeça coisas mais fundas que o pensamento e o sonho, e, assim, sem pressa, chegam ao vau do ribeirão.” (ROSA, 2001, p. 347). O algo mais fundo que o pensamento e o sonho é a existência, temática universal das filosofias de várias culturas. A narrativa de Brilhante tem como objetivo ilustrar o teor humano do lendário boi Rodapião. A história auxilia os bois a tecerem

melhores reflexões sobre o caráter do ser humano, fator decisivo para que eles possam ajudar o pequeno Tiãozinho no final do conto.

A história do boi Rodapião é inserida durante o andamento narrativo principal. A cadência permanece da narrativa e o fato de o narrador, estrategicamente, dar voz ao boi faz com que a linearidade não se rompa. No caso da estrutura fabular proposta por Rosa neste conto, há toda uma intencionalidade para se manter o andamento linear da narrativa. Tradicionalmente, a trama fabular é enredada com certa linearidade para evidenciar o fundo moral. Interessante notar que quando a linha da narrativa é representada, lembra um carro de boi estilizado. Se se entender que uma outra narrativa passa a acompanhar a narrativa principal em um movimento circular, pois não existe a intencionalidade de se romper o andamento linear, tem-se uma variação elíptica, que lembra a roda do carro. Há a necessidade de a circularidade afastar-se da linearidade, pois o comportamento da metapersonagem Rodapião é um modelo a ser seguido, mas no momento em que o paradigma cumpre o seu propósito, retorna-se ao andamento narrativo tradicional da fábula.

Usando a história do boi Rodapião como exemplo, os bois passam a notar ainda mais o sofrimento do pequeno Tiãozinho, principalmente depois que passam pelo Morro-do-Sabão, local de difícil acesso para carro-de-bois. Agenor encontra outro carreiro, João Bala, com o seu carro todo danificado. João Bala havia tentado a travessia do Morro-do-Sabão e havia falhado. O carreiro conta sua frustrante ação e a valia de seus bois na tentativa. Agenor já acha que o outro carreiro não passa de um falastrão: “Betsagem!...Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola.” (ROSA, 2001, 356). Ainda mais que João Bala tinha um “gosto bobo de ter todos os bois laranjos, de uma cor só?...” (ROSA, 2001, p. 352). Agenor, resolve, então, subir o Morro-do-Sabão com o seu carro e os oito bois:

– Va-amos... – As jugadas avançam, dançando as cangas nos cangotes, e Soronho grita e se mexe, curvando e levantando o busto, com os braços abertos e segurando com as duas mãos a vara, na horizontal: – Olha aí, Tiãozinho, tu que é também um guia brioso, conversa por mim com esses bois!...Vamos bonito, Dançador! Brabagato, boi meu!...

– Ôô-a!...

A subida brava acabou, com fadiga para todos e glória para Agenor Soronho.

– *Uf! Pfü...* - sopra Brilhante.

– *Muh! Muung!...* - tuge Brabagato.

– *Oon! Oung!...* - bufa Buscapé.

(ROSA, 2001, p. 356).

O êxito de Agenor Soronho, na verdade, é uma espécie de peripécia na narrativa. Depois da travessia os bois percebem:

O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita... (ROSA, 2001, p. 357).

Tiãozinho tem as características do boi, pois ele dorme em pé e o sofrimento do menino já é percebido pelos animais. Tem-se, então, uma relação interativa, na qual os bois amalgamam-se com o candieiro. Se a causa do sofrimento do menino é o carreiro, por que não eliminá-lo? Já que Agenor Soronho cochila na ponta do carro, em local muito perigoso, na travessia de um terreno muito acidentado, por que não aproveitar o momento para pôr fim na tristeza de Tiãozinho? A ideia fica mais elaborada quando se tem a plena percepção de que Tiãozinho é parte deles, praticamente um dos bois:

– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 2001, p. 358).

Em uma epifania coletiva, os bois percebem a sua proximidade com o menino. O primeiro a se manifestar é Capitão, que diz ser tanto o menino quanto o boi. Na sua mente, a ideia de vingar o pai do menino, já que Agenor Soronho fazia gracejos com a mãe de Tiãozinho. Namorado já diz que todos os bois são um só, Tiãozinho é mesmo um dos bois. Brabagato diz que pode com o senhor Agenor Soronho, como se fosse o próprio candieiro. O boi Dansador é quem mais se envolve simbioticamente com o menino. Personifica: “Sou Tião”... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!...” (ROSA, 2001, p. 359). Logo em seguida, os bois relatam o plano de se livrarem do carreiro Agenor Soronho. Em uníssono falam:

