



## IDEIAS E CRÍTICAS

CONTADORES DE ROSA / EM ROSA:  
A PERFORMANCE DOS CONTADORES  
DE ESTÓRIAS DE CORDISBURGO E  
A PRESENÇA DO CONTADOR NAS  
ESTÓRIAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

*THE PERFORMANCE OF CORDISBURGO'S  
STORYTELLERS AND THE PRESENCE OF  
THE STORYTELLER AS A CHARACTER IN  
JOAO GUIMARAES ROSA'S WORK*

**Marcela M. D. Mapurunga**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em  
Metafísica, da Universidade de Brasília.

E-mail: marcelamdiniz@hotmail.com

## RESUMO

Este ensaio é dividido em duas partes e, na primeira delas, tendo como base a teoria de comunicação poética de Paul Zumthor, analisaremos seis *performances* de dois grupos de contadores de histórias de Cordisburgo, Minas Gerais, que divulgam a obra do escritor João Guimarães Rosa por meio de apresentações públicas. Na segunda parte, utilizaremos as noções de Zumthor para analisar a presença do contador de histórias na obra de Guimarães Rosa, a partir das personagens Joana Xaviel e Camilo, de **Uma estória de amor**; e Laudelim, de **O Recado do Morro**, dois contos da obra **Corpo de Baile**.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Paul Zumthor; performance; contadores de histórias; Cordisburgo.

## ABSTRACT

*This essay is divided in two parts, the first of which, based on Paul Zumthor's poetic communication theory, analyses six performance acts made by two groups of storytellers from the city of Cordisburgo, Minas Gerais, who present the work of the Brazilian writer, Joao Guimaraes Rosa, through public performances. The second part uses Zumthor's notions to analyse the presence of the storyteller as a character in Rosa's fiction, taking the examples of Joana Xaviel and Camilo, characters of **Uma estória de amor**; and Laudelim, character of **O Recado do Morro**, two tales from the book **Corpo de Baile**.*

Keywords: Guimaraes Rosa; Paul Zumthor; performance; storytellers; Cordisburgo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

**E**m Cordisburgo, Minas Gerais, cidade natal do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967), os grupos de contadores de estórias<sup>1</sup> **Miguilim e Caminhos do Sertão** divulgam a obra do conterrâneo em performances nas quais são declamados trechos do romance **Grande Sertão: Veredas** e de narrativas como **Campo Geral**, **Meu Tio o Iauaretê**, entre outras. Nessas apresentações, o público se emociona, se diverte e se encanta com as estórias contadas e com as canções entoadas; e se admira com a capacidade mnemônica dos contadores, que chegam a narrar um conto praticamente na íntegra, com pouca ou nenhuma alteração de palavras, o que pode ser considerado uma façanha, em se tratando de uma linguagem nada corriqueira — e considerada difícil — como é o caso da escrita literária de Guimarães Rosa.

Além do papel divulgador da literatura rosiana, a atuação dos contadores de Cordisburgo atualiza a própria tradição dos narradores e cantadores populares, presentes nos mais diversos grupos humanos, desde tempos remotos como a Antiguidade grega, com seus rapsodos e aedos; até o Brasil do século XXI, com seus repentistas e cordelistas, que desempenham um importante papel de resistência cultural e de partilha de saberes.

Guimarães Rosa uma vez disse que todo sertanejo é, por natureza, um contador de estórias e que ele, como sertanejo, também o era: “(...) nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias”<sup>2</sup>. Sendo, ele mesmo, um contador, Rosa privilegiou esses narradores em sua obra literária, transformando-os em personagens como Joana Xaviel e o velho Camilo, de **Uma estória de amor**; e o cantador Laudelim, de **O recado do morro**<sup>3</sup>.

**1** João Guimarães Rosa se referia às suas narrativas como “estórias” (para saber mais, ver **Aletria e hermenêutica**, prefácio de **Tutaméia** — ROSA, J.G. *Ficção Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: nova Aguilar, 2009. p. 529). Por isso, utilizaremos esse termo para indicar os contos, novelas e romances escritos por ele. A palavra “histórias” também será utilizada, mas para referência a outras narrativas.

**2** ROSA *apud* LORENZ, Günter W. **Diálogos com Guimarães Rosa**. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XXXVII)

**3** **Uma estória de amor** e **O recado do Morro** são contos da obra **Corpo de Baile**, publicada em 1956.

O presente ensaio está dividido em duas partes: na primeira, intitulada **Os contadores de Rosa**, apresentaremos os grupos **Miguilim** e **Caminhos do Sertão** para, em seguida, analisar seis performances de seus contadores de histórias. Utilizaremos, para tanto, o conceito e a teoria da performance do medievalista, historiador da literatura e estudioso da voz, Paul Zumthor. Na segunda parte, denominada **Os contadores em Rosa**, analisaremos a presença das figuras do contador e do cantador na ficção de Guimarães Rosa, tendo como base os contos **Uma estória de amor** e **O recado do Morro**.

## OS CONTADORES DE ROSA HISTÓRICO

O grupo de contadores de história **Miguilim** foi fundado em 1997<sup>4</sup> pela prima de Guimarães Rosa, Calina Guimarães, na época, médica aposentada. Quando Calina começou a apresentar problemas de saúde, em 2000, sua sobrinha, Dôra Guimarães, que já ministrava as oficinas de formação, assumiu, também, a coordenação do grupo. Em 2005, Elisa Almeida, que ajudava nas oficinas, passou a dividir a coordenação com Dôra. Ambas são educadoras e já possuíam experiência anterior na narração de histórias.

Meninos e meninas, a partir dos 9 ou 10 anos de idade<sup>5</sup>, ingressam em uma oficina introdutória, onde são trabalhados contos simples da tradição oral, que oferecem mais liberdade de improvisação para o contador iniciante. Só depois desse primeiro momento é que vão sendo introduzidos os textos de Guimarães Rosa. De acordo com Elisa Almeida, em entrevista concedida à autora deste ensaio, é um trabalho que tem várias fases:

Elisa Almeida: A gente tem um trabalho com o texto, com o entendimento do texto, com a leitura em voz alta, para compreensão, saber da entonação certa, para só depois memorizar, decorar. Então, é uma coisa lenta. Tem muitos que saem, principalmente nesse começo, que é mais difícil, mesmo. (...) já estamos na nona geração, tem muitos que tem irmãos mais velhos ou primos, amigos que já foram miguilins. E como ser miguilim dá um certo *status* na cidade, por vários motivos, inclusive porque eles viajam a lugares que eles nunca viajaram (...) já tem muitos que querem, muitas famílias que querem.

**4** Em 1996, foram feitas as primeiras oficinas e, em 97, houve a estreia com o nome de **Miguilim**, conforme nos contou em entrevista uma das coordenadoras, Dôra Guimarães. A íntegra está no item 1 dos anexos.

**5** De acordo com Elisa Almeida, que também coordena o grupo, a idade de entrada varia entre 9 e 10 anos de idade e o pré-requisito é estar bem alfabetizado(a). O depoimento de Elisa sobre a formação inicial dos **miguilins** está no item 2 dos anexos.



**Figura 1** Dra. Calina Guimarães — prima de João Guimarães Rosa e fundadora do grupo **Miguilim**

Se tornar **miguilim** é, portanto, motivo de orgulho familiar e pessoal, para aquele que conseguiu superar as dificuldades iniciais. Quando o narrador está pronto para se apresentar em público, ele recebe a camiseta personalizada de contador de histórias **Miguilim**, que simboliza a entrada definitiva do menino ou menina no grupo. Os **miguilins** fazem a visita guiada pelo Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo; apresentam-se durante as **Semanas Roseanas**<sup>6</sup>; e participam de eventos dentro e fora da cidade. Em geral, os **miguilins** permanecem no grupo até os 18 anos, quando muitos têm de sair de Cordisburgo para prosseguir com os estudos, uma vez que não há faculdades nem maiores opções de capacitação profissional no pequeno município, de 9.014 habitantes<sup>7</sup>.

Entretanto, os ex-**miguilins** que, depois de adultos, desejam seguir narrando Guimarães Rosa podem ingressar em outro grupo de contadores: o **Caminhos do Sertão**, fundado em 1998, por José Osvaldo dos Santos, mais conhecido em Cordisburgo como **Brasinha**<sup>8</sup>. O **Caminhos do Sertão** também faz apresentações dentro e fora da cidade e, ainda, promove caminhadas ecoliterárias<sup>9</sup> que percorrem as veredas do interior de Minas, tão presentes na obra do escritor. Em determinadas paradas, são apresentadas as *performances* dos narradores e do violonista Di Souza, que faz a abertura das narrações com trechos de músicas populares ou composições originais inspiradas na obra de Guimarães Rosa. A partir da XXV Semana Roseana, em 2013, o grupo **Caminhos do Sertão** passou a promover, também, caminhadas literárias “urbanas”, que percorrem as ruas de Cordisburgo.

Elisa Almeida acredita que os narradores de Guimarães Rosa revelam ao seu público a dimensão oral da obra do escritor mineiro, que nem sempre é notada na leitura silenciosa:

Elisa Almeida: O que a gente sente é que descortina uma dimensão que na leitura silenciosa é mais difícil de captar. Eu estou pesquisando um pouco umas correspondências dele, encontrei umas coisas muito interessantes que ele falou com a tradutora dele para o inglês, correspondências que nem estão publicadas, em que ele fala um pouco disso. Ele tinha uma consciência disso: de que a obra dele era para ser ouvida, para ser falada em voz alta.

Nas *performances* dos contadores de histórias de Cordisburgo, o tom da fala, um gesto ou uma expressão facial empregada em determinada situação ajudam o espectador a compreender passagens da narrativa de Rosa que poderiam parecer difíceis, se fossem somente lidas, de forma individual e silen-

6 Evento anual em Cordisburgo que, desde 1989, homenageia Guimarães Rosa e sua obra.

7 Fonte: IBGE, 2016.

8 O depoimento completo de **Brasinha**, que também participou desde o início do projeto do grupo **Miguilim**, está no item 3 dos anexos.

9 Caminhadas em grupo nas quais os guias aliam mensagens de cunho ecológico, voltadas para a contemplação e preservação das paisagens naturais, com narrações de contos e declamações de poemas. Além do **Caminhos do Sertão**, outros grupos promovem sistematicamente caminhadas desse tipo, como, por exemplo, a companhia de teatro amador **Toque de arte**, de Paraisópolis (MG), na anual caminhada **Tinha um Drummond no meio Caminho**, que, desde 2011, percorre trechos da Serra da Mantiqueira com paradas para apresentação de poemas do escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade. A Biblioteca comunitária do Calabar, em Salvador (BA), de 2008 a 2012, promoveu a **Invasão Ecoliterária**, uma espécie de cortejo pelo bairro, em comemoração à Semana Nacional do Livro e da Biblioteca, de 23 a 29 de outubro, instituída pelo Decreto 84.631/1980.

ciosa. Para Paul Zumthor, toda poesia espera por esse momento de comunicação: “O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita”<sup>10</sup>.

### A PERFORMANCE COMO COMUNICAÇÃO POÉTICA

Apesar de entendermos que os contadores de estórias rosianas são narradores populares, fatores como o ideal de fidelidade ao texto original e a pouca ocorrência de improvisos os afastam do modelo de poeta épico estudado por Milman Parry (1902-1935) e seu aluno, Albert Lord (1912-1991). As pesquisas (iniciadas por Parry e levadas adiante por Lord, após a morte de seu professor) junto a cantadores eslavos foram pioneiras nos estudos sobre *tradição oral* e modificaram a forma como, até então, se estudava a poesia épica. Para Zumthor:

Lord (...) nos forneceu, pela primeira vez, um cenário adequado da descrição do fato épico. Pioneiro destas pesquisas, ele impediu, definitivamente, ao insistir sobre a especificidade do oral e de seus mecanismos produtores, o retorno às confusões da história literária tradicional. A concepção clássica do ‘poema épico’, tal como nos foi imposta pelos comentadores de Aristóteles, inspirada por uma ideologia da escritura, deve ser doravante, se não recusada, pelo menos dissociada da noção de epopeia.” (IPO, p. 103)

De acordo com Parry/Lord, os poetas épicos eram *performers*<sup>11</sup> que compunham enquanto se apresentavam publicamente — eram, ao mesmo tempo, narradores, atores e compositores. Com a ajuda das “fórmulas”<sup>12</sup>, que são frases, epítetos e estrofes memorizados e repetidos durante a *performance*, esses profissionais montavam sua apresentação, ali, na hora, em frente ao público. Na introdução à *Ilíada*, Peter Jones compara as “fórmulas” a tijolos: “Na verdade, cerca de um quinto de Homero é repetição. Isso também explica os muitos recorrentes padrões de ação, os tijolos de construção de cenas que também fazem parte do ‘kit’ do poeta oral” (JONES, 2013, p. 29). Lord atrela a noção de *performer* a essa *composição* instantânea e, por isso, sempre inédita, do canto: “We must eliminate from the word ‘performer’ any notion that he is one who merely reproduces what someone else or even he himself has composed. Our oral poet is composer. Our singer of tales is a composer of tales.” O contador de Cordisburgo não herdou as narrativas que apresenta diretamente da tradição oral e não faz parte de seu plano a composição circunstancial do que é narrado. Pelo contrário, um dos aspectos valorizados desde sua formação é a capacidade mnemônica<sup>13</sup> que se desenvolve até que ele seja capaz de reproduzir, o mais fielmente possível, o texto original. Aqui, a fixidez é valorizada, coisa incomum

**10** ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 168. As citações desta obra serão feitas utilizando-se a sigla IPO, seguida pelo respectivo número de página.

**11** Os *aedos* e os rapsodos entoavam versos sobre os feitos de heróis, reis e deuses que remontam a um passado mítico da Antiga Grécia. Em *Íon*, Platão nos fornece algumas informações sobre esses profissionais, como, por exemplo, a existência de concursos entre eles; a predileção de alguns por um determinado poeta (Íon afirma dedicar-se a Homero e sentir “sono” quando outros citam outros poetas, como Hesíodo ou Arquíloco); a preocupação com o figurino (Sócrates menciona o embelezamento do corpo com adornos para se apresentar em público); a variedade de artes baseadas em instrumentos musicais (citarística — a arte de tocar cítara; citaródia — tocar cítara acompanhado de canto; aulética — a arte de tocar o *áulos*, espécie de flauta; rapsódia — arte declamatória da poesia épica).

**12** Ver: PARRY apud LORD, Albert B. **The singers of tales**. 2nd edition. London: Harvard University Press, 2000. p. 30.

**13** Apesar de serem tipos diferentes de narradores, a memória é um traço que aproxima rapsodos, aedos, os poetas épicos estudados por Lord e os contadores de estórias rosianas.

em se tratando de tradição oral<sup>14</sup>. Portanto, os conceitos de *performer* e *performance* de Parry-Lord não contemplam o tipo de narração feita pelos contadores de Cordisburgo. No entanto, Paul Zumthor fornece uma distinção importante que permite “situar” o estudo sobre os nossos contadores de estórias: a diferença entre *tradição oral* e *transmissão oral*. Em ambos os fenômenos, a *performance* está presente como ato de *comunicação da voz poética*. Mas, primeiro, vamos ao conceito de *performance* trabalhado por Zumthor em *Introdução à poesia oral*:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. (IPO, p. 33)

Em **Performance, Recepção, Leitura**<sup>15</sup>, Zumthor dá ainda mais ênfase a esse “confronto”, valorizando, na *performance*, a *presença* corporal do emissor (*performer*, intérprete), para *comunicar*, e do receptor (ouvinte/espectador), para *perceber*, o que ele chama de *presença da voz poética*. É como se, no ato performativo, a *presença física* (da voz, do gesto, do corpo e de sua estrutura sensorial) servisse para comunicar uma *presença “metafísica”* (da voz poética, da essência da poesia). E, para quê? Para a obtenção de *prazer*: “(...) é, com efeito, próprio da situação oral que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando *prazer*.” (PRL, p. 65) No caso dos contadores de Cordisburgo, o texto poético de Guimarães Rosa é um elemento que, junto com as presenças do contador e do público, contribui para a geração de prazer, o que, de acordo com Fortuna (2015), é a situação ideal da contação de histórias:

O ideal, para nós, implica o caráter extraordinário de todos os envolvidos na contação de histórias, principalmente um belo enredo ficcional no escrito para uma iluminada interpretação dele, daí, a instalação do ‘estado de graça’ nas estéticas do texto, do contador de histórias e na plateia como entidade reverberadora. (FORTUNA, 2015, p. 226)

Em Zumthor, temos, portanto, a possibilidade de pensar a *performance* de uma maneira mais ampla, como uma forma de mediação do poético em busca de um estado prazeroso; e o *performer* como o transmissor de uma mensagem que, não necessariamente, faz parte de uma tradição oral, mas que também é uma voz poética que se comunica em uma situação de oralidade.

**14** Zumthor assinala a existência de tradições orais que primam pela fixidez do texto, mas em contextos específicos, como certos cantos e danças da Polinésia, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios e algo da poesia mais remota do Japão. Ver: IPO, p. 265.

**15** ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2007. As citações da obra serão indicadas pela iniciais “PRL”, seguidas do respectivo número de página.

Feitos esses esclarecimentos, vejamos o raciocínio que levou Zumthor a estabelecer a diferenciação entre *transmissão oral* e *tradição oral* como fenômenos baseados na *performance*. Primeiramente, o autor distingue cinco “fases” na existência de um poema dentro de uma sociedade: 1 – produção; 2 – transmissão; 3 – recepção; 4 – conservação; 5 – repetição. A *performance* abrange as fases 2 e 3 e, quando constituída a partir da *improvisação*, também a fase 1. Entre as possibilidades fornecidas pela combinação desses fatores, o autor distingue dois “extremos”: as situações de *oralidade perfeita* e de *escritura perfeita*. Temos uma situação de oralidade perfeita quando as fases 1, 2, 3 e 5 se dão por meio de operações orais-auditivas e a fase 4, pela memória. Já a situação de escritura perfeita tem as fases 1, 2, 3 e 5 baseadas na escrita e a fase 4, de conservação, se dá por meio de biblioteca ou arquivo. Para Zumthor, uma poética da oralidade deve considerar, entre esses extremos, todas as outras possibilidades decorrentes da combinação de fatores envolvidos na existência de um poema. Em *Introdução à poesia oral*, ele centra sua atenção na voz e no ouvido:

Considerarei como oral toda comunicação poética em que pelo menos transmissão e recepção repassem pela voz e pelo ouvido. As variações das outras operações modulam essa oralidade fundamental. Esta – relativa – simplificação dos dados do problema tem como justificativa metodológica uma de suas consequências: ela permite efetivamente estabelecer uma diferenciação, como a história dos fatos incita a fazer, entre a *transmissão oral* da poesia (no que diz respeito às operações 2 e 3) e a *tradição oral* (referente a 1, 4 e 5). (IPO, p. 34)

De acordo com essa perspectiva metodológica, a atuação dos contadores de histórias rosianas pode ser analisada dentro do conceito de comunicação poética oral de Zumthor, uma vez que há a *transmissão oral* da poesia presente nos escritos rosianos. Poesia que tem sua fase 1 encerrada na obra de Guimarães Rosa; as fases 2 e 3, nas *performances* dos contadores; a fase 4 levada a cabo tanto pela memória dos narradores quanto por modo bibliográfico; e a fase 5, de repetição ou reiteração, entendida como um processo que engloba desde as leituras da obra e as apresentações públicas dos contadores, passando pela formação de novas turmas de **miguilins**, até o próprio engajamento do público que, assistindo às *performances*, tem o potencial multiplicador da mensagem poética contida das narrativas de Guimarães Rosa.

