

“TUDO O QUE SE AJUNTA ESPALHA”: O DUPLO EM “CONVERSA DE BOIS”, DE GUIMARÃES ROSA

“TUDO O QUE SE AJUNTA ESPALHA” (EVERYTHING THAT COMES TOGETHER SPREADS): THE DOUBLE IN “CONVERSA DE BOIS”, BY GUIMARÃES ROSA

Roberto Rossi Menegotto¹

João Claudio Arendt²

Resumo: Em “Conversa de bois”, oitavo conto de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, percebe-se a ocorrência do fenômeno do duplo: uma instabilidade do Eu que acarreta no surgimento de uma representação corpórea com as características inversas de um personagem. O Outro de Tiãozinho surge, gradativamente, ao longo da narrativa, na figura dos bois que puxam a carroça de Agenor Soronho. O objetivo deste artigo é investigar como ocorre esse processo e analisar as etapas que culminam no duplo. O amparo bibliográfico buscado é oriundo dos Estudos Literários, com autores como Antonio Candido (1989), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), Walnice Nogueira Galvão (2008), Ana Maria Lisboa de Mello (2000), Mônica Meyer (2008), Otto Rank (2013), David Roas (2014), Clément Rosset (1976) e Irene Gilberto Simões (1998).

Palavras-chave: *Sagarana*. “Conversa de bois”. Guimarães Rosa. Fantástico. Duplo.

Abstract: In “Conversa de bois”, the eighth short tale of *Sagarana*, by Guimarães Rosa, we can see the occurrence of the “double phenomenon”: an instability of the Self that brings about the appearance of a corporeal representation with the inverse characteristics of a character. The Other of Tiãozinho appears, gradually, throughout the narrative, as the oxen that pull Agenor Soronho’s cart. The purpose of this article is to investigate how this process occurs and to analyze the stages that culminate in the double. Our sources consist of Literary Studies by authors, such as Antonio Candido (1989), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), Walnice Nogueira Galvão (2008), Ana Maria Lisboa de Mello (2000), Mônica Meyer (2008), Otto Rank (2013), David Roas (2014), Clément Rosset (1976) e Irene Gilberto Simões (1998).

Keywords: *Sagarana*. “Conversa de bois”. Guimarães Rosa. Fantastic. The double.

1 Bolsista PROSUC/CAPES no Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul. E-mail: roberto.rmenegotto@gmail.com

2 Editor chefe de *Antares* (Letras e Humanidades), docente no Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter e no Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da UCS. E-mail: jcarendt@ucs.br

INTRODUÇÃO

Em um poema dedicado a João Guimarães Rosa, três dias após sua morte, em 1967, Carlos Drummond de Andrade questiona:

João era fabulista?
 fabuloso?
 fábula?
 Sertão místico disparando
 no exílio da linguagem comum?
 (ANDRADE, 2015, p. 11).

Drummond, notavelmente, exprime a capacidade de Guimarães Rosa de unir linguagem e experiência, de criar novas tramas de sentido e de possibilitar novas e surpreendentes interpretações. Graças a essas características do autor, Antonio Candido (1989, p. 206-207) entende que Guimarães Rosa superou o Regionalismo de exaltação e exclusão, em voga entre autores de sua época, tornando-se o maior ficcionista brasileiro, com obras que mostram “como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região”.

Já Walnice Nogueira Galvão (2008), em consonância com Candido, afirma que Guimarães Rosa, à época de seu surgimento no cenário literário, conseguiu sintetizar – e superar – as duas vertentes que dominavam a cena literária brasileira: o Regionalismo e o romance espiritualista.

Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebeus e “típicos” a exemplo dos jagunços sertanejos, levando a sério a função da literatura como documento até ao ponto de reproduzir a linguagem característica, se bem que devidamente recriada ou reelaborada, daquelas paragens. Mas, como os personagens do romance espiritualista ou psicológico, manejando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, preocupado talvez menos com o pecado, porém sem dúvida mais com a graça, em demanda da transcendência (GALVÃO, 2008, p. 91-92).