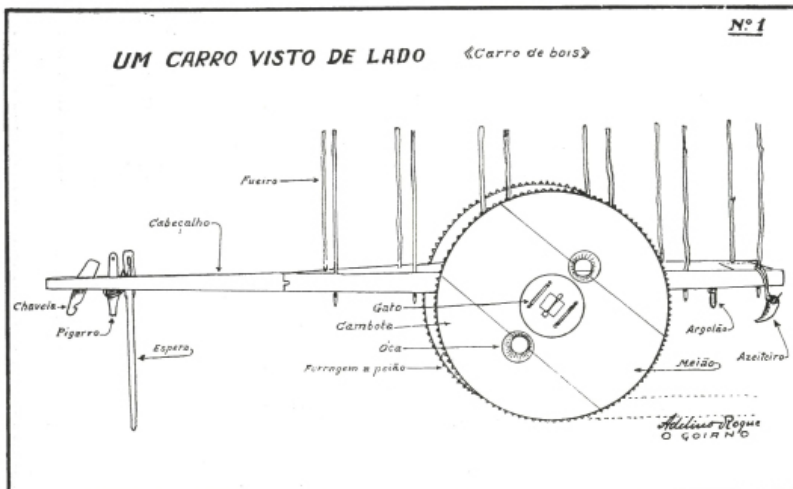
De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam.
– Se o carro desse um abalo maior...
– Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
– O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
– Ele está na beirada...

- 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!
 - Mûng! Mûng!
 - ... rolaria para o chão.
- (ROSA, 2001, p. 360).

Jaz degolado Agenor Soronho. O maior obstáculo da vida de Tiãozinho se desfaz, por causa da interferência quase mítica dos bois. Os bois da última guia acabam pronunciando a moral da fábula, que até pode ser vista como em forma de epítímio, sendo que a viagem com os bois se encerra ali: “Que tudo o que se ajunta espalha.” (ROSA, 2001, p. 361). Somos a esmo, espalhados, e se nós nos juntamos é para nos espalharmos de novo. Voltaremos ao nosso estado natural, não importam os nossos feitos na terra. A intenção de se chegar ao fim tem como foco, na verdade, reiniciar.

Ressalte-se que Rosa dá detalhes do carro de bois em sua narrativa. A ilustração abaixo aponta as partes que são mencionadas na história. Vejamos:

FIGURA 2 – Planta de carro de bois típico do estado de Goiás visto de lado.



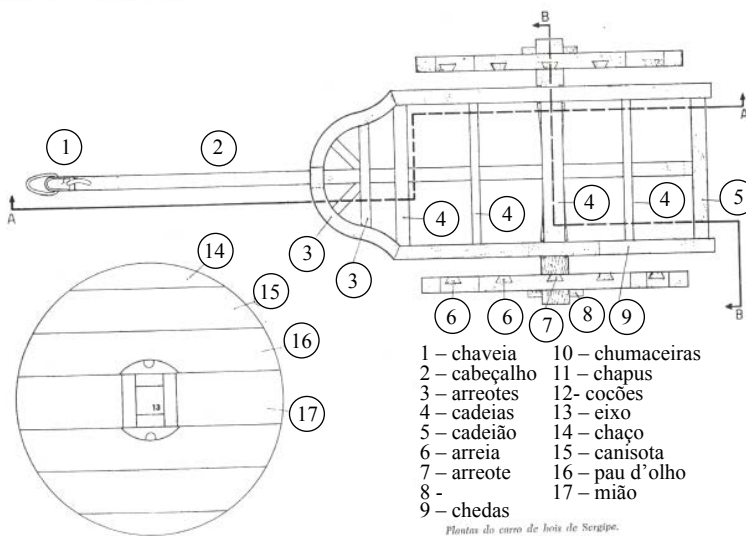
FONTE: SOUZA, 2003, p. 551.

Atrás, o carro estava sem tampo: só com uns sedonhos, esticados a diferentes alturas, entre os muitos fueiros...” (ROSA, 2001, p. 337).

Quando as rodas entram no córrego, Agenor Soronho não se molha, porque já está trepado entre o pigarro e a chavelha, no cabeçalho, que avança como um talhamar. (ROSA, 2001, p. 347).

O desenho seguinte nos dá uma ideia do carro de bois usado no estado de Minas Gerais:

FIGURA 3 – Planta de carro de bois do estado de Sergipe.



FONTE: Adaptado de SOUZA, 2003, p. 549.

— Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... (ROSA, 2001, p. 336).

Anda, fica novo, bocó-se-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!... (ROSA, 2001, p. 336).