A variante da *improvisação*, no entanto, tem efeito muito limitado sobre a fase 1, de produção da narrativa, pois, como dissemos, o paradigma aqui é a escrita rosiana e parte do talento atribuído pelo público aos contadores de



Cordisburgo deriva do modo fiel com que eles transmitem o texto do conterrâneo. Como se sabe, não se trata de uma escrita corriqueira ou mesmo que se possa classificar como “comum” entre os escritores. O crítico literário Antonio Candido, ao lembrar o impacto da obra de Guimarães Rosa no meio intelectual brasileiro, declarou que “a primeira impressão que se tinha é que ele estava criando uma linguagem”<sup>16</sup>. Entre os contadores de histórias de Cordisburgo, reproduzir fielmente o texto de Rosa é uma forma de demonstrar seu domínio sobre essa linguagem literária original e dar prova de sua habilidade e capacidade de memorização. Daí, como veremos adiante, em apenas uma das *performances* analisadas, o elemento *improvisado* ser utilizado como estratégia para driblar o “branco” (falha na memória) e dar continuidade à narração.

Como vimos, Zumthor, ao definir, de um lado, a situação de *oralidade perfeita* e, de outro, a da *escritura perfeita*, nos sugere dois extremos de uma linha na qual é possível traçar várias possibilidades intermediárias. Para fins didáticos, o autor opta por delinear quatro modelos ideais: 1) Oralidade *primária* ou *pura*: sem contato com a escrita; 2) Oralidade *mista*: coexistente com a escrita, mas de forma externa, retardada ou parcial, como entre populações analfabetas em sociedades com cultura escrita; 3) Oralidade *segunda*: coexistente com a escrita e composta a partir dela, em um meio em que a escrita predomina sobre a voz na prática e no imaginário; 4) Oralidade *mediatizada*: mecanicamente reproduzida e reproduzível, logo, diferenciada no tempo e no espaço (ex: transmissão via rádio; cinema, televisão). Zumthor reitera que os modelos são ideais e não visam negar a complexidade do real:

As classes assim diferenciadas nunca são, com efeito, inteiramente homogêneas. A oralidade pura só desabrochou nas comunidades arcaicas há muito desaparecidas; os seus restos “fossilizados” que os etnólogos descobrem, aqui e ali, valem apenas como testemunhos parciais e problemáticos. A oralidade mista e segunda se fazem multiplicar em tantas variações quantos os graus existentes na difusão e no uso da escrita: uma infinidade. Quanto à oralidade mediatizada, na situação atual e, talvez, provisória, ela coexiste com a terceira, a segunda e mesmo, em algumas regiões afastadas, com a primeira espécie. (IPO, p. 38)

Assim, as situações de oralidade que ora analisamos também não se adaptam, totalmente, a nenhum dos modelos, mas se aproximam da situação de número 3, de *oralidade segunda*, que parte da realidade “primeira” de um texto escrito (obra rosiana) para só depois se manifestar como *performance oral*; e que

16 CANDIDO, Antonio. In: *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 20

acontece no seio de uma sociedade em que a escrita ainda é mais valorizada como atividade intelectual do que a oralidade. Em **Performance, Leitura, Recepção**, Zumthor fala desse “preconceito literário”, estabelecido a partir do século XVIII, e por meio do qual se confere à escrita a “hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder” (PRL, p. 70) e se rebaixa a tradição baseada na oralidade à característica de sociedades ditas “primitivas”. Zumthor parece se aproximar, aí, da constatação de Walter Benjamin (1892-1940), em **O Narrador**<sup>17</sup>, de que a industrialização, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o florescimento (graças à burguesia) do romance moderno (e sua leitura solitária e silenciosa), entre outros fatores, prejudicaram agudamente a figura do narrador transmissor de experiências. No entanto, enquanto Benjamin testemunha um período em que são fortes os indícios de que a arte de narrar está em vias de extinção, Zumthor — apesar de reconhecer que muitas antigas tradições orais já se perderam — enxerga, na segunda metade do século XX, um novo momento das oralidades, a instauração de um “universo de neovocalidade” (PRL, p. 67), com renovado interesse pela *performance*<sup>18</sup>. Se, por alguns séculos, a tendência foi de a escrita suplantar a importância da oralidade, o momento atual é de reconhecimento da resistência, da relevância e da anterioridade da narrativa oral. Moraes (2015)<sup>19</sup> fala da *contação*<sup>20</sup> de histórias – uma forma de comunicação poética que nunca desapareceu e que tem, nos últimos tempos, atraído o interesse de pesquisadores da oralidade – como prática difusora do literário que, ao mesmo tempo, retoma a força original sem a qual o próprio literário não teria se desenvolvido. Em outras palavras, valoriza a oralidade enquanto fonte da própria literatura:

O fenômeno literário não está estritamente associado à escrita, mas a outro suporte, à oralidade, a qual precede o surgimento da escrita. Pressupõe-se que a arte da palavra fosse ligada inicialmente a um exercício performático antes mesmo de ser corporificada na escrita e em um suporte rígido, a pedra. (MORAES, 2015, p. 235)

Retomando o raciocínio sobre as inúmeras possibilidades intermediárias entre as situações perfeitas de oralidade e escrita descritas por Zumthor, temos, em se tratando de *performance*, também diversas modalidades possíveis, entre as quais, a *performance completa*, a *performance* sem o elemento visual e a leitura puramente solitária e visual<sup>21</sup>. Como índice de gradação, temos a *presença da voz poética* que se comunica na situação performativa:

Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferen-

**17** BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

**18** Na segunda década do século XXI, é possível notar a influência da internet nesse novo momento de valorização da *performance*. Há uma massa de jovens cada vez menos influenciada pela escrita literária e cada vez mais ligada em conteúdos audiovisuais disponíveis na rede mundial de computadores. Os *youtubers*, pessoas que possuem canais no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, são tratados por seus seguidores como verdadeiras celebridades. O que eles fazem? Transmitem conteúdos variados (moda, tecnologia, gastronomia, etc.) em *performances* gravadas ou ao vivo. Nesse universo, há os *booktubers*, que são *youtubers* especializados em conteúdos literários. Apesar de haver quem prefira assistir a um resumo ou resenha audiovisual de um *booktuber* a ler, efetivamente, o livro, é prematuro – e fora do objetivo de investigação deste ensaio – afirmar que a difusão performatizada de conteúdos literários já tomou o lugar da leitura individual.

**19** MORAES, T. M. R. **Literatura ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário**. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 235 a 237.

**20** Neologismo que se refere ao ato de contar histórias.

**21** A *performance* sem o elemento visual ocorre quando há mediação artificial entre o *performer* e o ouvinte, por meio do rádio, por exemplo; ou quando há uma *performance* vocal

ça só reside na intensidade da presença. Poderíamos assim distinguir vários tipos de performance, resultantes um do outro em gradação. Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso. (PRL, p. 69)

As seis *performances* que analisaremos neste ensaio possuem características da modalidade completa: o *performer* está diante do público que o escuta, o vê e com ele interage (reagindo à atuação, por exemplo, com o riso, a lágrima, a vaia...). A *presença*, aqui, não é mediada por meios artificiais, como a televisão, nem carece de um dos sentidos (visão ou audição); é presença *plena, corporal*. A *performance completa* se dá, portanto, quando o emissor (o *performer*, no nosso caso, é o contador de histórias) e o receptor (indivíduo da plateia) estão presentes corporalmente na situação de enunciação. Por sua própria natureza circunstancial, essa *performance* é um ato único<sup>22</sup>, irrecuperável em sua totalidade (mesmo se capturado em vídeo, por exemplo), pois não há como replicar mecanicamente a inspiração que fez emanar a voz do *performer*, que é a emanção de seu próprio *corpo*, com suas expressões e gestos<sup>23</sup>; (não há como repetir a *percepção* (auditiva, visual, enfim, sensorial) que o indivíduo ouvinte/espectador teve (também por meio de seu *corpo*) naquela situação performativa; e nem há maneira de reproduzir a interação entre quem transmite a mensagem e quem a recebe (ou a *percebe*). Temos, aí, elencadas, outras características da *performance completa*: a co-participação do público na performance e a importância da percepção sensorial da voz *poética*.

De fato, o corpo adquire, em Zumthor, *status* privilegiado na definição da intensidade da *presença* performativa e na obtenção do prazer por meio dela. No caso da narração oral de textos escritos, o contador/*performer* dinamiza o grafado “adormecido” por meio de sua voz, que nunca sai sozinha, mas é sempre acompanhada do gesto — olhos, mãos, corpo como um todo — e o indivíduo da plateia, por sua vez, também percebe a mensagem por meio de seu corpo — ouvido, olhos, sistema nervoso, músculos — de forma que o coração acelera, os lábios são mordidos, a respiração é por um tempo suspensa, os olhos transbordam ou irrompe a risada, conforme percebemos o texto.

Nas narrações dos contadores de histórias rosianas, temos todas essas características de uma *performance completa*: presença corporal do *performer* e do público que co-*opera*, reagindo e interagindo com o contador, com os sentidos em vigília. Na análise das seis *performances*, levaremos em conta essas ca-

direta, mas a visão está suprimida, por algum motivo. Em *performances* deste tipo, a *presença* do emissor é atenuada, mas ainda pode ser sentida corporalmente pelo receptor (que ouve e reage, se emocionando, por exemplo); por outro lado, a interação entre os dois é, em grau maior ou menor, prejudicada. Já na leitura puramente visual e solitária, Zumthor distingue o menor grau performativo, próximo a zero. No entanto, a leitura também pode ser entendida como performance, uma vez que o leitor sempre pode distinguir a voz da obra, que dialoga com ele.

**22** Então, apesar de não haver, nas apresentações dos contadores de Cordisburgo, as operações de *produção* e *composição instantâneas* de cantos (como havia nas *performances* dos cantadores épicos da então Iugoslávia e, acredita-se, nas dos aedos e rapsodos), ainda é possível falar em *performances únicas* dos narradores rosianos, se considerarmos as influências que público e circunstâncias (tempo, lugar, etc.) exercem na dinâmica de uma situação performativa.

**23** Neste ponto, Zumthor concorda com Walter Benjamin, quando diz, em *O Narrador*, que a narração não é produto exclusivo da voz (ver: BENJAMIN, 1982, p. 219). Certamente, Zumthor privilegia a voz como ponto central da performance, mas essa voz é sempre corpórea, nunca elemento isolado e está presente, inclusive, nos momentos de “silêncio”.

racterísticas e tentaremos distinguir os diferentes modos de narração avaliando *voz*, *gestos* e *movimentação* dos contadores, além de elementos como o *cenário*, o *figurino*, e a *reação do público*. Faremos, também, comparações entre o texto das narrativas rosianas e o que foi, efetivamente, narrado, para comprovar o grau de fidelidade do contador ao original.

## ANÁLISES

Escolhemos três performances de cada um dos grupos de contadores de narrativas rosianas (**Miguilim** e **Caminhos do Sertão**) para ilustrar as várias formas de apresentação dos grupos, sem privilegiar nenhum. Não se trata, portanto, de estabelecer graus de “qualidade”, mas de perceber como cada contador se apropria da estória para narrá-la ao público. Evidentemente, o fator “experiência” conta para que um contador de estórias se sinta mais confiante e livre para se expressar, mas podemos notar, mesmo nos contadores menos experientes, um modelo de contar próprio e, por isso, único.

### PERFORMANCE 1 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE “CAMPO GERAL”

**Campo Geral** é o primeiro conto do livro **Corpo de Baile** (1956), de Guimarães Rosa, e conta a estória de Miguilim, uma criança que começa a experimentar as dores e alegrias da vida, em sua pequena localidade, Mutum. Foi em homenagem ao protagonista desse conto que Calina Guimarães batizou o grupo de contadores de estórias. José Osvaldo, o “Brasinha”, lembra de uma frase que Calina costumava dizer: “Contar estória é uma desculpa para que eles atravessassem uma adolescência tranquila e feliz em Cordisburgo”<sup>24</sup>. Como o personagem Miguilim, os meninos e meninas da pequena cidade estão crescendo e descobrindo o mundo, uma fase essencial e definidora de muitos aspectos da personalidade adulta.

Na circularidade da obra de Guimarães Rosa, o Miguilim da primeira narrativa de **Corpo de Baile** reaparece adulto na última, **Buriti**, como Miguel, veterinário que retorna ao sertão depois de ter estudado na cidade. Muitos “miguilins”, como são apelidados os contadores, também saem da cidade para continuar os estudos (como o próprio Guimarães Rosa fez, aos oito anos<sup>25</sup>) e, de acordo com Brasinha, têm bom desempenho escolar<sup>26</sup> muito em razão das leituras feitas durante sua formação como contadores de estórias:

Brasinha: (...) sou encantado com esse projeto porque por trás tem o social, deles irem bem na escola. Quase todos eles fizeram vestibular e passaram. O Guilherme, que é o meu filho, ele hoje é médico. Ele foi pra UFMG. E tem os formados em Letras, formados em Engenharia... são vários.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Trecho de depoimento gravado pela autora, em julho de 2014, e que consta no item 3 dos anexos.

<sup>25</sup> Ver: GUIMARÃES, Vicente. **Joãozinho – a infância de João Guimarães Rosa**. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006. p. 27

<sup>26</sup> Uma das coordenadoras do grupo **Miguilim**, Dôra Guimarães, também ressalta o destaque que os miguilins têm na vida escolar. Vide item 1 dos anexos.

<sup>27</sup> Entrevistado pela autora.

Para narrar um texto de Rosa, os “miguilins” primeiro têm de lê-lo, compreendê-lo<sup>28</sup>, *apropriarem-se* dele, para só depois conta-los em frente a uma plateia. Uma das técnicas aprendidas no grupo é ensaiar em frente ao espelho, para avaliar seu desempenho vocal e gestual, adquirir confiança, antes da apresentação pública. Assim, todo o processo de formação como contador é um aprendizado. O talento “natural” de contar histórias, virtualmente partilhado por todo ser humano, aqui recebe a ajuda de variadas técnicas. Zumthor fala desse “talento” e dessa “técnica” como uma *competência* desenvolvida pelo *performer*: “Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço.” (IPO, p. 157)

A primeira *performance* que analisaremos<sup>29</sup> é a da narradora Eduarda Viana, do grupo **Miguilim**, sobre um dos trechos particularmente poéticos do conto: em uma atmosfera noturna, à beira de uma fogueira, junto da natureza, estão o protagonista, seus irmãos, sua mãe e alguns outros personagens:



**Figura 2** Eduarda Viana – Grupo **Miguilim**

**28** A própria linguagem utilizada por Rosa é um aprendizado sobre as possibilidades da nossa língua e um desafio interpretativo que exige muito do raciocínio do leitor.

**29** Gravada no Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo, Minas Gerais, durante sarau que integrou a programação da **XXVI Semana Roseana**, em 2014. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://youtu.be/3CvYxlofvzo>



## ORIGINAL

“Sobreescurecia. Devoavam em az os morcegos, que rodopeiam. O vaqueiro Já acendia um fogueinho de sabucos, quase encostado na casa, o fôgo drala bonito, todos catavam mais sabucos, catavam lenha para se queimar. Um cavalo vinha perto, o Dito passava mão na crina dele. A gente nem esperando, via vagalume principiando pisca. — “Teu lume, vagalume?” Eram tantos. Sucedeu um vulto: de ser a coruja-branca, asas tão moles, passou para perto do paiol, o vôo dela não se ouvia. *‘Ri aqui, Xandoca velha, que*

## NARRADO

“Sobreescurecia. Devoavam em az os morcegos, que rodopeiam. O vaqueiro Já acendia um fogueinho de sabucos, quase encostado na casa, o fôgo drala bonito, todos catavam mais sabucos, catavam lenha para se queimar. Um cavalo vinha perto, o Dito passava mão na crina dele. A gente nem esperando, via vagalume principiando pisca. — “Teu lume, vagalume?” Eram tantos. Sucedeu um vulto: de ser a coruja-branca, asas tão moles, passou para perto do paiol, o vôo dela não se ouvia.

eu te sento bala!...' De trás de lá, no mato da grotta, mãe-da-lua cantava: — '*Floriano, foi, foi, foi!...*' Miguilim seguia o existir do cavalo, um cavalo rangendo seu milho. Aquele cavalo arreganhava. O vaqueiro Salúz contava duma caçada de veado, no Passo do Perau, em beiras. Estava na espera melhor, numa picada de samambaias, samambaia alta, onde algum roçado tinha tido. Veado claro do campo: um suassú-tinga, em era. Vaqueiro Salúz produzia: — 'O bicho abre — ele ganhou uma dianteira... Os cachorros maticavam, piando separados: — Piu, piu... Uão, uão, uão...' A cachorrada abre o eco, que ninguém tem mão... Veado foi acuado num capão-de-mato, não quis entrar no mato... Aí o veado tomou o chumbo, ajoelhou pulou de lado, por riba da samambaia... A gente abria o veado, esvaziava de tripas e miúdos, mó de ficar leve p'ra se carregar.' Seo Aristeo estava lá, divertido. — 'Você inda apreciêia de caçar, Miguilim. Quer vir junto?' Miguilim queria, não queria. 'Quem sabe um dia eu quero. Pai vai me levar...' O vaqueiro Jé, p'ra o pito pegava um tição. Tomezinho assanhava as sombras no nu da parede. A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. — 'Olha quanto mija-fôgo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!' Inçame. Miguilim se deslumbraava. — 'Chica vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...' Se trançavam, cada um como que se rachava,

O vaqueiro Jé, pra o pito pegava um tição. Tomezinho assanhava as sombras no nu da parede. A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. — 'Olha quanto mija-fôgo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!' Inçame. Miguilim se deslumbraava. — 'Chica vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...' Se trançavam, cada um como que se rachava,

amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: — ‘Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...’ Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: — ‘O lumêio deles é um acenado de amor...’ Um cavalo se assustava, com medo que o vagalume pusesse fôgo na noite.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 317 e 318)

amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: — ‘Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...’ Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: — ‘O lumêio deles é um acenado de amor...’ Um cavalo se assustava, com medo que o vagalume pusesse fogo na noite.”