O destaque no cenário nacional já veio em 1946, com a publicação de *Sagarana*, o primeiro livro de contos de Guimarães Rosa. A obra reúne nove histórias que subvertem as convenções anteriormente mencionadas por Galvão (2008) e inauguram um território, até então, nunca explorado por ficcionistas brasileiros. Se, por um lado, o autor concebe um espaço crível, com representações³ sertanejas mineiras verossímeis, por outro, segundo Irene Gilberto Simões (1998, p. 16), as técnicas e as formas poéticas incorporadas ao tecido narrativo, a “musicalidade da linguagem popular e

3 Conforme Jochen Grywatsch (2013, p. 163), as representações “não partem de um espaço simplesmente disponível e estático, mas de um espaço criado e vivenciado na prática social como localização específica de práticas culturais.” Ainda segundo Grywatsch, o espaço comporta apropriações, percepções, codificações, representações e transformações.

das fontes orais da literatura” e as resoluções fantásticas assemelham-se a narrativas mitológicas.

A contraposição entre a verossimilhança e o fantástico é uma das principais temáticas exploradas por Guimarães Rosa. Os seus jagunços, firmemente situados em um espaço coerente (embora o caráter mítico), são confrontados por situações inexplicáveis, que não se encaixam no reino de possibilidades plausíveis. De modo geral, segundo David Roas, entende-se que

A condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural. [...] E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade (ROAS, 2014, p. 30-31).

Ainda de acordo com Roas, o choque entre o real e o sobrenatural em um mundo verossímil provoca não somente um estremeamento na percepção da realidade, mas também do próprio Eu. Se a dimensão do que é verdadeiro e possível é posta em incerteza, o personagem passa a questionar – e a colocar em xeque – a sua existência. Na literatura fantástica, a instabilidade do Eu pode acarretar o surgimento do Outro, ou um duplo. De modo geral, conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p. 114), o duplo encarna uma faceta oculta do protagonista e “pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu”. Essa dualidade, incorporada a um novo ser pode aparecer na forma de um gêmeo, um reflexo no espelho, uma sombra, um animal. O duplo provoca reflexão sobre a verdadeira natureza do personagem, suas incertezas e desejos interiores.

Em “Conversa de bois”, oitavo conto de *Sagarana*, chama a atenção a forma com que, pouco a pouco, a cisão do Eu é trabalhada por Guimarães Rosa. Com o desenvolvimento da trama, os aspectos psicológicos do jovem Tiãozinho são expostos, fazendo com que os oito bois que puxam a carroça tornem-se, em grupo, um duplo do garoto. Posto isso, o objetivo deste artigo é investigar como ocorre o processo de caracterização do Outro no conto e analisar as etapas desse progresso, de modo que uma nova leitura do texto seja revelada.

A FORMAÇÃO DO DUPLO EM “CONVERSA DE BOIS”

A história trata do jovem Tiãozinho e do carreiro Agenor Soronho. Juntos, eles conduzem uma carroça puxada por oito bois – Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo e Canindé – até o cemitério do arraial, para enterrar o pai do menino, cujo cadáver é transportado no carro, de forma precária, juntamente com uma carga de rapaduras. A narrativa desenvolve-se ao longo do duro caminho, no qual Tiãozinho relembra os acontecimentos que antecederam a morte do pai, vítima de uma doença que o deixou “cego e entrevado, já de anos, no jirau...” (ROSA, 2015, p. 267), e a relação adúltera mantida entre sua mãe e Agenor Soronho. Entrecruzando-se com o drama do menino, o leitor acompanha o diálogo – inaudível para Tiãozinho e Soronho – mantido pelos bois e a humanização dos pensamentos bovinos.

O conto apresenta dois narradores: um deles, onisciente, capaz de observar detalhes minuciosos e transmiti-los ao leitor; e o outro, chamado Manuel Timborna, que, no início do conto, discute com um interlocutor sobre a possibilidade de animais serem capazes de falar. Ao ouvir a história de Tiãozinho, Manuel Timborna avisa que pretende contá-la à sua maneira: “– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 2015, p. 257). Essa característica, muito presente em textos de Guimarães Rosa, vincula o narrador “a uma postura de ‘contador’ – o que nos remete à função mítica da narrativa” (SIMÕES, 1998, p. 16).

Assim, Manuel Timborna inicia a “contação”, acrescentando novos detalhes à história:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodão de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira – o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã.

Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein... nheinhein... renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois (ROSA, 2015, p. 257-258).