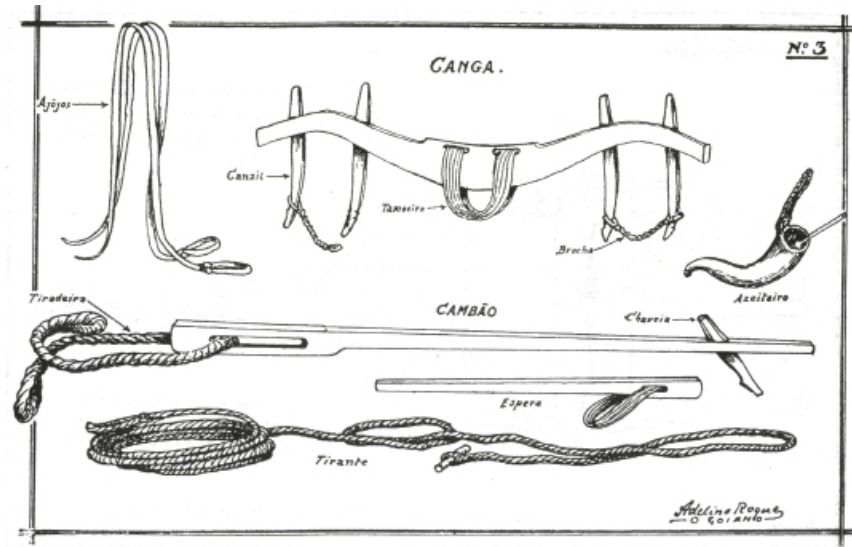
Foi o carreiro mesmo quem apertou a chaveta da cantadeira. (ROSA, 2001, p. 337).

... sem saber se oleava o cocão. (ROSA, 2001, p. 337).

— Chí-i...Partiu a cheda, o cabeçalho, no encontro...Ví-i...O chazeiro do outro lado não teve nada mas rachou o tabuleiro também... (ROSA, 2001, p. 353).

Na descrição dos bois atrelados, mais precisas descrições de partes importantes do carro:

FIGURA 4 – Acessórios para carro de bois



FONTE: SOUZA, 2003, p. 553.

... meio guilhotinado pela canga-de-cabeçada, gangorrando no cós da brocha de couro retorcido, que lhe corta em dois a barbela: pesando re-quina contra as mossas e os dentes dos canzis biselados. (ROSA, 2001, p. 330).

Clamando, xingando, Agenor Soronho vem para a traseira, onde está pendurado o chifre de unto. (ROSA, 2001, p. 337)

Por isso, e porque um e outro têm chifres verdes — se a gente furar, para pôr as argolas, darão sangue — prende-lhes os cangotes a sogá rija, em vez das chifradeiras dos outros cingéis. Divergem as cabeças, e a junta se bifurca, o quanto permite o ajoju, que essa é a ínica maneira de se darem as costas. Logo Brabagato recua o corpo, trazendo a canga até a base das hastes. Mas o cornil resiste. (ROSA, 2001, p. 335).

Va-amos!... — As jugadas avançam, dançando as cangas nos cangotes... (ROSA, 2001, p. 356).

A estratégia de descrever o carro com todos os pormenores valoriza a cultura local. Assim, algo inerente ao sertão insere-se no contexto fabular, dando ao elemento tipicamente mineiro caráter de universalidade.

João Guimarães Rosa, certa vez, disse que tinha horror ao efêmero. Entende-se, nessa narrativa, que a fábula recusa o estado efêmero do fazer literário, entendendo-o como constante e cíclico. Escolhendo a fábula como recurso ficcional, Rosa atesta a sua aversão ao efêmero e participa do ato que, para ele, era vital: o ato de contar histórias, ou “estórias”, como preferia o autor mineiro. Não há como encerrar algo essencialmente inclinado a se perpetuar. A obra literária se emancipa de seu tempo, contexto e espaço, seguindo como expressão autônoma que é. A conversa é de bois e os ouvintes são os humanos. A literatura e o sertão são do mundo.

Abstract

This paper presents the short story ‘Conversation Among Oxen’ by João Guimarães Rosa in a fabulist and philosophical perspective. Having in mind the Proppian structure presented in **The Morphology of Folktale** and Aristotelic syllogisms, it is understood that the author explores fables and philosophy as a pertinent literary strategy, refusing literature as an ephemeral art, considering it constant and cyclical, and as an exercise of recognition.

Keywords: João Guimarães Rosa. **Sagarana**. Fable. Philosophy.

Referências

- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa**: Travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. 3ª ed. Tradução de Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 52 impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

RONDON, Simone von. Conversa de bois: conversa para boi dormir ou conversa para despertar/acalantar os homens? In: Seminário Internacional Guimarães Rosa, Belo Horizonte, 1998. **Veredas do Rosa**. Lélia Parreira Duarte *et al* (Org.). Belo Horizonte: PUC MINAS, CESPUC, 2000.

SEIDINGER, Gilca Machado. **Guimarães Rosa ou a paixão de contar**: Narrativas de Sagarana. São Paulo: Scortecci, 2004.

SOUZA, Bernardino José de. **Ciclo do carro de bois no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Submetido em: 14 de agosto de 2015.

Aceito para publicação em: 09 de outubro de 2015.