Como vemos no quadro acima, a narração contemplou dois trechos do conto **Campo Geral** que, no original (primeira coluna), são entremeados por uma passagem que ficou de fora (em vermelho). A narração de Eduarda Viana foi fiel ao escrito e não houve improvisos por meio de acréscimo, mudança ou subtração de palavras. Preservou-se a escrita original de Guimarães Rosa, com suas expressões inco-muns (*sobreescurecia, devoavam em az, drala, bruxolim, uauá, luzlino*).

No aspecto performático vocal, percebemos que a narração tem um ritmo próprio e que, nas frases relativas à “caçada” de vagalumes (“Vagalume, teu lume!” e “Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe estão aqui”), a narradora imprime ainda mais musicalidade à fala (“Vaga-lú-mi, teu lú-mi / Vaga-lúmi, lúmi-lúmi, seu pai, sua mãe estão aqui-í!”) e representando uma forma muito comum das crianças — e dos adultos — se expressarem quando estão brincando de chamar alguém ou algo. O timbre é de menina nova, evoca a própria infância e, ainda, há a presença do sotaque mineiro, o que contribui para a imaginação da plateia para uma representação mais “real” do próprio personagem Miguilim, que é uma criança mineira.

Algumas frases são ditas rapidamente, o que, de um lado, demonstra o domínio do texto por parte da narradora, mas, de outro, pode ser um fator complicador do entendimento por parte da plateia, que, ao contrário dos miguilins, não têm aquele texto decorado.



Figura 3 Fidelidade ao texto escrito e gestos comedidos

Ainda sobre a questão da voz: a narradora altera muito ligeiramente o tom para representar as diferentes vozes presentes no texto (narrador, Miguilim, a mãe, Dito e Tomezinho, em coro), o que não demarca muito a passagem entre elas, mas que ainda é possível ser percebida pelo público mais atento.

O cenário ou espaço da narração é o quintal do Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo, e não há nada muito elaborado, apenas um púlpito à esquerda do vídeo, destinado ao mestre de cerimônia, e algumas cadeiras ao fundo do “palco”, onde algumas pessoas estão sentadas. Não há iluminação especial e o ambiente é informal. O cenário também contribui para que as atenções se voltem apenas para a *performance* do contador.

O figurino é composto de camisa personalizada do **Grupo Miguilim** e calça jeans, sem adornos no cabelo (solto) ou em outras partes do corpo. A imagem que figura no centro da camisa é de uma linha curva que vai circulando em direção a um ponto central, o que nos remete a várias características e imagens da própria obra de Guimarães Rosa (circularidade; redemoinho — um dos símbolos de **Grande Sertão: Veredas**; o girar da dança — **Corpo de Baile** — e as voltas e reviravoltas na vida do ser humano, sempre em busca de um ponto de encontro consigo mesmo). O contar histórias também pode ser visto como circular, pois uma história leva a outra, que leva a outra e muitas podem partir e voltar para um mesmo ponto ou levantar as mesmas questões, partindo de diferentes pontos de vista.

A vestimenta simples, neutra, valoriza a voz do narrador, ajuda a fixar a atenção da plateia em seu rosto, não havendo elementos para maiores distrações. Ao mesmo tempo, aproxima o narrador da plateia, igualando-os em seus trajes cotidianos. Na visão de Zumthor, vestido de maneira comum, o *performer* se diferencia da plateia apenas quando projeta para ela a sua voz:

[A vestimenta] neutra, desprovida de excentricidade, ela confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz, talvez colocado em relevo por essa aparente banalidade” (IPO, p. 215)

Na narração de Eduarda Viana, houve expressões faciais e gestos comedidos. Na análise dos gestos, Zumthor fala sobre a relação complexa entre gestualidade e linguagem, afirmando que todo gesto carrega um *significado*, social-

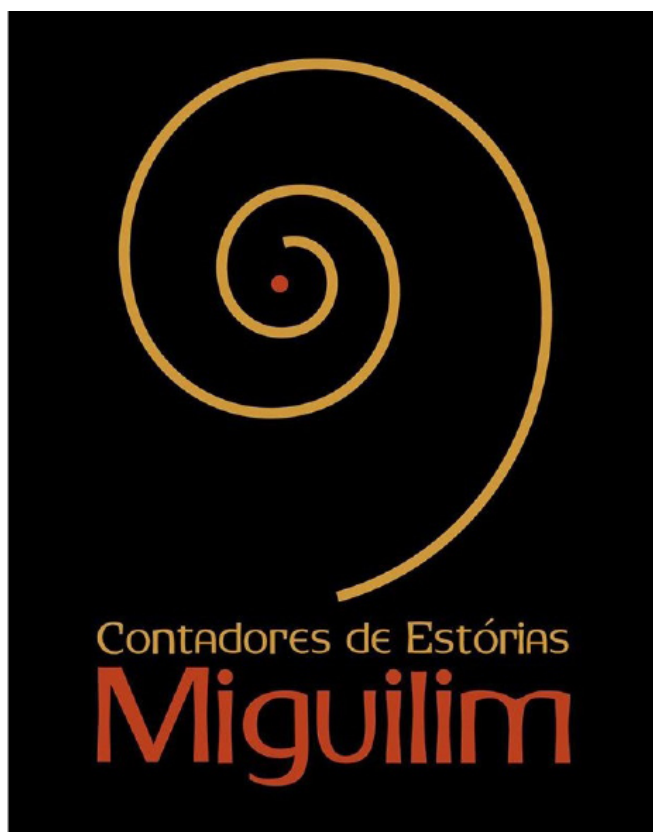


Figura 4 Logotipo do grupo Miguilim



mente partilhado, e possui uma *função*, seja a de *reafirmar* o que está sendo dito, a de precisar um discurso ambíguo, ou a de *substituir* a palavra: “(...) redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a, ela fornece ao espectador uma informação, denunciando o não-dito.” (IPO, p. 205)<sup>30</sup> Na narração analisada, percebemos o uso dos gestos para reforçar certos trechos, *reafirmando* a palavra da narradora.

Sobre os tipos de gesto, Zumthor destaca os *gestos de rosto* (olhar e mímica), os *gestos de membros superiores*, da *cabeça* e do *busto*; e os gestos do *corpo inteiro*, que podem ser dinâmicos (o corpo todo se mexe, como em uma dança) ou estáticos (postura fixa, que valoriza o discurso). Há, ainda, a suspensão proposital de todo gesto, o “gesto zero” intencional, para valorizar o silêncio. Nesta primeira *performance*, a narradora utilizou-se do olhar, das expressões faciais e de um dos braços (o outro segurava o microfone). Não houve movimentação pelo espaço da apresentação, mas a contadora virou-se constantemente para todos da plateia (à exceção das pessoas que estavam sentadas atrás dela e que também ocupavam o “palco”).

Houve apenas um deslize na narração (a 1’53”), mínimo, que não prejudicou a *performance*, pois a narradora retomou a frase rapidamente. Os “erros”, apesar de temidos, são naturais, ainda mais se considerarmos a complexidade de um texto de Guimarães Rosa. E, como a *performance* é um ato único, o deslize, se acontece, passa a integrar o todo narrativo. A *performance* é única não *apesar* dele, mas também *por causa* dele. Não há, como assinala Zumthor, espaço para arrependimentos:

A performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões, nem arrependimentos: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. (...) O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escritível. (IPO, p. 133)

Temos, então, no *todo* que é o *ato performático*, a oferta de um conteúdo que pode até ter sido escrito por outra pessoa (no caso, Guimarães Rosa), mas que

<sup>30</sup> Há, ainda segundo Zumthor, muitas outras possibilidades gestuais, entre as quais, o gesto puramente rítmico e aquele carregado de símbolos culturais.

é *re-produzido* por outra, que o desenvolve sob o signo da *instantaneidade*. Sendo assim, mesmo se a narradora se apresentasse novamente naquele mesmo dia, contando a mesma estória, o público veria uma apresentação diferente.

Não podemos deixar de fora, nesta análise, a plateia, que, como vimos Zumthor eleva à condição de partícipe da *performance*. No entanto, nossas observações são aqui – e serão nas análises das *performances* seguintes<sup>31</sup> – limitadas pelo ângulo de quem filmou a apresentação. Temos a visão apenas dos indivíduos que estão ouvindo a estória atrás da narradora, no palco, e um pouco da plateia, na lateral. A postura geral é de escuta atenta, olhos no chão ou na narradora, sem demonstração de distrações. No final, a menina é aplaudida e a plateia visível sorri. Não se pode dizer muito, além disso, baseado somente na análise do vídeo da *performance*; e, talvez, nem mesmo uma entrevista com algumas pessoas do público elucidasse, em todas as nuances, o que aquela *performance* provocou em cada indivíduo, uma vez que, da mesma forma que cada *performance* é única, a *recepção* também é única para cada espectador/ouvinte:

O ouvinte “faz parte” da *performance*. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma *performance* seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. (IPO, p. 241)

Como partícipe da *performance*, o ouvinte/espectador pode influenciar o contador com suas reações. O riso é sinal que a história tem graça, que o narrador tem *timing*, ritmo próprio da comédia, que consiste em “jogar” a piada no momento certo, da forma certa. Ao ouvir uma gargalhada, o contador é estimulado a continuar a narração daquela forma. Ao ouvir apenas risos tímidos, para uma piada que se achava boa, o narrador procura seguir por outro caminho, que tenha mais efeito sobre o público. Da mesma forma, não ouvir riso nenhum, quando era o esperado, também demanda uma mudança de rumos, para o *performer*. O choro, a emoção no momento dramático, também são indicações do efeito da *performance* sobre a plateia, ao mesmo tempo que são “termômetros” do talento do *performer* para envolver seu público. A vaia, por outro lado, indica desagrado e mesmo a hostilidade do ouvinte/espectador e, em geral, significa o fracasso da *performance*. É preciso muito carisma para “virar o jogo”, como fez Caetano Veloso, cantor

**31** À exceção da penúltima *performance*, de Fábio Barbosa, em que há uma tomada de quase 360 graus que permite uma visualização mais completa da plateia. Mesmo assim, é por um momento, apenas, que temos essa visão ampliada.

e compositor brasileiro, em 1967, durante o Festival de Música Popular promovido pela TV Record: o baiano conseguiu transformar as vaias iniciais ao grupo que o acompanhava, o Beat Boys<sup>32</sup>, em aplausos calorosos, durante e no final da apresentação. Um ano depois, no entanto, Caetano não conseguiria o mesmo efeito quando a plateia virou-lhe as costas durante a execução de *É proibido proibir*. Como já se disse, aqui, cada performance é única e imprevisível. E mesmo um cantor de talento reconhecido corre o risco de ser vaiado pelo público, dependendo das circunstâncias em que ocorre o ato performativo.

Nesta primeira *performance* analisada, a reação da plateia à narração de Eduarda Viana foi positiva, com aplausos e expressões faciais de contentamento, por parte do público observável. Essa reação nos faz crer que os ouvintes/espectadores obtiveram aquilo que Zumthor acredita ser o objetivo de qualquer tipo de comunicação poética: o *prazer*. Em um cenário simples, mas privilegiado (estamos no quintal do Guimarães Rosa!), a *presença* da narradora, marcada por seu timbre da voz, seu sotaque, seus gestos, seu figurino e pela poesia contida naquilo que foi narrado, transmitiu à plateia a essência de uma *voz poética*.

## PERFORMANCE 2 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE “CAMPO GERAL”

A segunda *performance* que analisaremos é a de Rafael Ferreira, do Grupo Miguilim, que tem como base outro trecho do conto “Campo Geral”<sup>33</sup>.

A apresentação começa com música, tocada pelo próprio narrador, em flauta transversal; o vídeo analisado não contempla a peça musical em sua totalidade, apenas os acordes finais. No entanto, já temos um elemento diferenciador da performance anterior. O toque da flauta pode ter várias funções, em cena: estabelecer uma ambientação para o que vai ser narrado, com ritmo mais acelerado ou mais lento, conforme o que for mais adequado; pode também marcar o fim de uma narração e o início de outra, pois, como visualizamos na imagem, há outros narradores dispostos na lateral do palco, esperando sua vez ou já tendo narrado (não é possível afirmar, pois o vídeo não contempla, na íntegra, toda a montagem cênica).

Depois desse prelúdio musical, tem início a narração, que reproduz um diálogo entre Miguilim e seu irmão, Dito, em um dia de tempestade. Vamos ao quadro comparativo entre o original e o efetivamente narrado:

**32** Grupo de rock argentino. Na verdade, a reação inicial de parte da plateia era contra o uso de guitarras elétricas na música *Alegria, Alegria*. Esses instrumentos eram vistos, por alguns, como influência estrangeira a desvirtuar a música popular brasileira. Houve, neste mesmo ano, de 1967, uma passeata contra a guitarra elétrica, que contou com a participação de artistas como Elis Regina e Gilberto Gil. No documentário **Uma noite em 67**, Gil afirma que não tinha nada contra as guitarras, mas foi na passeata acompanhar a amiga, Elis.

**33** Gravado no teatro do CAT - Centro de Atendimento ao Turista — durante apresentação do grupo **Miguilim**, na XXVI Semana Roseana, em 2014, Cordisburgo — MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNSxSzmde8g>



**Figura 5** Rafael Ferreira – grupo **Miguilim**



## ORIGINAL

“Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. – ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terez, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ - ele foi falou.

— Miguilim, você tem medo de morrer?

— Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...

— Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.

Faziam uma pausa, só do tamanho dum respirar.

— Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibel?

— Mas não pode. Nome dele é Sossonho.

— Também é. Uai... Quem é que falou?

— Acho que foi Mãitina, o vaqueiro Jé. Não me importo.

Daí deu trovão maior, que assustava.

O trovão da Serra do MutumMutum, o pior do mundo todo, — que fosse como podia estatelar os paus da casa.

Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía.

A casa era muito envelhecida, uma vez o chuvão tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado.

Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam. — **‘Tá nas tosses...’ — um**

## NARRADO

“— Miguilim, você tem medo de morrer?

— Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...

— Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.

Faziam uma pausa, só do tamanho dum respirar.

— Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibel?

— Mas não pode. Nome dele é Sossonho.

— Também é. Uai... Quem é que falou?

— Acho que foi Mãitina, o vaqueiro Jé. Não me importo.

Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía.

A casa era muito envelhecida, uma vez o chuvão tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado.

Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam.

daqueles enxadeiros falou. Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor — maquinazinha de ser de bem-cantar... — ‘O gaturaminho das frutas, ele merece castigo, Dito?’” (ROSA, 2009, v. 1, p. 287 e 288)

Pobre dos passarinhos do campo, **desatinados**. O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor — maquinazinha de ser de bem-cantar... — ‘O gaturaminho das frutas, ele merece castigo, Dito?’

Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutum Mutum, o pior do mundo todo, — que fosse como podia estatelar os paus da casa.

Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. — ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terez, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ — ele foi falou.”



Nesta segunda performance, apenas uma frase do trecho original ficou de fora (“— *Tá nas tosses...*’ — *um daqueles enxadeiros falou*”) e tivemos o deslocamento de dois fragmentos (de “*Daí deu trovão maior*” até “*estatelar os paus da casa*” e do fragmento inicial “*Trovejou enorme*” até “*ele foi falou*”) de sua posição no original, para a parte final da narração (indicados, na tabela, com destaque na cor azul). Mesmo com essas mudanças, o texto narrado não fugiu ao original escrito, com a exceção da palavra “desassisados” que foi trocada por “desatinados” na narração oral (assinalado, na tabela, em amarelo). Não podemos ter certeza se a troca foi um “erro”, ou se foi algo proposital (o narrador pode ter tido dificuldade em decorar a palavra original e decidiu trocá-la por outra, ainda na fase dos ensaios — só podemos especular). De qualquer forma, a troca pode ser considerada uma pequena *variante*, e, se levarmos ao “pé da letra” a prioridade do texto escrito sobre o narrado, um *improviso*. Zumthor denomina *variantes* “as diferenças de toda espécie e amplitude por onde se

manifesta, na ação performática, a movência da obra.” (IPO, p. 268). Por óbvio, nesta performance, a variante foi muito pequena, incapaz de provocar mudança que nos permita falar em recriação do texto. No entanto, a hipótese de improvisado tem alguma base: “Ora, levando ao extremo, seria possível considerar toda variante, mesmo ínfima, como improvisação.” (IPO, p. 196)



Figura 6 Predominância dos gestos faciais e da mão

Nesta *performance*, não houve alteração do timbre para simular as vozes dos personagens, apesar do início do texto ser um diálogo. Para quem ouve, portanto, pode haver confusão sobre quem está falando (narrador, Dito ou Miguilim). Notamos, como na primeira *performance* analisada, um ritmo próprio na fala do narrador. A movimentação no palco foi um pouco maior do que o verificado naquela (a própria necessidade que o narrador teve de sair do lugar onde estava o tripé com a partitura da música para o centro do palco, já foi uma movimentação a mais). Os gestos continuaram comedidos e predominaram os de rosto e membros superiores (o do braço livre), com função *reafirmadora* do texto. As expressões faciais do narrador contribuíram para as nuances do texto e para a caracterização do conteúdo da conversa dos personagens: falavam sobre o medo de morrer e castigos de Deus, e o narrador modulava expressões faciais de menino assustado, mas sem nenhum exagero.

Outro aspecto que se repete — e que continuará se repetindo, pois é o estilo de Guimarães Rosa — é a presença de expressões incomuns, que tornam o processo de decorar o texto um pouco mais complicado (destaque para o trecho “*O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor - maquinazinha de ser de bem-cantar...*”). E o contador cumpriu a missão de narrar o texto sem um deslize sequer.

O cenário é um palco iluminado no centro, com algumas cadeiras posicionadas junto às paredes laterais, nas quais outros narradores estão sentados, em uma meia penumbra. O foco de luz central e a ausência de adereços

no palco orienta o público a prestar atenção apenas na movimentação e narração do contador em ação, que se levanta da cadeira na lateral assombreada e vai em direção ao centro iluminado, para, só então, começar a narrar. O figurino dos narradores é composto pela camisa personalizada do grupo e por uma calça de cor clara, sem outros detalhes. Combinados, cenário, iluminação e figurino fortalecem a *presença* da voz do narrador e de seus gestos e, portanto, são elementos que integram a *performance*.

Não temos muitas pistas para analisar a reação da plateia ao final da narração, pois o vídeo se encerra antes. Durante a *performance*, a atitude é silenciosa, demonstrando atenção à narração; e há, pelo menos, mais uma outra pessoa filmando a apresentação. Isso é tudo o que podemos afirmar. No entanto, não houve nenhum incidente, durante a narração, que nos faça pensar que a reação possa ter sido outra coisa senão positiva, caracterizando, novamente, um momento de *prazer e comunicação poética*.