Como se estivesse contando para alguém de seu próprio sistema cultural, Manuel Timborna utiliza onomatopeias e outras marcas de oralidade para ambientar a narrativa. Pouco a pouco, começam a surgir as impressões iniciais acerca dos personagens do conto:

Como aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra do Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de-manhã. Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois (ROSA, 2015, p. 260).

Percebe-se, no excerto, a contraposição entre a tristeza de Tiãozinho, que claramente estava chorando frente à missão de acompanhar o cadáver do pai até o cemitério, o desdém de Agenor Soronho e a indiferença dos bois, incapazes de ter pensamentos complexos e que encaram a tarefa como apenas mais um carregamento a ser transportado na carroça. Porém, o excerto a seguir apresenta a primeira etapa da transformação sofrida pelos animais:

Então, Brilhante – junta do contra-coice, lado direito – coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência. Fez descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas, e tugiou: “Boi... Boi... Boi...” Mas os outros não respondem: continuam a vassourar com as caudas e a projetar de um para o outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos bois (ROSA, 2015, p. 260).

Brilhante, o primeiro boi a ter “certeza da sua própria existência”, tenta, sem sucesso, estabelecer contato com os outros sete animais que puxam o carro. Mas, mesmo abandonando o raciocínio integralmente animalesco, ele ainda não tem consciência

disso. Cabe observar, aqui, que o nome sugestivo – Brilhante –, pode referir-se a um “brilho” de inteligência e sabedoria do boi. De acordo com Mônica Meyer (2008), Guimarães Rosa escolhe nomes carregados de significados para os animais e que afirmam sua posição na narrativa. Além disso, é prática comum da obra rosiana, assim como nas fábulas, utilizar “bichos como mitos portadores e divulgadores de mensagens impregnadas de valores e de lições morais” (MEYER, 2008, p. 180).

O boi Brilhante, após percorrer alguns trechos da estrada, insiste, novamente. Porém, desta vez, outros bois juntam-se a ele no diálogo:

“Nós somos bois... Bois-de-carro.., Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernoada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...”

– Eles não sabem que são bois... – apoia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. – Há também o homem...

– É, tem também o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta... – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo.

– O homem me chifrou agora mesmo com o pau... – O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. E comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente.

– Mas eu já vi o homem-do-pau-comprido correr de uma vaca... De uma vaca. Eu vi.

– Quietos, Buscapé! ... Sossega, meu bozinho bom... – clama o menino guia (ROSA, 2015, p. 262).

Como se vê, Brilhante compara o seu grupo com outros bois, que não trabalham, afirmando que são de um tipo distinto, ao passo que Brabagato e Dançador juntam-se ao diálogo, demonstrando seu ressentimento em relação aos homens, que impuseram aquela condição de tratá-los somente como força de trabalho à base de varadas. Desse modo, percebe-se que, ao ganharem consciência, os animais nutrem, em relação os humanos, inconformidade. Mas, como sugere Dançador, existe a possibilidade de mudança nessa relação, visto que Agenor Soronho já foi visto fugindo de uma vaca.

Por outro lado, no contato entre Tiãozinho e os bois, percebe-se uma certa relação afetiva entre eles. O jovem trata-os com delicadeza e compaixão, talvez porque ele entenda como é ser maltratado por Agenor Soronho. Na obra rosiana, “o relacionamento do boiadeiro com as vacas e os bois, em certas situações, se apresenta como humano metonímico, em que ambos são sujeitos, conversam e se entendem (MEYER, 2008, p. 174). Além disso, os questionamentos dos bois em relação a si mesmos indicam a primeira instância em que a temática do duplo é trabalhada, em “Conversa de bois”. Para Meyer,

na literatura, o tema do duplo é recorrente porque diz respeito a questões muito inquietantes para o ser humano. ‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é o objeto da reflexão (MELLO, 2000, p. 111).

Embora, a essa altura do conto, ainda não se considere Tiãozinho e os bois como duplos, nota-se o estremecimento do Eu dos bois a partir das interrogações sobre a sua condição no mundo.

No trecho a seguir, os animais começam a relacionar os próprios pensamentos aos dos homens:

– Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!... Mas Realejo, pendulando devagar frente e chifres, entre os canzís de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, resmunga:

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

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

– É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...