### PERFORMANCE 3 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE "GRANDE SERTÃO: VEREDAS"

O terceiro e último vídeo do grupo Miguilim que analisaremos neste ensaio traz a *performance* composta pela *presença* de três narradores: Gabriel Viana, Thayane Campos e Myllena Bolina. O vídeo<sup>34</sup> termina antes do final da apresentação, o que nos impede de saber qual a sua duração total (o trecho ao qual temos acesso tem 3'32"). O texto que eles apresentam é um fragmento do romance **Grande Sertão: Veredas**, no qual o protagonista, Riobaldo, está voltando a si depois de ter desmaiado ao testemunhar a luta de Diadorim contra Hermógenes – luta que termina com a morte de ambos.

Os três narradores *representam* Riobaldo e isso estabelece um tipo de *performance* diferente das que vimos anteriormente. Nesta, o papel de *narrador* se confunde com o de *ator*, uma vez que se trata de um relato em primeira pessoa. Nos dois casos anteriores, a narração era em terceira pessoa, intercalada com falas pontuais dos personagens, de forma que a voz que preponderava era a do contador. Aqui, não: a cena é a *emanação*, por três bocas diferentes, da voz de Riobaldo; a voz do protagonista, tripartida em três *performances*, cada uma única, com suas próprias características. Essas diferenças são passíveis de ser captadas pelo ouvinte/espectador, para quem “a



Figura 7 Myllena, Thayane e, em pé, Gabriel

**34** Gravado no teatro do CAT - Centro de Atendimento ao Turista – durante apresentação do grupo **Miguilim**, que integrou a programação da **XXVI Semana Roseana**, no ano de 2014, em Cordisburgo – MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwFd1dQac9s>

voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de alguém.” (IPO, p. 243)

Abaixo, o quadro comparativo entre texto original e texto narrado por Gabriel Viana (GV), Thayane Campos (TC) e Myllena Bolina (MB):



### ORIGINAL

“Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, Tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros — o Jacaré, Pacamã-de-Presas, João Curiol e o Acauã — : que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo — como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. — ‘E a guerra?!’ — eu disse. — “Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Goanhá e o Fafafa, com uns dos nossos, ainda seguiram perseguindo os restos, derradeira demão...” — João Concliz deu resposta. — ‘O Hermógenes está morto, remorto matado...’ — quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O

### NARRADO

**GV** “Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, Tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados.

E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros

que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo

Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam.

— ‘E a guerra?!’ — eu disse.

— ‘Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!’

— O Hermógenes está morto, remorto matado...’



do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido — do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir — cara sepultada... Um Hermógenes.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos deles que estavam dando retaguarda, e com eles rebentado... Aquilo não fazia razão. Suspendi minhas mãos. Vi que podia. Só o corpo me estivesse meio duro, as pernas teimando em se entesar, num emperro, que às vezes me empalhava. Sendo que me levantei, sustentando, e caminhei os passos; as costas para a janela eu dava. Nesse ponto, foi que o Alaripe e o Quipes vinham chegando. Notícia de Otacília me dessem; eu custava a me lembrar de tantas coisas.

Aqueles dois vinham alheios, do que vinham, desiludidos da viagem deles:

— ‘Era a vossa noiva não, Chefe...’ — o que Alaripe relatava.

— ‘O homem se chamava só Adão Lemes, indo conduzindo a irmã dele, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... Iam de volta para suas casas... Os que, então, no Porto-do-Ci deixamos, na barra do Caatinga...’ Tanta gente ti-

Havia nenhum Hermógenes mais.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia.

nha o mundo... — eu pensei. Tanta vida para a discórdia. Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei:

— ‘Mortos, muitos?’ — ‘Demais...’ Isto o João Curiol me respondeu, prestativamente, sistema de amigo. Solucei em seco, debaixo de nada.” “Agora um me dizendo: que, com as ferramentas, uns estavam trabalhando de abrir covas para enterro, revezados. Alaripe fez um cigarro, queria dar para mim; que rejeitei. — ‘E o Hermógenes?’ — aí foi o que o Alaripe perguntou. Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. — *A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua...* — o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. — *A senhora conheça, dona, um homem demãoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...* Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. — *Eu tinha ódio dele...* — ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. *Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. — Tomaram as roupas da mulher nua? Era a Mulher, que falava.* Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — ‘Traz Diadorim!’ — conforme era. — ‘Gente, vamos tra-

— ‘Mortos, muitos?’ — ‘Demais...’

Solucei em seco, debaixo de nada.”

**TC** “Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes.

— *A senhora conheça, dona, um homem demãoiado, que foi: mas que já começou a feder*

Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. — *Eu tinha ódio dele...* — ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede.

Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — ‘Traz Diadorim!’ — conforme era.”

zer. Esse é o Reinaldo...’ — o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borrromeu. — Ai, *Jesus!* — foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim — será que a mereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem — como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial... Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez” (ROSA, 2001, v. 2, p. 734 a 738)

**MB** “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim — será que a mereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem — como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do arraial...”

**GV** “Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez.”



Nesta *performance*, temos um trabalho mais complexo de *edição* do texto original. Nas duas analisadas anteriormente, as marcações em vermelho, que indicam o que ficou de fora da narração (em relação com o original), possuía apenas um trecho contínuo (*performance* 1) ou limitado a poucas palavras (*performance* 2). Agora, temos 14 trechos em vermelho, indicando *recortes*, de tamanhos variados, do fragmento do romance que é objeto da narrativa oral. Os

recortes não prejudicaram o entendimento da cena, que permanece com sua essência (o desespero de Riobaldo) bem delineada nos trechos escolhidos para a narração. Esses trechos privilegiaram a palavra de Riobaldo, enquanto os cortes recaíram sobre a fala ou a ação de outros personagens (Guirigó, Borromeu, Jacaré, Pacamã-de-presas, Acauã, Alaripe, Quipes, João Goanhá e Fafafa). Permaneceram, apenas, o relato de Riobaldo (narrador) e falas pontuais da Mulher de Hermógenes e dos jagunços João Concliz e João Curió, sendo que, esses dois últimos não são nominados na narração, ou seja, para quem ouve/ assiste, trata-se de uma só pessoa que responde às perguntas de Riobaldo.

As falas dos três narradores são alternadas, na sequência: Gabriel, Thayane e Myllena (depois, novamente, Gabriel). O narrador “da vez” se apresenta em pé, enquanto os outros aguardam, sentados, a sua vez. Todos estão iluminados, no centro do palco, onde estão três cadeiras, sem nenhum outro tipo de objeto. Os narradores vestem camisetas brancas e calças claras, e as meninas usam cabelo preso, sem adornos. Mais uma vez, cenário, iluminação e figurino integram uma *performance* que valoriza a *presença* da voz e do *gesto* dos *performers*, sem haver qualquer tipo de “competição” visual pela atenção do público.



Nas performances dos dois primeiros narradores, Gabriel e Thayane, nota-se a variação dos tons de voz, para diferenciar as falas de Riobaldo/narrador e dos outros personagens. Os tons mais graves são utilizados para as falas dos jagunços; no caso de Thayane, um tom natural assinala a fala da Mulher; tons naturais também são mantidos para delinear o relato de Riobaldo/narrador.

Sobre a gestualidade, percebemos a predominância das expressões faciais e gestos que *reafirmam* o que é narrado. Sem microfones para segurar, os membros superiores estão mais livres para gesticular. O corpo dos narradores é mais mobilizado para a cena e cada um faz escolhas diferentes para “colorir” a sua versão de Riobaldo.

Gabriel opta por uma narração em ritmo mais lento, marcando bem as palavras, o que facilita o entendimento do ouvinte/espectador e valoriza as

Figura 8 Gabriel se senta, para Thayane narrar

construções frasais, ao mesmo tempo em que combina com o momento relatado: Riobaldo acaba de acordar de um desmaio; volta, pouco a pouco, à consciência; sua fala, portanto, acompanha esse “despertar”, que significa enfrentar uma triste constatação: Diadorim tinha morrido, “mil-vezes-mente” e o narrador já sabia, mas “não queria saber”. Expressões faciais e gestos das mãos acompanham a voz, triste.

Thayane também continua com um ritmo lento e voz triste enquanto representa Riobaldo. Quando chega a fala do jagunço, o tom é mais grave e revela ódio; quando é a Mulher quem fala, o tom é duro, mas mais natural. Ao voltar o relato do protagonista, na altura em que Riobaldo manda trazer o corpo de Diadorim, em vez de um gesto exagerado de desespero, ela opta, ao contrário, por abaixar a voz, levantar o queixo e dizer quase sussurrando, “Traz Diadorim!”, escolha que pode ser atribuída tanto à sensibilidade e experiência da narradora quanto à sugestão da direção do espetáculo. Seja como for, o efeito dessa opção colaborou de maneira especial para a dramaticidade do apelo.

Na *performance* da terceira narradora, Millena, não temos variação de vozes, pois é um trecho formado só pela narração de Riobaldo. Aqui, a consciência do protagonista já está estabelecida, e o desespero dele adquire outra forma de expressão: aumenta o volume da voz, os gestos faciais são acompanhados de movimentos de todo o corpo. Se a narradora anterior optou por um sussurro para representar o sofrimento de Riobaldo, esta opta pelo clamor: lá, a dor era quase muda, contida; aqui, ela irrompe do peito.



Figura 9 "Traz Diadorim!"



As *presenças* dos narradores em suas respectivas *performances* que, unidas, perfazem uma *performance* maior, revelam a multiplicidade de caminhos que existem para narrar uma estória. Não há uma forma definitiva para se representar um personagem como Riobaldo, mas, sim, uma infinidade de “ve-

Figura 10 O gesto não é mero ornamento da voz, mas é elemento que delimita o espaço da performance: quanto mais amplo, mais toma conta do espaço da apresentação.

redas”: cada uma demanda um pacote de escolhas sobre tons de voz, gestos, expressões faciais... Esta *performance* nos apontou algumas dessas veredas. Como na anterior, não foi possível acompanhar a reação do público presente, mas tudo nos faz crer que se trata de mais um sucesso performático do **Grupo Miguilim**.

#### PERFORMANCE 4 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – “FAMIGERADO”

O primeiro vídeo do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz uma *performance* formada pelas *performances* do violeiro Di Souza, que canta uma canção de composição própria que funciona como “epígrafe” ou “prelúdio” musical; e do contador Zé Maria, que narra, quase na íntegra, o conto **Famigerado**, da obra **Primeiras Estórias** (1962), de João Guimarães Rosa. O vídeo<sup>35</sup> começa com uma pequena explicação de José Osvaldo, o “Brasinha”, sobre o enredo da estória que será contada. Em seguida, o violeiro entoou:

O senhor me dá licença  
vou chegando pra dizer  
o que soou ao meu respeito  
eu gostaria de saber.

Eu não sou desconfiado,  
mas só nesta ocasião  
vim saber isso direito,  
por questão de opinião.

Um sujeito corajoso me dirigiu a palavra.  
Pronunciou num tom estranho essa coisa a meu respeito.  
Eu não sei se foi elogio, ou, quem sabe, foi despeito.  
Eu não sou desconfiado,  
mas, só nessa ocasião  
vim saber isso direito,  
por questão de opinião. (Di Souza, composição própria)

As epígrafes musicais são uma constante nas narrativas rosianas, que utiliza, principalmente, as cantigas populares do sertão. Assim como as epígrafes de citação, esses versos de canções trazem um motivo parecido com o da narrativa que se seguirá, resumem sua ideia central ou, ainda, trazem uma chave para sua interpretação. No conto **Famigerado**, não temos nenhuma epígrafe, mas na narração da estória pelo grupo **Caminhos do Sertão**, a composição de autoria do cantador Di Souza funciona como uma, já que

**35** Vídeo gravado durante caminhada eco-literária promovida pelo grupo **Caminhos do Sertão** durante a **XXVI Semana Roseana**, em Cordisburgo, Minas Gerais, no ano de 2014. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tjM\\_8LGvhYs](https://www.youtube.com/watch?v=tjM_8LGvhYs)



Figura 11 Cantador Di Souza

antecipa a ideia central do conto: a dúvida do jagunço Damázio sobre o adjetivo (“famigerado”) atribuído a ele por um moço do governo e a busca pelo significado desse adjetivo, na casa do médico da região. A música é cantada em primeira pessoa e o cantador representa o próprio Damázio, que afirma, duas vezes: “eu não sou desconfiado” – uma afirmação que capta a espécie de humor irônico presente no conto: Damázio tanto era desconfiado que atravessou arraiais em busca de resposta, arrastando, consigo, três cavaleiros, pegos à revelia, para testemunhar a resposta que seria dada pelo doutor. A música inicial tem, portanto, a função de apresentar a ideia central do que será narrado em seguida e também de antecipar a essência humorística do conto. Em entrevista à autora deste ensaio, o músico afirmou que a função da música é preparar o público, sem “entregar” todo o conteúdo que virá em seguida:

Di Souza<sup>36</sup>: Este tipo de música deve ser uma abertura, onde ela prepara as pessoas para ouvir as histórias. Assim sendo, não se pode contar a história antes do narrador, então, este detalhe acaba sendo um fator de dificuldade na hora de compor. Já a melodia deve ser bem a cara da obra, mas isso, por eu ser um Cordisburguense, fica fácil, basta seguir minha intuição e cantar a cultura desta rica região!

Percebemos, neste depoimento, a identificação do próprio músico com a obra literária: como ele é conterrâneo do escritor, ele sente mais facilidade de inventar uma melodia que seja “a cara” da obra, já que, acredita ele, ambos partilham algumas vivências comuns do sertão mineiro, o que inclui a musicalidade típica da região.

Analisando a *performance* do cantador, notamos que ele opta por tocar o violão somente em determinados momentos, numa batida rápida, para marcar o ritmo e não sobrepor o som do instrumento ao seu canto, valorizando a letra da música. Em Paul Zumthor, encontramos uma observação sobre esse tipo de escolha:

Quando um acompanhamento musical ressoa com o canto, as duas músicas se conjugam na operação da voz. Sempre, no entanto, uma tensão se delinea; pela diferença acústica passa uma diferenciação funcional. Daí as artimanhas instauradas por certos costumes: os cantadores brasileiros alternam a voz e o instrumento ao longo da performance. Eles ainda utilizam, como a maior parte dos cantores épicos no mundo, apenas um instrumento, a viola ou a guitarra. (IPO, p. 197)

Ao optar por essa forma de acompanhamento, Di Souza, talvez sem o saber, se inscreve numa tradição secular de cantadores brasileiros (que também alternam voz e violão, para que não haja competição entre melodia e letra<sup>37</sup>) e milenar de cantores de poesia épica mundo afora (que também optam por se fazer acompanhar de apenas um instrumento tocado por eles mesmos, e não de um grupo de instrumentistas).

Depois de terminada a música, tem início a performance do contador Zé Maria<sup>38</sup>, que revela boa memória ao narrar, sozinho, um conto praticamente na íntegra. Vamos à nossa tabela comparativa:



Figura 12 Sai o cantador, entra o contador



### ORIGINAL

“Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida. Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, cons-

### NARRADO

“Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo.

Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida. Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, cons-

<sup>37</sup> Zumthor observa que, enquanto em algumas culturas é possível falar em “concorrência”, baseado na ideia de dissociação entre letra e melodia; em outras, isso não acontece, pois os conceitos de fala e música são inseparáveis. Ver: IPO, p. 197.

<sup>38</sup> Zé Maria integrou a primeira turma do grupo **Miguilim**, em 1997, conforme nos contou uma das coordenadoras, Dôra Guimarães, em entrevista que pode ser lida no item 1 dos anexos. Ele é, portanto, um dos mais experientes contadores de Cordisburgo.



trangidos coagidos, **sim**. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimidara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. **Dado que a frente da minha casa reentrava, metros, da linha da rua, e dos dois lados avançava a cerca, formava-se ali um encantoável, espécie de resguardo. Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade.** Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse **de** não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma; **a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano.** Sei desse tipo de valentão que

trangidos coagidos . Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimidara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam.

Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse **que** não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma

Sei desse tipo de valentão que

nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou: ‘Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...’

Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza? Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era para paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos. E ele era para muito. Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura.

Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— ‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo

nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou: ‘Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...’

Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas.

Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— ‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo

da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava: — ‘Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...’ Com arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. Redigiu seu monologar. **O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava: E, pá:** — ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... fal-*

da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava: — ‘Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...’ Com arranco, calou-se. Como **(que)** arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. **(ele)** Redigiu seu monologar.

— ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... fal-*

*misgeraldo... famíliasgerado...?*

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. **Soara com riso seco.** Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invençione de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— ‘Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...’ Se sério, se era. Transiu-se-me.

— ‘Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?’ **Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes:**

— *Famigerado?*

— ‘Sim senhor...’ — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara.

*misgeraldo... famíliasgerado...?*

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invençione de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— ‘Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...’ Se sério, se era. Transiu-se-me.

— ‘Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?’

— *Famigerado?*

— ‘Sim senhor...’ — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara.

— *Famigerado?* Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos até então, mumumudos.

Mas, Damázio:

— ‘Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...’

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

— *Famigerado* é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...

— ‘Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?’

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— ‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’

— *Famigerado?* Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...

— ‘Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura? Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com *van-tagens*, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— ‘Ah, bem!’ — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou de molas. *Subiu em si*, desagravava-se, num desafogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: — ‘Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem

Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos.

Mas, Damázio:

— ‘Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...’

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

— *Famigerado?* (Habitei preâmbulos)

*Famigerado* é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...

— ‘Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?’

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— ‘Pois... e o que é que é, (então) em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’

— *Famigerado?* Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...

— ‘Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?’ Se (sério)! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com (respeito), hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— ‘Ah, bem!’ — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou (em) molas, desagravava-se, num desafogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: — ‘Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa

a boa descrição...’ — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água. Disse: — ‘Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!’ Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — ‘Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...’ Mas mais sorriu, **apagara-se-lhe a inquietação**. Disse: — ‘A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...’ Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 405 a 408)

descrição...’ — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água.

Disse: — ‘Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!’ Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — ‘Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...’ Mas mais sorriu.

Disse: — ‘A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...’ Agradeceu, quis me apertar a mão. (De) Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.”



Temos nove trechos editados e mais algumas palavras do original que não fizeram parte da estória narrada. Mesmo assim, o narrador deu conta de bastante texto, comprovando alta capacidade mnemônica. Temos, na coluna da direita, quatro grupos de palavras que foram sublinhadas para indicar trocas de lugar (por exemplo, em vez de falar “embolados, de banda”, como está no original, o narrador falou “de banda, embolados”, sem prejuízo da frase); e, também, temos marcações, em amarelo, de oito palavras incluídas pelo narrador em substituição às expressões exatas do texto e, que, a rigor, poderiam ser consideradas *variantes/improvisos*. São variações mínimas (pode ser que o contador nem tenha notado a inclusão dessas poucas palavras) que não modificam o sentido do original, mas que colaboram para que este seja considerado o texto desta performance única. Finalmente, em azul, temos destacada uma frase do conto (“*Famigerado? Habitei preâmbulos*”) que teve sua localização original alterada para uma outra posição em contexto quase idêntico. Esse deslocamento, tampouco, alterou o sentido do texto, mas pode ser considerado, também, uma *variante*.

O cenário desta *performance* é natural: uma área ao ar livre, de campo, solo barroso, pouca grama, mas muita vegetação ao fundo (devemos nos lembrar que o Grupo **Caminhos do Sertão** promove caminhadas onde são feitas as narrações de estórias). Não há iluminação artificial nem móveis ou objetos no espaço de apresentação, informalmente delimitado por um círculo quase completo de ouvintes/espectadores.

Os figurinos do violeiro e do contador são quase iguais: camiseta personalizada do grupo **Caminhos do Sertão** (não foi possível enxergar, no vídeo, o que diziam as inscrições e os desenhos impressos nas camisetas), calça (preta, do cantador; azul, do contador), botina e chapéu. Já é possível notar essa constante entre os contadores de estórias rosianas, de Cordisburgo: os dois grupos dão preferência para seus “uniformes”, estratégia que serve, como vimos, para voltar a atenção da plateia para a voz do *performer* (evitando que a roupa usada chame mais a atenção do público do que a estória). Há, também, uma outra espécie de serventia do “uniforme”: a divulgação, a publicidade do grupo por onde os seus integrantes estiverem caminhando (uma alternativa mais econômica do que outras formas de publicidade pagas<sup>39</sup>).

O logotipo do grupo **Caminhos do Sertão** (que, possivelmente, está em impresso na camiseta do grupo) utiliza a faixa de Moebius, sinal gráfico do “infinito”, símbolo que “encerra” o romance **Grande Sertão: Veredas** e que é muito significativo na obra de Guimarães Rosa, que versa sobre a interminável travessia vivida pela humanidade, “fins” que são recomeços e a ideia do homem em constante evolução, como se lê no conto **Páramo**, de **Estas Estórias**: “Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar”

(ROSA, 2009, v. 2, p. 848). No logotipo, a faixa de Moebius corresponde aos “caminhos” e suas curvas superiores são como “morros” do “sertão”, onde estão duas casas, quatro palmeiras (os buritis são as palmeiras mais presentes na obra de Guimarães Rosa e também possuem diversas significações, entre elas, a ideia de poder e virilidade) e três aves “sobrevoadando” a “paisagem”.

Analisando a *performance* do contador Zé Maria, verificamos, novamente, a situação de mescla entre as funções do *narrador* e do *ator*. A estória também é escrita em primeira pessoa: quem conta é o médico que foi procurado pelo jagunço Damázio. Os gestos de corpo e as expressões faciais são amplamente utilizados por Zé Maria. Percebemos a gestualidade que *reafirma* o que é narrado e, pela primeira vez, neste trabalho, também é possível perceber um gesto que *substitui* a

39 Tanto o **Caminhos do Sertão** quando o grupo **Miguilim** possuem página na rede social *Facebook*, que tem se mostrado uma ferramenta de publicidade gratuita.



Figura 13 Logo do grupo **Caminhos do Sertão**

palavra, para usar a classificação proposta por Paul Zumthor. O gesto em questão é o que simula um soco, por meio da batida de uma mão aberta sobre um punho fechado, um gesto cujo significado é socialmente partilhado e que indica a disposição para a briga, por parte do valentão Damázio. E, por que dizemos que este gesto *substitui* a palavra? Ora, porque na hora em que Damázio o faz<sup>40</sup>, ele não diz algo como “posso te bater” ou “estou disposto a brigar”, mas, simplesmente, se apresenta: “Vosmecê que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras.” O gesto substitui a ameaça verbal e complementa a identificação do jagunço — Damázio tinha fama de ser violento “até a espuma dos bofes”, nas palavras do narrador.

40 No vídeo, na altura de 3'58”.



Figura 14 Gesto contribuindo para a construção do sentido do que é narrado

Voltando a um detalhe importante do figurino do contador, notamos que o chapéu não é um simples adereço em sua cabeça, mas um elemento diferenciador entre as falas do médico e de seu interlocutor, Damázio.

Zumthor nos orienta a prestar atenção para a função que esse tipo de detalhe exerce na *performance*:

(...) a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhes notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe. (IPO, p. 215)



Figura 15 Chapéu baixo enquanto Damázio fala

Quando é a vez da fala do jagunço, o contador abaixa a aba do chapéu até a altura do nariz e muda para um tom mais grave de voz. Quando o médico volta a falar, o chapéu é levantado novamente. Ao fazer isso, o narrador diferencia um personagem do outro e define um traço “misterioso” para Damázio,



quando impede que o público veja seus olhos. Outra ferramenta utilizada pelo narrador para diferenciar os dois personagens é o ritmo: o médico, cuja tensão aumenta conforme vai entendendo a gravidade da situação em que se encontra, fala mais rápido e de forma mais nervosa do que o jagunço Damázio, que fala lento, pausado, revelando, por um lado, “sangue frio” e, por outro, dificuldade em se expressar verbalmente. Essas escolhas — o detalhe do chapéu e a alternância de ritmos para demarcar bem os personagens — causa um efeito na plateia: é possível ver, em alguns rostos, ao redor, um riso de aprovação para o talento do narrador que, naquele momento, está se dividindo “em dois”. Mais uma vez, podemos constatar, na prática, a teoria de Zumthor sobre os estímulos sensoriais enviados pelo *performer* e percebidos pelos sentidos de quem está ouvindo/assistindo: “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provem do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis (...); e vocais, portanto, auditivos” (IPO, p. 175) Os fatores corporais e vocais — a *presença* do narrador — criam o ritmo da narração, definem seu espaço e impactam sobre a sua recepção.

A movimentação do contador da estória pelo espaço de cena é maior do que nas performances anteriormente analisadas. Durante a narração, ele olha, constantemente, para todos os lados da plateia, à sua volta. O público responde com olhos atentos, risos de satisfação, gargalhadas<sup>41</sup> e até com a *repetição* de uma frase que acabara de ser dita pelo contador<sup>42</sup>. É a *voz poética* ecoando no ouvinte e sendo localizada por ele em seu mundo de significações. Passada a performance, o ouvinte pode querer reproduzir, para outra pessoa, as falas que mais o tocaram ou que provocaram riso; neste processo, sua memória pode modificar trechos ou acrescentar termos que não faziam parte do original, em uma verdadeira *re-criação* do que foi narrado (aqui podemos lembrar das tradições orais que, em sua transmissão no tempo e no espaço, são constantemente modificadas por aqueles que contam, no que Zumthor, ao estudar poemas medievais que possuíam muitas variações, chama de *movência*, que colabora, em um movimento contraditório, para manter — garantir sobrevivência na escala do tempo — e para modificar — instabilizar o próprio texto — uma narrativa tradicional.

Há, também, segundo o estudioso, os casos de “movência zero”, nos quais a *performance* não é livre, mas ditada por parâmetros rígidos que não admitem *variantes* ou improvisação:

Certamente, vários gêneros de poesia oral exigem uma estrita memorização do texto e proscrevem toda variação: cantos de dança polinésios, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios e talvez a poesia japonesa mais antiga. Todos parecem

**41** Como dissemos anteriormente, essas reações estimulam o narrador a se soltar e continuar investindo no tom humorístico que está sendo apreciado pelo público.

**42** Aos 8'24" do vídeo, ouvimos claramente um integrante da audiência dizer: “Linguagem de em dia de semana é muito bom”, seguida de uma risada.

ligados a uma concepção particular de saber e de transmissão. Trata-se aqui, portanto, de “movência zero”, significativa como tal. (IPO, p. 265)

A opção dos grupos de contadores de histórias de Cordisburgo pela reprodução fiel dos textos originais escritos por Guimarães Rosa pode ser uma opção por algo como a *movência zero*. No entanto, essa é uma meta *ideal*, difícil de ser atingida por todos os contadores da cidade que, como vimos, esmeram-se pela fidelidade ao texto escrito, mas estão sujeitos a deslizes, substituições de palavras e esquecimentos. Voltaremos a este último ponto no próximo tópico.

Há um outro detalhe no vídeo que merece nota: durante a narração de Zé Maria, podemos ver, na plateia, o “miguilim” Rafael Ferreira, um *contador de histórias* que, agora, está no papel de ouvinte/espectador. Lord<sup>43</sup> já nos falava das três fases de aprendizado dos cantadores iugoslavos até se atingir o domínio das técnicas de composição e montagem dos poemas épicos de sua região. A primeira fase é a da audição de cantadores mais velhos, como o Rafael está fazendo, ao escutar o veterano Zé Maria. Neste caso, o contador é “professor” e o ouvinte é “aluno”, também — uma faceta “pedagógica” da contação de histórias.

Antes de serem contadores de histórias, no entanto, Zé Maria e Rafael, bem como os demais narradores rosianos, são cidadãos de Cordisburgo, integram uma comunidade. Escutar histórias uns dos outros, mesmo que sejam baseadas em peças escritas por um só conterrâneo, para além de ser um aprendizado de técnicas narrativas, ajuda a estabelecer vínculos comunitários que fazem parte dos processos de construção de identidades e de fortalecimento de raízes socioculturais:

É ao nível do ouvinte e da recepção que se manifesta a verdadeira dimensão histórica da poesia oral. A sua existência, de qualquer forma, constitui, num sentido amplo, um elemento indispensável da sociabilidade humana, um fator essencial da coesão dos grupos. (IPO, p. 247)

### PERFORMANCE 5 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – “TRECHOS DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS””

O segundo vídeo do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz a *performance* do contador Fábio Barbosa, que narra três trechos (um longo e dois

**43** Sobre o aprendizado do cantor de contos iugoslavo, A. B. Lord distingue três fases, até a primeira apresentação pública: primeiro, o período de ouvir e absorver; depois, o período de aplicação e, por fim, o canto diante de uma audiência crítica. Ver: LORD, 2000, p. 21.



Figura 16 Rafael (camisa verde) ouvindo/vendo e aprendendo

curtíssimos) do romance **Grande Sertão: Veredas**, nos quais o protagonista, Riobaldo, faz algumas reflexões filosóficas e enumera os jagunços de seu antigo convívio. A lista é grande, e a cada jagunço é atribuída uma descrição específica, o que acrescenta um grau de dificuldade para o narrador. Antes, porém, da narração de Fábio, temos, mais uma vez, uma pequena fala do “Brasinha” e, em seguida, a *performance* do violeiro Di Souza, abrindo a apresentação com a seguinte composição<sup>44</sup>:

Minha gente, estou chegando  
e já vou me apresentar.  
Vindo de muito distante,  
com poder de guerrear.

Zé Bebelo, nisso chefe,  
Indo à frente, sem cansar,  
Diadorim, minha neblina,  
este segue meu encaço.

Se apresente, meu amigo,  
pois aqui não tem segredo.  
Sou vivido na batalha,  
na ponta da faca eu corto o medo.

E lhe digo, com certeza: sertão...  
é muito perigoso.  
Jagunço tem pouco assunto,  
mas, no fim, é corajoso.

(Letra: Fábio Barbosa / melodia: Di Souza)

A canção, novamente, é uma introdução ao que será narrado em seguida e reúne o clima geral da estória: a apresentação dos jagunços, a convivência entre eles durante as batalhas do sertão e o tema da coragem, sempre presente e exaltado nas narrativas sertanejas, em geral. Diferentemente do verificado no tópico anterior, no entanto, temos a presença do toque constante do violão, com a melodia seguindo sem interrupções, sem alternância com a voz que canta a letra. Não percebemos, no entanto, a “concorrência” entre voz e violão, mas uma harmonia e uma complementariedade entre os dois.

Depois da *performance* musical, começa a narração. Abaixo, a tabela que estamos utilizando neste estudo para comparar o escrito e o narrado. Os subli-

<sup>44</sup> Gravado na Gruta de Maquiné, durante caminhada eco-literária promovida pelo grupo **Caminhos do Sertão**, como parte da programação da **XXVI Semana Roseana**, no ano de 2014, em Cordisburgo – MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUoODcibPFc>

nhados indicam trocas de ordem das palavras. Os asteriscos marcam pequenos deslizos na narração. Em amarelo, as palavras que não fazem parte do texto original e, em azul, os trechos que foram deslocados de sua posição original:



### ORIGINAL

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e **daí** afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! **Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem.**

Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

Aí o senhor via os companheiros, um **por** um, prazidos, em beira do café. **Assim, também**, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E **no** entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o Alaripe, que era **de** ferro e **de** ouro, e **de** carne e osso, e de minha melhor estimação; Marcelino Pampa, segundo em chefe, cumpridor **de tudo e senhor** de muito respeito; João Concliz, que com o Sesfredo porfiava, assoviando **imitado de toda** qualidade de pássaros, **este**

### NARRADO

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e **depois** afrouxa, sossega e **daí, então** desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza!

Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

Aí o senhor via os companheiros, **todos** um **a** um, **sentados** prazidos, em beira do café. **E** por que se agüentava aquilo?, era por causa da boa camaradagem, e **por conta** dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E **dentre** esses, que eram, o senhor me ouça bem: Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe **a** minha vida; o Alaripe, que era ferro e ouro, e carne e osso, \*e de minha melhor estimação; Marcelin**ho** Pampa, segundo em chefe, **e** cumpridor **muito bom homem e sujeito** de muito **direito**; **o** João Concliz, que com o Sesfredo porfiava, assoviando **imitando qualquer** qualidade

nunca se esquecia de nada; o Quipes, sujeito ligeiro, capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalos que haja; Joaquim Beiju, rastreador, de todos esses **sertões** dos Gerais sabente; o Tipote, que achava os lugares d'água, feito boi generalista ou buriti em broto de semente; o Suzarte, **outro** rastreador, feito cão cachorro ensinado, boa pessoa; o Queque, que sempre tinha saudade de sua **rocinha** antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o Marimbondo, faquista, perigoso nos repentões quando bebia um tanto **de** mais; o Acauã, um roxo esquipático, só de se olhar para ele se via o vulto da guerra; o Mão-de-Lixa, porreteiro, **nunca largava** um bom cacete, que **nas** mãos **dele** era a pior arma; Freitas Macho, **grão-mogolense**, contava **ao** senhor qualquer patranha que provesses, e **assim descrevia**, o senhor acabava acreditando que fosse verdade; o Conceição, guardava **numa** sacola **todo** retrato de mulher que ia achando, até recortado de folhinha ou de jornal; José Gervásio, **caçador** muito bom; José Jitirana, filho dum lugar **que se chamava** a Capelinha-do-Chumbo: esse **sempre** dizia que eu era muito parecido com um tio dele, Timóteo chamado; o Preto Mangaba, da Cachoeira-do-Choro, dizia-se que entendia de toda mandraca; **João Vaqueiro, amigo em tanto, o senhor já sabe; o Coscorão, que tinha sido carreiro de muito ofício, mas constante que era canhoto; o jacaré, cozinheiro nosso; Cavalcânti, compe-**

de pássaro, **esse** nunca se esquecia de nada; o Quipes, sujeito **muito** ligeiro, **era** capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalo que haja! Joaquim Beiju, rastreador, de todo esse **sertão** dos Gerais sabente; o Tipote, que achava **todos** os lugares d'água, feito boi generalista ou buriti em broto de semente; o Suzarte, rastreador **também**, feito cão cachorro ensinado, boa pessoa; o Queque, que sempre tinha saudade de sua **terrinha** antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o Marimbondo, faquista, **de repente** perigoso nos repentões quando bebia um tanto **a** mais; o Acauã, um roxo esquipático, só de se olhar para ele se via o vulto da guerra; o Mão-de-Lixa, porreteiro, **não tirava a mão de** um bom cacete, que **em suas** mãos era a pior arma; o Freitas Macho, **aquilo ele** contava **pro** senhor qualquer patranha que provesses, e **ia descrevendo**, e o senhor acabava acreditando que fosse verdade; o Conceição, guardava **na** sacola **qualquer** \*retrato de mulher que ia achando, até recortado de folhinha ou de jornal; o José Gervásio, muito bom **atirador**; o José Jitirana, filho dum lugar **chamado** a Capelinha-do-Chumbo: esse **se** dizia que eu era muito parecido com um tio dele, Timóteo chamado; o Preto Mangaba, da Cachoeira-do-Choro, dizia que **se** entendia de toda mandraca;

Cavalcânti, sujei-

tente sujeito, só que muito soberbo, se ofendia com qualquer brincadeira ou palavra; o Feliciano, caolho; o Marruaz, homem desmarcado de forçoso: capaz de segurar as duas pernas dum poldro; Guima, que ganhava em todo jogo de baralho, era do sertão do Abaeté; Jiribibe, quase menino, filho de todos no afetual paternal; o Moçambicão — um negro enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras; Jesuado, rapaz cordato — a ele fiquei devendo, sem me lembrar de pagar, quantia de dezoito mil-réis; o Jequitinhão, antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; o Néelson, que me pedia para escrever carta, para ele mandar para a mãe, em não sei onde moradora; Dimas Doido, que doido mesmo não era, só valente e esquentado; o Sidurino, tudo o que ele falava divertia a gente; Pacamã-de-Presas, que queria qualquer dia ir cumprir promessa, de acender velas e ajoelhar adiante, no São Bom Jesus da Lapa; Rasga-em-Baixo, caolho também, com movimentos desencontrados, dizia que nunca tinha conhecido mãe nem pai; o Fafafa, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele; Jõe Bexiguento, sobrenomeado ‘Alparcatas’, deste qual o senhor, recital, já sabe; um José Quitério: comia de tudo, até calango, gafanhoto, cobra; um infeliz Treciziano; o irmão de um, José Félix; o Liberato; o Osmundo. E os urucuianos que Zé Bebelo tinha trazido: aquele Pantaleão, um Salústio

to muito sério, só que muito soberbo, se aborrecia com qualquer brincadeira ou palavra; tinha o jacaré, nosso cozinheiro; tinha o Marruaz, que era um moço desmarcado de forçoso: ele era capaz de pegar as duas pernas dum poldro; o Guima, que era ganhador de qualquer jogo de baralho, era do sertão do Abaeté; o Moçambicão — um preto enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras; o Jiribibe, quase menino, filho de todos no afetual paternal o Jesuado, pessoa muito cordato — a ele fiquei devendo, sem me lembrar de pagar, quantia de dezoito mil-réis; o Jequitião, antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; tinha o Néelson, que sempre pedia para eu escrever carta, para ele mandar para a mãe dele, de não sei onde moradora; o Sidurino, tudo o que e Pacamã-de-Presas, que sempre queria ir cumprir promessas, de acender velas e se ajoelhar no São João Bom Jesus da Lapa;

o Dimas Doido, que doido mesmo não era, só muito esquentado e valente; o Fafafa, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele; o Jõe Bexiguento, sobrenomeado ‘Alparcatas’,

E tinha os urucuianos que o Zé Bebelo tinha trazido: um Pantaleão, um

João, os outros. E — **que** ia me esquecendo — Raimundo **Lê, puçanguara**, entendido de curar qualquer doença, e Quim Queiroz, que da munição **dava conta**, e o Justino, ferrador e alveitar. **A** mais, **que** nos dedos conto: o Pitolô, **José Micuim**, Zé Onça, Zé Paquera, **Pedro Pintado, Pedro Afonso, Zé Vital, João Bugre, Pereirão, o Jalapa, Zé Beijudo, Nestor. E Diodolfo, o Duzentos, João Vereda, Felisberto, o Testa-em-Pé, Remigildo, o Jósio, Domingos Trançado, Leocádio, Pau-na-Cobra, Simião, Zé Geralista, o Trigo, o Cajueiro, Nhô Faísca, o Araruta, Durval Foguista, Chico Vosso, Acrísio e o Tuscaninho Caramé.** Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum **de** que eu **me** esqueci — isto é: mais muitos... Todos juntos, **aquilo** tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra. (ROSA, 2001, p. 402 a 405)

“Viver é um descuido prosseguido.”  
(ROSA, 2001, p. 104)

“**Mas**, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...”  
(ROSA, 2001, p. 133)

Salústio João, **e uns** outros. E **já** ia me esquecendo — Raimundo **Lé, pançugara**, entendido de **se** curar qualquer doença, o Quim Queiroz, que **tomava conta** da munição, e o Justino, **que era** ferrador e alveitar. **E, no** mais, nos dedos **eu** conto: o Pitolô, Zé Onça, **Zé Bugre, Zé Paquera,**

**tinha o Zé Geralista, tinha o Nhô Faísca, Simião, Pau-na-Cobra, tinha o Nhô Faísca, o Duzentos, e o Acrísio, o Locácio e o Toscaninho, Toscaninho Marambé.** Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Fora algum que eu esqueci — isto é: mais muitos... **Perto deles** Todos juntos, tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, **a** movimentação. E bastantes **daqueles** morreram, no final. Esse sertão, **essa** terra.”