– Pior, pior... Começamos a olhar o medo., o medo grande., e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... E ruim ser boi-de-carro. E ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior...

[...]

E então, calmo, rediz Dançador, voz tão rouca, de azebuado, com tristeza no tutano:

– Não podemos mais deixar de pensar como o homem... Estamos todos pensando como o homem pensa... (ROSA, 2015, p. 263).

Aos seus olhos, a vida sofrida no carro-de-boi qualifica-os a terem pensamentos de homens. Porém, os bois questionam os benefícios dessa situação, posto que, imediatamente, relacionam os homens a condições desagradáveis. Para a infelicidade dos animais, Dançador indica que “deixar de pensar como o homem”, agora, é uma impossibilidade. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 137), “o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica”. Nota-se, portanto, que os animais que puxam a carroça de Agenor Soronho teriam sido corrompidos de seu estado de bondade natural. Seus pensamentos, habitualmente calmos, foram afetados pela maldade do homem.

A relação entre Tiãozinho e Agenor Soronho também não é boa. O adulto, que está claramente satisfeito com a viuvez da mãe de Tiãozinho, trata o menino com hostilidade:

Agora, o carreiro, sim, que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando, não deixa de implicar:

– Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carreando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta, Canindé!... Ôa!... Ô-ôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!... (ROSA, 2015, p. 265-266).

O relacionamento entre Tiãozinho e Agenor Soronho mostra-se nocivo para os pensamentos do menino, que tem ojeriza pelo adulto: “Ruço!... Entrão!... Malvado!.., O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr...[...] Que ódio!...” (ROSA, 2015, p. 268). Enquanto o pai de Tiãozinho agonizava, Agenor Soronho já se via no direito de exercer o papel de “chefe da família”, relacionando-se com a mãe, dando ordens em casa, batendo no menino e sustentando a família.

Percebe-se, então, que Tiãozinho e os bois encaminham-se para um ponto de simbiose mental. O menino começa, pouco a pouco, a ter uma mistura de pensamentos de homem e de revolta, em que o ódio por Agenor Soronho vai tomando conta de sua consciência. Enquanto isso, os animais também têm pensamentos mesclados e ressentem-se do tratamento recebido do dono. Apesar de ainda não serem duplos, algumas das condições “necessárias” para o fenômeno começam a ocorrer. Conforme Mello,

através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também como o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. [...] O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano (MELLO, 2000, p. 122-123).

Com o prosseguimento da viagem, o desejo de libertação nutrido por Tiãozinho começa a se acentuar. Para o menino, não basta aguardar algum tipo de justiça divina. Ele pretende solucionar o seu problema com as próprias mãos, mas, nas presentes circunstâncias, sendo apenas uma criança, não pode fazer nada contra o adulto:

Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?!... E sem ter caso para mão brava, nem hora disso, pelo que ele lidava direito, o dia inteiro, capinando, tirando leite, buscando os bois no pasto, guiando, tudo... Mas Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande!... (ROSA, 2015, p. 269).

Clément Rosset (1976) considera que os humanos têm certa fragilidade em aceitar o “real” quando lhes são impostas dificuldades para as quais não dispõem capacidade de enfrentamento. Nessas condições, a tolerância é suspensa, e o indivíduo busca alternativas para que o controle da situação seja retomado. Mas, principalmente, “o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência” (ROSSET, 1976, p. 64). Tiãozinho vê sua vida sendo desperdiçada e encontra, na idealização da vingança, uma fuga para a realidade imposta.

Enquanto os sentimentos de homem e de revolta crescem, gradativamente, em Tiãozinho, o mesmo ocorre com os bois, a partir de uma história contada por Brilhante:

“Comigo, na mesma canga, prenderam o boi Rodapião. Chegou e quis espiar tudo, farejar e conhecer... Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Sé falava artes compridas, ideia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: – Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu

falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não..." (ROSA, 2015, p. 270-271).