“Viver é um descuido prosseguido.”

“(E) quem é que sabe como? \*Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...”



Esta é a primeira *performance* que apresenta uma grande quantidade de acréscimos, substituições e deslocamentos em relação ao texto original, como se pode comprovar pela quantidade de palavras em amarelo e de trechos em azul, na coluna da direita. Na coluna do meio, as marcações foram tantas que

não podemos afirmar quais marcações em vermelho constituem edições propositais e pré-performáticas do texto original<sup>45</sup> e quais delas são fruto do esquecimento do narrador, que se manifestou de forma inequívoca aos 9'20" do vídeo. Deslize facilmente justificável por tratar-se de um trecho longo do romance, que exige grande capacidade mnemônica e não oferece possibilidade de modificação sem prejuízo do conteúdo (os nomes são muitos e modificá-los significa mudar as identidades dos jagunços, alteração significativa, nesse contexto).

O “buraco” no meio da apresentação (dez segundos, de 9'22 a 9'32”), durante o qual o contador tenta retomar a lista de jagunços, acabou por demonstrar zelo dele em narrar a estória da forma mais completa possível. Ele poderia, por exemplo, ter adiantado o final e terminado a *performance* de improviso, mas optou pelo esforço de memória para continuar a enumeração. Mesmo com o empenho do *performer*, muitos nomes foram modificados<sup>46</sup> e outros ficaram de fora<sup>47</sup>, de modo que a parte final do texto foi bem adequada à situação: “Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos...”. Não à toa, a plateia reagiu, rindo da ironia que, nas *circunstâncias* daquela *performance* única, se instalou. Zumthor fala do “erro” como essa oportunidade criadora de novos sentidos:

A “falha de memória”, o “branco” em performance é mais episódio criador do que acidente: as culturas tradicionais, inventando o “estilo formular”, tinham integrado essas incertezas da memória viva à sua arte poética. (...) Essas maneiras de dizer, em que o próprio é fazer predominar no intérprete a memorização e, sobre a memorização, o que eu chamaria a *relembração*: em oposição ao apelo puro e simples do já-sabido, a re-criação de um saber, a todo instante questionado em seu detalhe, e onde cada performance instaura uma nova integridade. (IPO, p. 238)

**45** Uma suposição: os trechos com mais de três frases foram editados de propósito, na fase de ensaios, e os mais breves foram esquecidos pelo contador. Mas esta é apenas uma hipótese.

**46** Contabilizamos 5 nomes modificados: João Bugre virou “Zé Bugre”; Jequitinhão virou “Jequitião”; São Bom Jesus da Lapa virou “São João Bom Jesus da Lapa”; Raimundo Lê, puçanguara, virou “Raimundo Lé, pançuguará”, e Tuscaninho Caramé virou “Toscaninho Marambé”.

**47** Considerando-se a lista completa do original, 31 nomes ficaram de fora. Mas, como foi dito, é possível que alguns deles foram editados ainda na fase de ensaios.



Figura 17 Nos dedos, conto



O cenário desta *performance* é a Gruta de Maquiné, ponto turístico de Cordisburgo que figura no conto **O Recado do Morro** e em outras partes da obra de Guimarães Rosa. O contador encontra-se escorado numa rocha e o público está organizado em semi-círculo, à sua volta, como nas tradicionais rodas de contação de histórias. Algumas pessoas da plateia estão sentadas e, outras, de pé. Predominam, na narração, as expressões faciais e gestos das mãos do contador, com essa gestualidade cumprindo a função de *reafirmação* da palavra. O figurino do narrador é o “uniforme” do grupo (camiseta personalizada, calça e chapéu). O tom da voz é tranquilo, o ritmo da narração é lento e parece uma conversa natural, com a repetição de termos como “tinha o”, e “tinha também”, além de muitos artigos definidos e indefinidos comuns da fala cotidiana (e não tão frequentes no texto original de Guimarães Rosa).

### PERFORMANCE 6 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – TRECHO DE “MEU TIO O IAUARETÊ”

O último vídeo<sup>48</sup> do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz apenas um fragmento da *performance* do narrador Zé Maria, que encena um trecho do conto **Meu Tio o Iauaretê**. Esse conto integra a obra **Estas Estórias**, de Guimarães Rosa, lançada postumamente, em 1969, dois anos após a morte do escritor mineiro. Escolhemos esse vídeo, apesar de ser curto, pelo fato dele mostrar a simulação, pelo contador, de um ataque de onça,<sup>49</sup> o que reforça a constatação, já feita em tópicos anteriores, de que o *contador*, por vezes, é, também, *ator*. Em seus estudos sobre oralidade, Paul Zumthor encontrou muitos exemplos de *performances* em que mal se distinguiam as duas figuras:

Na África, onde os contos se dramatizam, alguns (entre os Ewé, os Ioruba) mal se distinguem do que seria, para nós, um teatro. Nos funerais Bobo, no Alto Volta, danças, cantos e discursos imitam sequências de acontecimentos da vida do defunto, seus tiques, seu timbre de voz, seu caminhar. Os últimos recitadores de epopeia que se encontram ainda no Japão imitam os atores em sua narração. (IPO, p. 209)

Da mesma forma, na *performance* ora analisada, também temos um contador-ator em cena. O discurso polifônico do teatro, onde “falam” o cenário, a iluminação, o figurino, a voz do ator, acompanhada de seu corpo, é, segundo Zumthor, um modelo para toda comunicação poética que faz uso da oralidade: “(...) integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em toda a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral” (IPO, p. 58).

**48** Gravado em 2009, durante caminhada eco-literária da **XXI Semana Roseana**, de Cordisburgo, MG. Disponibilizado online por Danilo de Oliveira Azevedo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBTM-zgrhQY>

**49** No conto, o narrador vai se transformando em onça na frente de seu interlocutor.

O cenário é uma mata bem iluminada por luz natural. O narrador está vestido com camisa, calça e chapéu de tons amarronzados e está de quatro, no chão, como uma onça. As folhas secas, sobre as quais ele se posiciona, operam uma espécie de “sonoplastia” quando são amassadas, adicionando um efeito sonora interessante.

O texto narrado é o seguinte:



Figura 18 Zé Maria, em *Meu Tio o Iauaretê*

### ORIGINAL

“(...) vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. **Hã, hã...** Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que morre de vergonha...” (ROSA, 2009, v.2, p. 809)

“Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria...” (idem, p. 810)

“**Ã-hã.** Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.” (ibidem, p. 815)

### NARRADO

“Vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, **(quage)** morre de vergonha...”

Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria...

Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.”

Há pouca diferença entre o texto narrado e o texto escrito, apenas dois sons (*hã* e *a-hã*) que constavam no original de Guimarães Rosa e que não foram ditos pelo contador. Em amarelo, na coluna da direita, somente uma palavra acrescida, “quage”, em substituição à expressão “o pior é que”. Pode ter sido uma troca que não foi notada pelo narrador, mas que é reveladora do domínio dele sobre o texto. Explicando melhor: quando se lê o conto “Meu Tio o Iauaretê”, nota-se que o protagonista fala, com frequência, a palavra “quase”, mas de forma alterada para “quage”, sugerindo que Guimarães Rosa quis deixar o texto escrito da forma como ele gostaria que soasse, ao ser

lido em voz alta. “Quage” é como o narrador/onça pronuncia “quase” — talvez por falta de alguns dentes, a palavra soe assim; talvez, por ser um modo “matuto” de falar a palavra. O contador Zé Maria sabe da frequência dessa palavra no texto e soube dispor dela em sua *performance*. Paul Zumthor também fala do talento de improvisar como uma espécie de domínio de vários elementos da narrativa:

O improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam as lembranças de outras performances, e frequentemente, de fragmentos memorizados da escrita. (IPO, p. 239)

O domínio da técnica de narração tem efeito positivo sobre o público, como podemos notar no vídeo, a partir dos 0’30”, quando a plateia reage sorrindo à simulação do “bote”, seguida da ponderação sobre a possibilidade da onça “passar vergonha” se errar o alvo.

A mobilização do corpo é completa, nesta performance. O contador encarna o personagem meio homem, meio onça, que narra a estória. Nas palavras de Zumthor, “Totalmente presente, o corpo encena o discurso.” (IPO, p. 209)

## CONTADORES EM ROSA

Na primeira parte deste ensaio, apresentamos dois grupos de contadores de estórias de Guimarães Rosa que atuam na cidade mineira de Cordisburgo, terra natal do escritor: **Miguilim**, formado por crianças e adolescentes; e **Caminhos do Sertão**, composto por adultos, em sua maioria, ex-miguilins. Analisamos algumas de suas apresentações públicas, tentando contemplar o quadro geral dessas *performances*: cenário, figurino, vocal, gestual, texto, música (quando houve) e recepção da plateia. Vimos que cada uma das *performances* foi única como cada um dos contadores é único. Todos, no entanto, demonstraram possuir a capacidade de cativar e emocionar o público, proporcionando momentos de prazer, meta que Zumthor considera como sendo comum de toda comunicação poética oral.

Na ficção rosiana, os contadores de estórias também são retratados como tendo modos distintos entre si, mas com esse poder de fazer o seu público se deleitar enquanto narram. Nesta segunda parte do estudo, analisaremos a *presença* ficcional do contador/cantador em dois contos da obra **Corpo de Baile**, de Guimarães Rosa: **Uma estória de amor** e **O Recado do Morro**. Neste segundo tipo de análise, há dados novos que podem ser assinalados sobre os contadores: sua personalidade, sua história de vida e até alguns de seus pensamentos, como veremos a seguir.

## A REVELAÇÃO DO CONTADOR, EM UMA ESTÓRIA DE AMOR

**Uma estória de amor**<sup>50</sup> narra a festa que Manuel Jesus Rodrigues (Manuelzão<sup>51</sup>) organiza para benzer uma capelinha erigida por ele na fazenda Samarra, da qual toma conta. Nesta estória, temos dois contadores representados: uma, já conhecida de todos da região, é Joana Xaviel; o outro, um contador que se revela, é o velho Camilo. Os dois são pessoas que vivem de favores e esmolas e que, diziam as línguas, tinham alguma espécie de envolvimento amoroso. Diferiam um do outro tanto no aspecto físico quanto na personalidade: a negra Joana era nova, nos seus quarenta anos; o branco Camilo era, como sua alcunha já antecipa, “velho”, contando mais de oitenta anos. Joana é descrita como uma mulher “solta” (ROSA, 2009, v. 1, p. 380) sem paradeiro no mundo; fisicamente feia, mal cuidada, gorda; psicologicamente, é descrita como extrovertida, mentirosa, adúladora, fofoqueira, ladra, e, diziam as más-línguas, até havia matado um veredeiro, no passado. Camilo, por seu turno, tinha feições bonitas, psicologicamente “era digno e tímido” (Ibidem, p. 367); ao contrário da errante e expansiva Joana, Camilo era uma “espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido” (Ibidem, p. 366) que, no entanto, tinha “um certo decoro antigo”, um siso de respeito de sua figuração” (Ibidem, p. 367). Neste ponto, lembramos do que dizia Benjamim, sobre as duas famílias de narradores — a dos marinheiros comerciantes e a dos camponeses sedentários:

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIM, 1994, p. 198)

Joana Xaviel não é marinheira, nem comerciante, mas vive em constante errância, nômade como os grupos de rapsodos e aedos que percorriam as cidades para participar dos concursos de declamação, na Antiguidade grega. Camilo, não obstante tenha sido nômade no passado, é representado como alguém que fixou morada na Fazenda Samarra e aí ficou sendo um tipo “doméstico” de mendigo, uma personalidade “caseira”, um camponês “sedentário”. Ele também tem muito a contar, mas isso só será revelado mais adiante, porque, no início do conto, são descritas diferenças marcantes entre sua *performance*

**50** Conto que também é conhecido como **Festa de Manuelzão**.

**51** Personagem inspirado no vaqueiro Manuel Nardi, de Cordisburgo, com quem Guimarães Rosa viajou, em 1952, junto com outros vaqueiros, para o transporte de uma boiada.

e a de Joana. O velho recitava curtas quadrinhas decoradas, mas não botava alma na narrativa: “Aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha” (ROSA, 2009, v. 1, p. 376). Joana, por sua vez, sabia “compridas estórias de verdade” (Ibidem, p. 376), “fogueava um entusiasmo” (Ibidem, p. 377), transmutava-se a cada personagem que interpretava; seduzia seus ouvintes: “(...) a gente chega se arreitava, recebia calor de se ir com ela, de se abraçar. (...) sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para Joana Xaviel como mulher assaz?” (Ibidem, p. 381). Zumthor fala sobre esse apelo tátil e erótico da *performance*: “O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visibilidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente, eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada” (IPO, p. 204).

Temos, aí, a caracterização de duas *presenças* bem diferentes: Joana possui aquilo que Zumthor define como um “saber-fazer” unido a um “saber-ser” característicos da *competência* de um narrador; que a habilita a contar “compridas estórias”, com a memória privilegiada de um rapsodo e com o talento de entusiasmar a plateia, como também vimos no caso dos contadores de Cordisburgo. Camilo está mais para um repetidor de quadras (poemas curtos, que contrastam com as “compridas estórias” de Joana), que não imprime emoção e, como consequência, não consegue *comunicar a voz poética* a seu público. Sua narração é “café frio”.

No entanto, para o espanto geral, quase no final da festa o povo da Samarra é surpreendido com a revelação da verdadeira voz de Camilo: “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 418). Em sua *performance*, Camilo contou a estória do “Vaqueiro Menino” e do “Boi Bonito” que, como nos faz crer a narrativa, é do conhecimento de alguns que estão na plateia. No entanto, mesmo o conto já fazendo parte de uma tradição oral conhecida, o velho narrador imprimiu nele o *ineditismo* de sua interpretação pessoal e da participação do público (a interação da qual fala Zumthor), com direito a recitação de versos, toque de viola, elenco de vaqueiros, de A a Z, demonstrando a memória prodigiosa do velho e também a arte de *costurar* narração, versos e música, própria dos cantadores de poesia épica (rapsódia). A festa, que já se encaminhava para seu final, ganhou novo fôlego e a contação de estórias acontece como nos tempos antigos — à beira do fogo e performatizada por um velho: “Venham o Pruxe, o Maçarico, o Lói, Acizilino, o Queixo-de-boi, Jão Orminiano, Jenuário. Com facho, tocha, rolo de cera acêso, e espertem essas fogueiras — seu Camilo é contador!” (Ibidem, p. 419) O “café frio” do

início da narrativa se esquentava junto à fogueira, em uma narração que remonta tempos imemoriais:

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre, nem triste, mais podia ser fala de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro – o que era – o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado.

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória! (ROSA, 2009, v. 1, p. 428)

A narração do velho Camilo, agora cheia de nuances (como os contadores de Cordisburgo, Camilo também modula a voz conforme o personagem: a “voz de ferro” do vaqueiro; a voz “de fada” do boi) e ritmos (na recitação de versos e na cantiga mítica do nascimento do mundo, cantada pelo boizinho), emociona os ouvintes e surpreende a experiente contadora Joana por seu conteúdo original (tanto no sentido de “inédito” quanto no de que “remete às origens”). Camilo revela-se como cantador/contador e a plateia é completamente arrebatada — alcançando a meta do *prazer*, de toda comunicação poética.

Em **Uma estória de amor**, além da sedutora *performance* de Joana Xaviel e da revelação de Camilo como contador de histórias, temos a *presença* dos cantadores Chico Bràaboz<sup>52</sup>, na rabeca, e do violeiro, Pruxe. A partir do momento que a festa começa até o seu final, a presença dos músicos e de seus versos é constante. O menino Maçarico, sobrinho do Pruxe, dança em uma *performance* que parece um transe:

O Maçarico era rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de gafanhoto, a pele seca nos ossos, os olhos fundos. Ele era todo duro, de pau, mas sabia se espiritar no corpo como ninguém, no fervo da dança<sup>53</sup>. Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos, fungava de estúrdio gosto, nem via, nem falava. Esse nem fazia outra coisa. Só dansar. Não se ria, nenhuma beira, não barateava um passo. Parecia pago de ofício. Devia de doer. —“Olerê, canta!” Ele dansava as seriedades (...) (ROSA, 2009, v. 1, p. 395)

**52** Na circularidade da obra de Guimarães Rosa, Chico Bràaboz reaparece em **Corpo de Baile** como autor do coco-de-festa que constitui a epígrafe musical do conto **Dão-Lalalão**.

**53** Guimarães Rosa grafa, de propósito, o verbo “dançar” e a palavra “dançador” com “s”.

O conto **Uma estória de amor** é, portanto, entremeado por música, “dansa” e narração de estórias fabulosas, o que dá mostras da importância dos cantadores e contadores no universo ficcional de Guimarães Rosa e de sua figuração como comunicadores da poesia.

### O NASCIMENTO DA CANTIGA MIGRANTE, EM O RECADO DO MORRO

No conto **O Recado do Morro**, o protagonista, Pedro Orósio, é guia de uma travessia pela região de Cordisburgo, Minas Gerais, passando pela Gruta de Maquiné, pelo Morro das Garças e por fazendas que possuem nomes ou proprietários que formam uma sequência de planetas/deuses, deixando cifrado no texto a sugestão de que a estória é uma espécie de travessia cósmica ou representa a própria sina do homem, num mundo impregnado pelo divino<sup>54</sup>. O “recado” que o Morro da Garça dá é um alerta para Pedro, do perigo de morte à traição. O problema é que quem consegue ouvir o recado cifrado, não consegue transmiti-lo de forma clara e, talvez, mesmo que conseguisse, não seria levado a sério por ninguém, já que se trata de alguém marginalizado: o ermitão morador de caverna, Malaquias (ou Gorgulho):

Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...” (ROSA, 2009, p. 452)

O recado é, a princípio, uma junção de palavras que formam imagens descontextualizadas, mas que fazem referência a uma estória sagrada, o que nos faz lembrar a origem religiosa de muitas tradições orais. Como refere Lord: *“The roots of oral traditional narratives are not artistic but religious in the broadest sense”* (LORD, 2000, p. 67). De fato, como uma narrativa da tradição oral, o recado do morro vai passar de boca em boca, transformando-se a cada versão contada, até, finalmente, ser compreendida pelo protagonista, Pedro Orósio, em um momento de “epifania”, o que veremos adiante, mas que já fica registrado, aqui, como um elemento de “revelação divina”, que começou como uma mensagem sagrada emitida pelo Morro da Garça.

Depois do relato aparentemente desconexo de Malaquias, Pedro Orósio ouvirá o recado do Morro da boca de outra pessoa; só que esse outro mensa-

<sup>54</sup> Em uma das cartas ao tradutor de **Corpo de Baile** para o italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa pede especial atenção para a manutenção dessa relação entre nomes de planetas. Ver: ROSA apud BIZZARRI, Edoardo. J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980. p. 55.

geiro também não é visto como digno de crédito: o irmão amalucado de Malaquias, o Zaquias (ou Catraz), que ouviu a estória do irmão e, agora, passa o alerta adiante. O terceiro portador da mensagem é Joãozezim que, por ser criança, também não é levado a sério. O quarto é o Guégue, o bobo da fazenda de Dona Vininha – e aqui, lembramos, novamente, de Benjamin: “O personagem do ‘tolo’ nos mostra como a humanidade se fez de ‘tola’ para proteger-se do mito” (BENJAMIN, 1994, p. 215) No conto, temos representadas tanto a origem mítica da mensagem endereçada à Pedro Orósio quanto a ideia dos porta-vozes “tolos”, só que os verdadeiramente “tolos” são os que não conseguem compreender a gravidade da mensagem.

Assim, de boca em boca, o recado do Morro atravessa as distâncias e chega até o arraial que era o destino da travessia de Pedro Orósio. Na pequena cidade, a mensagem ganha o tom apocalíptico da fala do andarilho fanático religioso Nominedômine (ou “Santos Óleos”, ou “Jubileu”, conforme as palavras que ia repetindo em suas pregações *in nomine Domine*<sup>55</sup>). O recado começa a ser decifrado por uma personagem lunática, um homem com mania de riqueza e que, para mostrar sua fortuna para todos da cidade, passava o dia fazendo contas em todos os espaços possíveis, de preferência, nas paredes da igreja Matriz. Esse homem é conhecido na cidade como “o Coletor” — nada relacionado a sua atividade profissional, mas que acaba por revelar seu papel na narrativa: o de coletar a fala desconexa de Nominedômine e começar a decifrá-la: “rei-menino”, “cinco salmão” (signo de Salomão), “toque de caixa” eram coisas que remetiam à Festa do Divino, que aconteceria no dia seguinte, naquele arraial. Pedro ouvia a divagação do Coletor junto de seu amigo violeiro, o Laudelim, também chamado de “Pulgapé”. Pedro não dá a mínima para o Coletor, mas Pulgapé acha que aquilo era um bom material para compor uma *música*, tarefa que começa ali, mesmo. Pedro se despede do amigo, que fica juntando letra e melodia, com seu violão, debaixo de uma árvore. O recado do Morro, força misteriosa da natureza, foi captado por loucos, bobos e crianças, mas foi preciso chegar aos ouvidos de um *artista*, um *aedo* moderno, para adquirir beleza, plasticidade e, como veremos a seguir, clareza para o real destinatário:

É Pulgapé, o poeta-cantor, o aedo popular do sertão, um artista “bandalho”, um dos seres marginais na sociedade sertaneja repleta de excluídos, o sonhador vocacionado para as Musas da poesia e para as musas namoradeiras, o compositor repentista, o mensageiro que traz a decifração do recado do morro. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2016, p. 93)



Pedro havia sido convidado para uma festa, no dia seguinte, num lugar distante do arraial, pelo amigo Ivo, que andava chateado com ele por causa de uma namorada que se encantara por Orósio. Meio contrariado, Pedro aceita, mais para reatar amizade com Ivo do que por vontade de sair do arraial em pleno festejo do Divino. Na noite da festa, Pedro e Ivo estão indo se encontrar com os outros amigos (todos andavam chateados com Pedro, todos por causa de namoradas arrebatadas por Orósio) quando ouvem a cantoria de Laudelim no hotel onde estavam hospedadas as pessoas que tinham sido guiadas até o arraial por Pedro. Eles param para ouvir a *performance* do violeiro: “(...) dentro da sala, governava o Laudelim, Pulgapé bom amigo! — assentado importante entre as pessoas, impondo o aprumo de seu valor.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 482) Depois de alguns lundús, Laudelim anuncia que vai cantar uma música de composição própria, a recém-nascida cantiga baseada na fala do Coletor:

Quando o Rei era menino  
já tinha a espada na mão  
e a bandeira do Divino  
com o signo-de-salomão.  
Mas deus marcou seu destino:  
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram  
pra servirem suas leis  
– ganharam prendas de ouro  
usaram nomes de reis.  
Sete dêles mais valiam:  
dos doze eram um mais seis...

Mas um dia, veio a Morte  
vestida de embaixador:  
chegou da banda do norte  
e com toque de tambor.  
Disse ao Rei: – A tua sorte  
pode mais que o teu valor?

– Essa caveira que eu vi  
não possui nenhum poder!  
– Grande Rei, nenhum de nós  
escutou tambor bater...

Mas é só baixar as ordens  
que temos de obedecer.

– Meus soldados, minha gente,  
esperem por mim aqui.  
Vou à lapa de Belém  
pra saber que foi que ouvi.  
E qual a sorte que é minha  
desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,  
juntar a noite com o dia...  
– Não pedi vosso conselho,  
peço a vossa companhia!  
Meus sete bons cavaleiros  
flôr de minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis  
e os sete com um pensamento:  
– A sina do Rei é a morte,  
temos que tomar assento...  
Beijaram suas sete espadas,  
produziram juramento.

A viagem foi de noite  
por ser tempo de luar.  
Os sete nada diziam  
porque o rei iam matar.  
Mas o rei estava alegre  
e começou a cantar...

– Escuta, Rei favoroso,  
nosso humilde parecer:  
(ROSA, 2009, v. 1, p. 483)

A canção produz uma profunda impressão no público, emociona, inclusive, o estrangeiro Alquist (ou Olquiste), que não entendia muito bem o português, mas sentiu a comoção geral. O narrador, ao descrever esse sentimento (o efeito da *performance* sobre a plateia), fala do nascimento de uma canção do tipo

“migrante”, destinada a se perpetuar e a atravessar fronteiras, como pressentiu um dos personagens, seu Jujuca:

Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas. Até ao seu Juca, seu pai, ou mesmo um sujeito rústico braçal, como aquele Ivo, ali defronte, se embaciavam os olhos, quase que cai lágrimas. “- Importante... Importante...” – afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto *digestim ac districtim*, para o anotar. Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras. (ROSA, 2009, v. 1, p.485)

Laudelim teve de repetir a cantiga, tão nova e tão cativante, quando dois freis chegaram no local. A *repetição* facilitou a *memorização* dos versos por Pedro Orósio, Ivo e os outros amigos que saíam para outra festa, em local distante. Eles saíram da frente do hotel onde a cantoria acontecia e, bebendo, foram seguindo caminho ermo, cantarolando a canção recém-nascida<sup>56</sup>. Assim, como bem destaca Gracia-Rodrigues (2016), o conto usa a metalinguagem para falar da comunicação de uma *voz poética*, a narrativa “discute metalinguisticamente a produção do discurso, transmissão da mensagem e a recepção do que é comunicado.” (GRACIA-RODRIGUES, 2016, p.94)

Às tantas, já bêbado (e, portanto, privado da razão — como os amalucados), Pedro Orósio tem um súbito entendimento — uma *epifania* — da letra da música — o Recado do Morro: “Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 489) Descobriu que aquilo era uma emboscada e avançou nos traidores: subjugou a todos e fugiu, por “tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais”. (Ibidem, p. 490). Em correspondência ao tradutor de **Corpo de Baile** para o italiano, Guimarães Rosa é enfático ao ressaltar que só por meio de um *artista* a mensagem de vida ou morte encontrou sua forma perfeita de *canção* e sua potência comunicativa:

“O *Recado do Morro*” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada não pelo interessado e destinatária, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo

**56** O que nos lembra as “fases” do poema: produção (composição feita por Laudelim, a partir do recado do Morro), transmissão (cantoria), recepção (ouvintes na plateia), reiteração (repetição com memorização dos versos) e conservação (pela memória e pela difusão da canção, destinada a *migrar*), conforme a teoria zumthoriana.

modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (ROSA apud Bizzarri, 1980, p. 59, destaques do escritor)

Em **O Recado do Morro**, temos, portanto, a estória do nascimento de um *canto original*, composto pela sensibilidade de um artista-cantador-poeta, um aedo moderno, a partir de falas cifradas reproduzidas por gente que não é levada a sério na sociedade (o ermitão e seu irmão, o andarilho fanático, o bobo, a criança, o louco com mania de riqueza). São párias da sociedade, mas foram os únicos capazes de captar e reproduzir o alerta contido na mensagem da fonte primeira desse canto, que é a própria *natureza*, o próprio *sertão*, representado na “persona” do Morro da Garça. A cantiga que imortalizou o “recado” é destinada a ser “migradora”, a pousar “no coração do povo”, a ser semeada pelas violas e vendidas nas estradas pelos cegos. Tais como os poemas de Homero e outros poetas antigos, que atravessaram milênios e continuam a provocar comoção em quem entra em contato com eles.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contadores de histórias rosianas, apresentados na primeira parte deste ensaio, são exemplos reais de que a tradição de contar histórias não morreu, como previa Walter Benjamin. Está bem viva em Cordisburgo, Minas Gerais, cidade mineira onde nasceu João Guimarães Rosa, cuja obra esses narradores populares ajudam a divulgar, com seu trabalho de formação de contadores que já contabiliza suas duas décadas de existência, no caso do grupo **Miguilim** e quase isso, no grupo **Caminhos do Sertão**. Mesmo em se tratando de uma situação de oralidade *segunda*, como a teoria de Paul Zumthor nos permite classificar, estamos, de fato, diante de *performances completas*, capazes de comunicar uma *voz poética* ao público, provocando nele momentos de *prazer* e “estado de graça”. As narrativas rosianas, que têm suas raízes nas próprias histórias sertanejas, possuem uma linguagem que, quando dita em voz alta, encontra sua forma perfeita, seu inteiro entendimento. E esta oralidade intrínseca das narrativas, unida à extraordinária capacidade mnemônica de seus contadores/cantadores, e à renovada novidade de cada apresentação pública, acaba por nos permitir aproximar as *performances* vistas naquela pequena cidade do interior mineiro àquelas que, lá na Grécia de Homero — e antes dele — aedos e rapsodos apresentavam ao seu público, mesmo que o funcionamento interno das apresentações não seja o mesmo, e que os narradores de Cordisburgo não componham seus próprios contos *durante* a apresentação. Di Souza, o violeiro do **Caminhos do Sertão**, prepara seu material antes, mas não deixa de re-criar a obra de Guimarães Rosa, ao transformá-la em *canção*. Os demais narradores podem não querer fugir do tex-

to escrito e ensaiado, mas sempre modulam suas *performances* conforme as circunstâncias imediatas, dentre as quais têm grande peso a reação do público – que anima o contador com sua risada – e os imprevisíveis momentos de “branco”, o esquecimento repentino, tão normal e tão humano. Sim, a tradição de contar estórias/histórias se renova quando *performances* tão diferentes entre si, como notamos nas seis apresentações analisadas neste ensaio, possuem uma coisa em comum: a capacidade de emocionar, causar risada, provocar reações sensoriais de todos os tipos em quem ouve/assiste. Desde a voz singela da “miguilim” Eduarda Viana até a encarnação de onça do “caminhante do sertão” Zé Maria, tivemos exemplos de como uma estória pode adquirir novos sentidos de acordo com a pessoa que nos conta e conforme os elementos mais ou menos explorados (musicalidade, gestualidade, modulação vocal, cenário, figurino).

Na representação ficcional dos contadores de estórias, que analisamos na segunda parte deste ensaio, também podemos notar diferentes tipos de *performances*: Joana Xaviel, que é descrita como uma mulher feia e rústica, se transformava, em aspecto e trejeitos, enquanto estava narrando estórias; era capaz, então, de seduzir um ouvinte que, em outra situação, não se interessaria por ela “como mulher”. Sua performance nos remete às técnicas audiovisuais desenvolvidas pelos rapsodos para captar e manter a atenção da plateia, que não dispensam um certo grau de sedução na fala e no gesto. Camilo, um pobre coitado, velho e desvalido, surpreende a todos os convidados da festa de Manuelzão com seu talento narrativo, até então não revelado totalmente, e se torna o centro das atenções, talvez, pela primeira vez em sua vida. Sua narrativa, além de ilustrar a distinção social que se fazia de um rapsodo (e que também acontece com os “miguilins” de Cordisburgo), remete a tempos míticos, assim como os poemas homéricos, que falavam de um mundo povoado por heróis e divindades. A banda do Chico Braàboz, com seu jovem “dansador”, lembra que o corpo possui um estatuto privilegiado na *percepção da poesia*, como Paul Zumthor bem ressalta em sua teoria da *performance* como *comunicação da voz poética*. O violeiro Laudelim, por sua vez, nos faz lembrar os aedos: ele, enquanto artista, é o único capaz de “traduzir” a mensagem mitopoética do Morro da Garça e transformá-la em *canção*, a “cantiga migradora”, inspirada por uma misteriosa força da natureza e destinada a se perpetuar através dos tempos, nas violas e corações do povo, como as poesias épicas da antiga Grécia.

E, aí, temos mais um ponto de encontro entre os *contadores de Rosa* e os *contadores em Rosa*: uma caminhada, como a que fazem os contadores de Cordisburgo, contando e cantando a obra de seu conterrâneo, não deixa de evocar a imagem da canção migrante de Laudelim: a poesia destinada a percorrer o tempo e o espaço e a se instalar em corações e mentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.
- FORTUNA, Marlene. *A contação de histórias que parte do texto: escritura e oralidade*. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 226 a 234.
- JONES, Peter. *Introdução – A Ilíada de Homero*. In: HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. p. 07 a 51
- LORD, Albert B. **The singers of tales**. 2nd edition. London: Harvard University Press, 2000.
- MORAES, T. M. R. *Literatura ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário*. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 235 a 237.
- PLATÃO. **Íon (sobre a inspiração poética) e Hípias Menor (sobre a mentira)**. Introdução, tradução do grego e notas André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: ROSA, J. G. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XXXI a LXV
- ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2007.

## VÍDEOS

- Uma noite em 67**. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: Record Entretenimento/ Vídeofilmes, 2010. Documentário. 85min. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>

## ANEXOS

### ITEM 1 – ENTREVISTA COM DÔRA GUIMARÃES, COORDENADORA DO GRUPO MIGUILIM (JULHO DE 2014 – CORDISBURGO – MG)

**MARCELA** Como começou o grupo de contadores de histórias **Miguilim**?

**DÔRA GUIMARÃES** O grupo **Miguilim** foi criado pela Dra. Calina Guimarães, que é até prima de Guimarães Rosa, ela é de Cordisburgo, mas passou quase a vida toda em Juiz de Fora, lá ela era médica obstetra e professora da Universidade. E, quando ela estava para aposentar, ela veio a Cordisburgo e viu que o Museu estava meio abandonado. Então, ela pensou assim: “Bom, agora eu achei alguma coisa para fazer depois de aposentada”. Ela comprou uma casinha aqui em Cordisburgo, voltou, e aí ela foi atrás de recursos da Secretaria de Cultura para reformar o Museu. E ela, também, sempre teve vontade de fazer um trabalho com as crianças de Cordisburgo, então, ela viu que poderia unir as duas coisas: cuidar do Museu e fazer esse trabalho educacional com as crianças. Ela resolveu, então, reunir um grupo de jovens e formá-los como guias do Museu. E, na época, eu já narrava Guimarães Rosa e ela, quando ficou sabendo, ela não acreditou, porque ela achava que Guimarães Rosa não é narrável, porque é um texto difícil, né? E nós, íamos apresentar um trabalho no Palácio das Artes, chamado **Contos de Amor**, Elisa e eu. E nesse trabalho a gente narrava um trecho de **Grande Sertão: Veredas**, e a gente narrava outros autores. Então, eu convidei tia Calina para ir e quando ela ouviu sendo narrado, era até a Elisa que narrava “o primeiro encontro”, ela viu que era possível. Então, ela nos convidou para vir para cá para dar uma oficina, porque nós já dávamos oficina para formação de contadores. A gente veio em 96, nós demos a primeira oficina, mas ela pegou jovens de 2º grau. Só que ninguém ficou, a não ser o Zé Maria, foi o único que ficou dessa turma. Os outros foram embora de Cordisburgo, porque aqui o pessoal vai embora para estudar, para trabalhar, porque a cidade aqui é muito pequena. E aí ela nos chamou de novo para a gente dar oficina para meninos de 11, 12 anos. Na época, eu falei assim para ela: “Mas, tia, você é doida? Você vai preparar meninos de 11, 12 anos para narrar Guimarães Rosa? Porque a nossa oficina não é para Guimarães Rosa, é para qualquer história”. Ela falou: “Olha, você não tem nada com isso, você dá a oficina, que eu me viro com eles aqui”. E a gente veio, deu oficina para uns 20 meninos. E ela ficou com eles aqui dando texto, lendo a obra, falando de Guimarães Rosa, sabe? E, uns tempos depois, quando eu voltei aqui, eu não acreditei: realmente, ela tinha conseguido fazer os meninos narrar Guimarães Rosa. Aliás, nessa oficina, eu dei o texto **Miopia** para um dos meninos, o Guilherme, que é até filho do Brasinha, ele foi o primeiro que começou a narrar. E ela continuou, então, esse trabalho com eles, até 2000. Em