No episódio narrado por Brilhante, Rodapião começa a ter, cada vez mais, pensamentos de homem. Suas frases tornam-se mais longas, seus pensamentos, mais complexos, e suas ações passam a ser calculadas após longas reflexões. Na história contada por Brilhante, os outros animais do pasto não conseguiam esconder sua admiração por Rodapião, que "ia ficando sempre mais favorecido com suas artes; e era em longe o mais bonito e o mais gordo de todos nós" (ROSA, 2015, p. 275). Porém, Rodapião, cheio de si e embriagado pelos pensamentos de homem, comete um erro muito humano: ao tentar pastar no topo de um grande morro, calcula mal a sua capacidade de subir na inclinação. E, assim como Ícaro, que voou muito próximo ao sol, Rodapião morre ao despencar do barranco. Apesar do desfecho desfavorável para o boi, a história afeta os animais da carroça, que "estão caminhando diferente. Começaram a prestar atenção, escutando a conversa de boi Brilhante" (ROSA, 2015, p. 275). O exemplo de Rodapião parece ter sido apreendido pelos oito bois, que, continuamente, assim como Tiãozinho, começam a não aceitar a realidade imposta, a perder sua pureza e a dar lugar aos pensamentos de homem e à revolta.

Novamente, o momento de ruptura total do Eu – de Tiãozinho e dos bois –, parece aproximar-se. Cada vez mais são feitos questionamentos sobre os seus papéis na existência e o que eles representam no espaço social. O menino e os animais, embora bondosos, parecem ter nascido simplesmente para sofrer maus-tratos frente à crueldade de Agenor Soronho. Consoante Rosset (1976, p. 65), "a solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade não se encontra, portanto, do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas, ao contrário, do lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa".

Entretanto, em contraste com a crueldade de Agenor Soronho, os bois do carro encontram em Tiãozinho uma fonte de afeto, apesar de os pensamentos do menino estarem dominados pelo ódio:

Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé, e passa também mão de mimo no pescoço de Namorado –imóveis, os dois (ROSA, 2015, p. 274).

Pouco a pouco, o afeto dispensado por Tiãozinho aos bois e a convergência de seus pensamentos em direção a um único objetivo começam a estabelecer um forte laço entre eles. Novamente, percebe-se a articulação da temática comumente utilizada por Guimarães Rosa, sobre a relação com os bois. De acordo com Meyer (2008), a relação de cumplicidade homem-animal dá-se através de sons, imagens, cheiros e sinais que, mesmo na falta de comunicação verbal recíproca, leva ao entendimento.

O resultado dessa comunicação intuitiva é o reconhecimento, por parte dos bois, de Tiãozinho como um semelhante. Se os animais tornaram-se, em parte, humanos, pode-se perceber que o menino, aos olhos bovinos, ganhou contornos de boi, pois, pela primeira vez no conto, Tiãozinho é chamado de "bezerro-de-homem":

- Que é que está fazendo o carro?
- O carro vem andando, sempre atrás de nós.
- Onde está o homem-do-pau-comprido?
- O homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta está trepado no chifre do carro... – E o bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois?
- O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar... Ele está babando água dos olhos... (ROSA, 2015, p. 281).

Ao contrário de Agenor Soronho, que é visto, integralmente, como um homem (sempre seguido de denominações negativas), Tiãozinho está no meio do caminho entre humano e parte da boiada. Além disso, os bois percebem a tristeza do jovem, que voltou a chorar pelo pai falecido, pelos maus-tratos sofridos, pela submissão da mãe, pela desilusão que é sua existência e pelo ódio mortal. Cada vez mais, Tiãozinho e os bois aproximam-se do ponto de encontro de suas consciências.

Com o cansaço do longo trajeto a pé – Tiãozinho vai sempre à frente dos bois –, o jovem, assim como um boi, começa a dormir caminhando. Agenor Soronho, sentado na beira da carroça, também adormece. Nesse momento, os animais tomam consciência do risco que ambos correm:

- O homem está dormindo, assentado bem na ponta do carro... O pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta também está dormindo... Por isso é que ele parou de picar a gente.

Pela mesma rota – Namorado a Capitão, Brabagato a Dançador Brilhante a Realejo – viaja a conversa dos bois dianteiros:

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

Os guardas do cabeçalho devolvem a fala: – O homem está escorregando do chifre-do-carro!... Vai muito pouco de cada vez, mas nós temos a certeza: o homem está pendendo para fora do chifre-do-carro... Se ele cair, morre...

Outra vez, pelo itinerário alternado, de focinho a focinho, é transmitida a visão da guia:

- O bezerro-de-homem quase cai nos buracos... Ele está mesmo dormindo... Daqui a pouco, ele cai... Se ele cair, morre... (ROSA, 2015, p. 281-282).