Figura 19

2000, ela começou a ter sinais de Alzheimer, começou com problema de memória, aí, eu vim, a princípio para ajuda-la, e depois eu assumi, mesmo, a direção, e comecei a vir de 15 em 15 dias para acompanhar novas turmas. E aí, eu comecei a fazer os meninos participarem da Semana Roseana, porque, até então, eles não participavam. Comecei a escolher textos da obra de Guimarães Rosa, dividir entre eles, então, eles começaram a narrar, durante a Semana. A gente fez montagem de Grande Sertão: Veredas, Festa de Manuelzão, Campo Geral. Mas aí, essa turma que eu estava seguindo começou a sair, então, eu tinha que formar outro grupo, novamente, mas, aí, era muito menino para eu tomar conta sozinha. Foi aí que eu convidei a Elisa, ela veio em 2005. A gente começou a vir de 15 em 15 dias, eu com uma turma, ela com outra, porque a gente tem sempre que formar turmas novas porque os meninos vão chegar no fim do segundo grau, normalmente, e a gente faz todo um trabalho para eles saírem da cidade, para continuar estudando, porque o grupo Miguilim é uma passagem para eles. E a tia Calina falava assim, que ser miguilim era uma forma de atravessar a adolescência de maneira alegre e saudável. Então, realmente é uma passagem da infância para a idade adulta de uma forma muito rica. E, aí, a gente continua até hoje, a gente já está na nona geração. E eu venho acompanhando esses meninos, eles desabrocham para a vida, a gente acompanha, por exemplo, como eles se saem bem na universidade, como eles se saem bem para conseguir emprego, nas entrevistas, porque eles são capazes de falar em público, então, para eles, uma entrevista é uma fichinha! Eles fazem numa boa, todo mundo fica encantado com eles porque eles sabem falar. Mas é um trabalho muito miúdo, sabe? É uma coisa, assim, de muita perseverança, de muito amor porque é um negócio muito pequeno, você vai aos pouquinhos, tem meninos, até, tem dificuldade de ler, no início. Na turma agora, tem um menino que tem uma deficiência de leitura, sabe? Então, com ele, eu tenho quase que treinar frase por frase do texto. Eu falo a frase, ele repete; eu falo a frase, ele repete, então, eu tenho que dar para ele uma assistência quatro vezes maior do que para os outros. Mas eu acho, assim, que é importante para ele conseguir superar esse problema dele. E ele está crescendo. E a gente vê, nas apresentações, o resultado desse trabalho porque tem meninos que, quando eles entram, você fala assim: “Esse nunca vai ser contador: não sabe ler com expressão, não consegue dar aquela vida ao texto. Porque tem uns que já têm isso: pegam o texto e já sabem ler com expressão, com uma certa dramaticidade, quando precisa. Mas tem uns que não tem nada, e aí, eu fico: “Como eu vou trabalhar esse menino?”. Aí, quando eu vejo eles narrando, eu falo: “Gente! Como?!”. Porque eles vão crescendo. Então, eu acho que é um trabalho muito prazeroso, porque a gente vê o resultado.



**MARCELA** Guimarães Rosa dizia que quando nada acontece, há um milagre acontecendo. Você acha que esse desabrochar desses meninos é um exemplo de um milagre acontecendo, individualmente?

**DÔRA GUIMARÃES** Ah, eu acho. Quando a gente fica sabendo notícias deles, como eles se saem fora daqui, a vida profissional deles...

**MARCELA** O próprio Guilherme virou doutor, que nem o Guimarães Rosa...

**DÔRA GUIMARÃES** Pois é, e o Guilherme foi o primeiro a receber o texto, né? Mas tem geólogo, tem gente fazendo Letras, uma que fez Zootecnia; Direito, tem vários; então, é muito gratificante o trabalho.

**MARCELA** Então, o grupo Miguilim surge em 1996?

**DÔRA GUIMARÃES** Não, a primeira oficina foi em 96, mas oficialmente, como grupo, que a minha tia escolheu o nome, foi em 97. Então, nós temos 17 anos de grupo.

**MARCELA** Você disse que já tinha um grupo de narradores de histórias. Como era?

**DÔRA GUIMARÃES** Eu comecei a contar história, assim, foi uma coisa que aconteceu na minha vida sem que eu esperasse, porque, assim, eu tinha um amigo que ele mora na Venezuela e é casado com uma venezuelana e ela era contadora de histórias e ele começou a contar história, também. Ele veio a Belo Horizonte em 1990 e ofereceu uma oficina na Livraria Miguilim. E eles ficaram na minha casa. Era a oficina “Conta Contos – a arte de contar histórias”. E eles falaram: “Vamos, Dora, fazer a oficina?”, eu falei: “Ah, não, não vou contar histórias, mesmo!”, “Ah, não, vamos com a gente!”, aí eu fui, mais para acompanhá-los, para dar assistência. E aí, eu fui fazer a oficina, eu narrei história e eles gostaram. Quando eles pediram para preparar um texto, eu já escolhi um texto literário. A oficina não era dirigida para textos literários, era para histórias em geral. E eu já escolhi um texto literário, era até da Marina Colassanti. E eles gostaram muito, tanto que, o texto que eles escolheram, depois, para eu preparar, era literário. E, na época, eu dava aulas de português, então, eu comecei a preparar contos e contar para os meus alunos. E eu vi que eles se encantavam com as histórias. E eram todos textos que eu contava na íntegra: eu preparei **A doida**, de Carlos Drummond Andrade; vários contos da Marina Colassanti, Aníbal Machado, eu fui preparando contos e contando para eles, quer dizer, eles foram o meu laboratório, eu aprendi a contar com eles, e com minha família: a gente se reunia, “Conta aí uma história!”; e eu contava. Nas reuniões

de professores: “Ah, Dora, conta história!”. E eu contava história. E aí, eu também fiz Psicologia. Eu trabalhava em uma clínica, e, um dia, eu conversando lá com a coordenadora da clínica, falei para ela do trabalho, ela falou: “Uai, Dora, tem uma psicóloga que trabalhou aqui com a gente e ela trabalha com contos de fadas. Quem sabe, você liga para ela, já que você faz esse trabalho, para vocês fazerem um trabalho juntas. Então, foi aí que ela me deu o telefone da Elisa, eu liguei para ela, a gente foi reunir, e foi aí, então, que a gente começou a trabalhar juntas. Porque a Elisa trabalhava em uma ONG que dava vários tipos de cursos e, entre eles, curso de narração de histórias e ela já tinha dado uma oficina de narração de histórias, também. E ela me convidou para dar oficina com ela. A partir daí, a gente começou a dar oficinas juntas. Ela tinha conhecimento com uma diretora de teatro, que era amiga dela e essa diretora gostou do nosso trabalho e começou a nos dirigir, assim, pequenas narrações na biblioteca, tal. E foi esta, Cida Falabela, que nos dirigiu nesse trabalho que a tia Calina ouviu, que chamava **Contos de Amor**, lá no Palácio das Artes.

**MARCELA** Você lembra o ano?

**DÔRA GUIMARÃES** Foi em 95 que a gente apresentou. A gente narrava Clarice Lispector, Aníbal Machado, Wilma Guimarães Rosa, Guimarães Rosa e Mário Quintana. Eram cinco autores. Mas, aí, com a Cida, a gente começou a montar trabalhos em cima da obra de Guimarães Rosa. O primeiro trabalho foi **RiobalDiadorim – encontros no sertão**, que a gente apresentou no **1º Congresso Internacional Guimarães Rosa**, na PUC-Minas e foi muito legal porque vieram todos os tradutores de Guimarães Rosa: veio o Clarson, o alemão; o Bizarri, que era o italiano; veio o mexicano, que eu não me lembro o nome dele. Então, foi um Congresso que reuniu todos os rosianos, os especialistas e nós apresentamos **RiobalDiadorim**. E tinha um professor do Porto que nos convidou para apresentar no Porto e a gente foi, também. Depois, nós montamos **Estórias de mulheres em Guimarães Rosa**. Então, a gente pegou **Maria Mutema, Nhorinhá, Esses Lopes** e outros. Depois, já com outra diretora, de São Paulo, **Diadorim: no sirgo fio dessas recordações**. Aí, depois, nós montamos **Dão lalalão: nos cimos do amor** e montamos, também, **Deus ou o diabo para o jagunço Riobaldo**, que foi, também, a Cida que nos dirigiu. E, no ano passado, eu montei com o Tiago, que é ex-miguilim, ele me convidou: “Ô, Dora, vamos fazer um trabalho juntos?”. Então, a gente escolheu **A hora e a vez de Augusto Matraga**. A gente fez mais de 15 apresentações do Matraga. E, agora, nós estamos preparando **A estória de Lélío e Lina**, que está no **Urubuquaquá, no pinhém**.

**MARCELA** Tem como entrar em contato com vocês, grupos que quiserem oficina de contadores de história?

**DÔRA GUIMARÃES** Tem, agora, a nossa oficina inicial não é dirigida à Guimarães Rosa. É formação de um contador de histórias, qualquer tipo de história: uma história de fada, ou um conto de tradição oral, então, não é propriamente para o conto literário. Agora, depois, se a pessoa quiser, aí ela vai... porque, assim, eu, por exemplo, eu comecei a narrar textos literários sem saber que tinha outras pessoas narrando. Foi um desejo meu, partiu do meu desejo para fazer isso aí. E eu acho, assim, muito legal, porque, a partir dessa iniciativa minha, de contar contos literários, porque depois eu comecei a contar Guimarães Rosa, depois a Elisa também começou a contar, porque ela contava contos de fadas. Aí, a tia Calina ouve a gente contar e chama a gente para ensinar os meninos, e a coisa cresce, aí, depois, começa a ter grupo de contadores em Andrequicé, em Morro da Garça, então, a coisa cresceu. Tem grupos de São Paulo, que a gente formou, que conta Guimarães Rosa, então, foi assim, um pólo de irradiação, sabe? Muito legal.

## ITEM 2 – DEPOIMENTO DE ELISA ALMEIDA, COORDENADORA DO GRUPO MIGUILIM<sup>57</sup>

### Sobre a dimensão oral da obra de Guimarães Rosa:

“O que a gente sente é que descortina uma dimensão que na leitura silenciosa é mais difícil de captar. Eu estou pesquisando um pouco umas correspondências dele, encontrei umas coisas muito interessantes que ele falou com a tradutora dele para o inglês, correspondências que nem estão publicadas, em que ele fala um pouco disso. Ele tinha uma consciência disso: de que a obra dele era para ser ouvida, para ser falada em voz alta. Ao escolher as palavras, e ele era obsessivo com isso, ele trabalhava, ali, com cada palavra e mudava... Ele fala, na entrevista com o Günter Lorenz, ‘às vezes, eu posso ficar pensando sobre uma palavra um dia inteiro’<sup>58</sup>. Então, ele tinha essa coisa de ‘limpar a palavra do uso cotidiano’<sup>59</sup> e buscar essa palavra mais original, a palavra poética e isso ele tinha consciência de que, essa palavra que ele busca, não é só limpa do uso cotidiano, mas é uma palavra carregada de sentido, de poesia e de som. Ele busca a palavra, também pelo som.”

### Sobre a formação inicial dos contadores, até o recebimento da camiseta de “miguilim”:

“Até o momento de receber a camiseta, eles têm uma longa caminhada: a oficina de introdução, a gente começa com contos de tradição oral. Essa oficina, o encerramento dela é no Museu, os pais vêm assistir, mas eles narram con-

<sup>57</sup> Gravado pela autora em julho de 2014.

<sup>58</sup> Ver: ROSA apud LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XLVIII.

<sup>59</sup> Ver: *ibidem*, p. L.

tos de tradição oral, contos mais simples, a gente começa com eles. Mas já com todo o cuidado com o texto, com a dicção, vai começando a treinar memorização, só que, com o conto de tradição oral te dá um pouco mais de flexibilidade, de modificar um pouco, né? Essa oficina dura, geralmente, umas 14, 16 horas, e a gente entremeia as oficinas com exercício vocais, brincadeiras para descontração. E esse primeiro encerramento já um momento interessante, porque eles já vão apresentar para alguém, não só os colegas da oficina. Depois é que, aos poucos, a gente vai introduzindo Guimarães Rosa, mas devagar. A gente tem um trabalho com o texto, com o entendimento do texto, com a leitura em voz alta, para compreensão, saber da entonação certa, para só depois memorizar, decorar. Então, é uma coisa lenta. Tem muitos que saem, principalmente nesse começo, que é mais difícil, mesmo. Mas aqueles que ficam, é muito interessante ver o processo, principalmente agora, que já estamos na nona geração, tem muitos que tem irmãos mais velhos ou primos, amigos que já foram miguilins e como ser miguilim dá um certo *status* na cidade, por vários motivos, inclusive porque eles viajam a lugares que eles nunca viajaram — vão, às vezes, à São Paulo, vão abrir eventos — então, já tem muitos que querem, muitas famílias que querem, então, esses que têm esse desejo claro, eles ficam e o processo deles irem se transformando, se educando, vai acontecendo. A idade deles entrarem tem sido 9, 10 anos, o pré-requisito é estar bem alfabetizado.”

### ITEM 3 – DEPOIMENTO DE JOSÉ OSVALDO (BRASINHA), SOBRE A CRIAÇÃO DOS GRUPOS MIGUILIM E CAMINHOS DO SERTÃO<sup>60</sup>

“A Calina, prima do Guimarães Rosa, nasceu em Cordisburgo, viveu aqui muitos anos, foi embora daqui, trabalhou como médica, se aposentou e voltou para Cordisburgo. E ela, vendo que o Museu — a casa onde ele nasceu, que já tinha sido transformada em museu — estava com pouco movimento, queria dar vida àquela casa. Aí, ela chamou um grupo de jovens para guiar os turistas no Museu. A Dora, que é coordenadora dos meninos, sobrinha da Calina, já narrava Guimarães Rosa. Aí, ela falou: ‘Ah, Dora, quem sabe os meninos não começam a narrar?’. Daí, os meninos começaram a narrar. E ela convidou um dos meus filhos. Era muito interessante, a Calina era solteira, ela nunca casou e ela falava, assim, comigo: ‘Ô, rapaz, você vai me ajudar. Você é pai de um dos miguilins, eu sou uma mulher ‘à toa’, você é um homem ‘à toa’, vamos tocar esse projeto pra frente. E os meninos começaram esse trabalho. E eu sempre viajei com eles; sou encantado com esse projeto porque por trás tem o social, deles irem

60 Gravado pela autora, em julho de 2014, em Cordisburgo, Minas Gerais.



Figura 20 Jose Osvaldo, o "Brasinha" – Fundador do Caminhos do Sertão, co-fundador do grupo Miguilim e nato contador de estórias

bem na escola. Quase todos eles fizeram vestibular e passaram. O Guilherme, que é o meu filho, ele hoje é médico. Ele foi pra UFMG. E tem os formados em Letras, formados em Engenharia... são vários... A Calina falava uma coisa muito bonita: 'Contar estória é uma desculpa para que eles atravessassem uma adolescência tranquila e feliz em Cordisburgo'. Isso, pra mim, é tudo; dos miguilins.

E acompanhei essa formação dos miguilins, daí veio a Semana Roseana, que eu sempre estou participando, e criei a Caminhada Eco-literária. Um grupo de miguilins — eles entram com 10, 11 anos, ficam até 18 e saem — quando eles saíram, eles falaram: 'Ah, Brasinha, a gente queria continuar contado estória!'. Aí, a gente criou um grupo que chama **Caminhos do Sertão**, para mostrar para as pessoas os lugares geográficos reais que o Guimarães se inspirou para fazer ficção, então, a gente faz uma caminhada tendo várias paradas; a cada parada, uma narração de estórias, tem o músico... a gente levou, mesmo, a literatura para o campo. A gente fez o inverso do Guimarães: o Guimarães pegou o campo, viajou esse sertão todo e levou para a Literatura. A gente foi lá, buscou, de novo, e trouxe para o campo! E acho que, onde o Guimarães estiver, ele está muito feliz — esses meninos, eu falo que são os anjos do Guimarães, são os arautos dele, ficam narrando os textos — eu acho que ele está muito feliz, de ter nos conterrâneos dele, um livro falado, né? Perpetuando, sabe? Então, eu comecei a participar de outros movimentos, por exemplo, a gente tem um projeto, agora, de narrar estórias, fazer caminhadas com alunos das escolas todas da cidade, para que envolva os alunos, sabe? E acho que o Brasil inteiro tinha que fazer isso.”

#### ITEM 4 – ENTREVISTA COM DI SOUZA, O VIOLEIRO DO CAMINHOS DO SERTÃO<sup>61</sup>

**MARCELA** Há quanto tempo você integra o grupo **Caminhos do Sertão**? Você foi do grupo **Miguilim**, também?

**DI SOUZA** Eu participo do grupo desde 1999, um ano depois do início do grupo. Não fui miguilim, mas me sinto privilegiado em angariar tanto sobre Guimarães Rosa através deles e do **Caminhos do Sertão**!

**MARCELA** Como a inspiração costuma vir para você? Primeiro, vem a melodia ou a letra?

**DI SOUZA** A inspiração já está aí: que é a obra em si, e, para mim, a letra vem antes da melodia, principalmente quando se trata de composições para este tipo de apresentação, onde ela representa o que será narrado.

61 Entrevista feita pela autora, via internet, em 13/11/2016.



Figura 21 Di Souza, violero. Caminhadas eco-literárias com direito a composições autorais

**MARCELA** Nas composições que você faz para o grupo **Caminhos do Sertão**, qual a parte mais difícil?

**DI SOUZA** Fazer música nunca é difícil. Bom, às vezes, sim, mas sempre muito prazeroso. O que eu acho mais complicado é conseguir passar a mensagem do que está por vir sem contar a história na letra da música! Este tipo de música deve ser uma abertura, onde ela prepara as pessoas para ouvir as histórias. Assim sendo, não se pode contar a história antes do narrador, então, este detalhe acaba sendo um fator de dificuldade na hora de compor. Já a melodia deve ser bem a cara da obra, mas isso, por eu ser um Cordisburguense, fica fácil, basta seguir minha intuição e cantar a cultura desta rica região!

**MARCELA** O público que ouve as suas performances no **Caminho do Sertão** costuma interagir contigo, depois das apresentações?

**DI SOUZA** Às vezes, as pessoas ficam sem saber se a música é minha ou de outro autor. Até canto músicas de outros compositores, mas prefiro fazer a música para o tema, acho que fica mais a cara, sabe?! Geralmente, as pessoas gostam. Graças a Deus, ainda não recebi *feedback* negativo. Mas, se vier, será muito bem absorvido!