Esse é o momento preciso que antecede o surgimento do duplo em “Conversa de bois”. A relação empática entre Tiãozinho e os bois culmina na aproximação de pensamentos e de objetivos. Isso possibilita que, com o adormecimento do menino, a última barreira de consciência seja transposta e encaminhe-se o aparecimento do Outro. De acordo com Otto Rank,

segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível, outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra, senão a sua alma. Habita no homem como um hóspede estranho, um débil Duplo (sua outra Personalidade sob a forma de sua psique) cujo reino é o país dos sonhos. Quando a Personalidade consciente adormece, o Duplo trabalha e vela (RANK, 2013, p. 97).

Em um instante decisivo, os animais relembram que “o bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...” (ROSA, 2015, p. 282). A consciência do menino habita duas realidades: a dos homens e a dos bois, e essa cisão do Eu do “bezerro-de-homem” é percebida pelos animais que puxam a carroça. Também, graças ao relacionamento sujeito-animal, os bovinos compreendem o sentimento de dor e ódio que consome Tiãozinho. Para Mello (2000), frequentemente, o duplo surge como representação da separação interna do personagem com a função de solucionar o problema que aflige o Eu e retomar a unidade do ser. Assim, conclui-se a transformação dos bois no Outro do jovem:

– Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho! ... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos (ROSA, 2015, p. 283).

Iniciado em Capitão, o aparecimento do duplo acaba por afetar todos os bois da carroça. Tiãozinho ainda caminha dormindo, mas, agora, todos os bois são, ao mesmo tempo, menino e animal. A definição do fenômeno do duplo, de acordo com Rosset (1976, p. 33) é “esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro”. Em uma narrativa que, apesar da característica fabulista de Guimarães Rosa, era realista, surge uma questão impossível de explicar segundo a verossimilhança interna proposta pelo conto. Conforme Roas,

a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana (ROAS, 2014, p. 51).

Agora, duplicado, Tiãozinho, em um estado de semiconsciência, possui tamanho, força e coragem – atributos que lhe faltavam na forma humana. Segundo Rosset (1976, p. 65), a relação homem-duplo é simetricamente conforme a imagem refletida no espelho: “oferece não a coisa mas o outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano”. Desse modo, Tiãozinho, “um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes” (ROSA, 2015, p. 259), tem seu reflexo na forma de oito fortes bois, capazes de executar tarefas impossíveis a ele e de restaurar a fissura em seu Eu. Logo, os desejos do menino transformam-se em realidade:

Tranco., tranco... Bate o carro, em traquetreio e solavanco. Mas, no caminho escabroso, com brocotós e buracos por todos os lados, Tiãozinho não cai nem escorrega, porque não está de- todo adormecido nem de-todo vigilante. Dormir é com o Seu Soronho, escanchado beato, logo atrás do pigarro.

De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam.

– Se o carro desse um abalo maior...

– Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...

– O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.

– Ele está na beirada...

– Está cai-não-cai, na beiradinha...

– Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...

– E o homem cairia...

– Daqui a pouco... Daqui a pouco...

– Cairia... Cairia...

– Agora! Agora!

– Mông! Mông!

– ...rolaria para o chão.

– Namorado, vamos!!!!... –Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão (ROSA, 2015, p. 284).

Aguardando o momento apropriado para que o plano seja bem-sucedido, os bois dão o sinal para que Tiãozinho grite, ordenando a boiada a correr. Agenor Soronho, que ainda dormia na beira do carro, não tem tempo de esboçar qualquer reação: ele cai e seu pescoço é esmagado pela roda esquerda. Percebe-se, durante o período em que o duplo é formalizado, que o tratamento dado, por Guimarães Rosa, à narrativa, altera-se. A situação transcorre de forma mais abrupta, sem espaço para explicações detalhadas do episódio. Segundo Roas, a impossibilidade de detalhar, através da razão, o que está ocorrendo, supera as possibilidades linguísticas:

Assim, o discurso do narrador em um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar (ROAS, 2014, p. 56).

Em “Conversa de bois”, o fenômeno é transmitido ao leitor por meio da experiência vivida por Tiãozinho. A confusão mental enfrentada pelo personagem é reproduzida por Guimarães Rosa na forma de frases breves e alternadas entre os oito bois/o duplo, e de descrições da realidade sensorial do momento. Para Guilhermino César (1969), o mistério primitivo, característico da obra rosiana, é reforçado por atributos como o estilo mítico, poético, histórico e linguístico do autor que, combinados, tomam um tom nostálgico.

Com o objetivo atingido, o Outro de Tiãozinho pode, finalmente, ser dissolvido. Assim, os bois avisam que é chegado o momento de romper com a união de consciência homem-animal: “tudo o que se ajunta espalha” (ROSA, 2015, p. 285). O menino, reestabelecido da divisão, sai de seu sono-transe e, desesperado, percebe o acontecido:

Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho. – “Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!...” – Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. – “Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...” – Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz. E sem atinar com o que fazer. – “Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!...” – Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa (ROSA, 2015, p. 285).

Tiãozinho não consegue entender bem o que houve. Ele tem memória de seu grito, que teria assustado os bois, mas desconhece a configuração de seu duplo nos animais. Agora, com Agenor Soronho morto, seus sentimentos de ódio e vingança são ocultados, como se aqueles pensamentos fossem impróprios e proibidos para o seu Eu. De acordo com Rosset, para o fenômeno do duplo,

o que importa é apenas a qualidade que se pretende ocultar ou degenerar, por um afastamento de si, é justamente constituída por esta própria distância; distância que contribuiu, por outro lado, para tornar esta qualidade para sempre invisível aos olhos do seu possuidor. Como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste em estar afastado disto? (ROSSET, 1976, p. 68-69).

A imagem que Tiãozinho tem de si não é compatível com os momentos de fúria que habitavam sua mente. Percebe-se, então, a já mencionada função do Outro em configurar-se para solucionar a fragmentação do Eu. Quando as questões negativas em relação a Soronho começaram a aflorar no menino, sua incapacidade de aceitar tais atributos, a necessidade de tomar providências e a sua relação com os bois fizeram com que o duplo surgisse. No breve instante de seu aparecimento, o Outro foi capaz de realizar o desejo mais profundo de Tiãozinho, devolvendo, assim, a unidade ao menino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Conversa de bois”, é possível perceber o caminho percorrido pela consciência de Tiãozinho e dos bois de Agenor Soronho, até que a configuração do duplo ocorra. O mundo verossímil apresentado – ainda que mítico e fabulista –, tem sua mecânica fendida por um evento impossível, que “é aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável de acordo com tal concepção” (ROAS, 2014, p. 76). A realidade do conto é suspensa para que os oito animais do “carro-de-bois” tornem-se o duplo de

Tiãozinho e, assim, devolvam a unidade ao Ser do garoto. Para Chevalier e Gheerbran,

as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, o por força de operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro. [...] Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o eu cognoscente e consciente e o eu conhecido e inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 353).

Porém, é interessante observar a construção dessa relação de duplicidade (e de dualidade) do Eu. Em princípio, apresentados como seres particulares, eles têm, com o desenvolvimento da narrativa, suas consciências aproximadas devido ao tratamento recebido por Agenor Soronho (o homem). Suas virtudes e seus desejos mais íntimos irrompem e, graças à relação empática sujeito-animal, o duplo é configurado durante o sono-transe de Tiãozinho. Mello (2000, p. 123) entende que a questão do Outro é interessante porque “fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil.” É, exatamente na fragilidade de Tiãozinho, uma criança vulnerável e indefesa, que o seu duplo é construído. Os bois, como imagem do menino ao espelho, são capazes de acabar com a agonia que reverbera em seu âmago. Alcançado tal objetivo, Tiãozinho e os bois retornam ao que é considerado normal naquele mundo: menino e animais como seres individuais.

Grças ao estilo único de Guimarães Rosa “como observador da vida sertaneja, para cousas, objetos, ruídos e cores, volumes e sombras” (CESAR, 1969, p. 32) e empregando o que Marli Fantini (2003, p. 38) compreende serem algumas das principais qualidades do autor, como “o ineditismo de suas construções sintáticas, a mescla vocabular, a revitalização de palavras gastas, o aproveitamento de virtualidades fônicas tanto do português quanto de outros idiomas”, o escritor é capaz de criar histórias que, lidas e relidas, mostram-se fonte inesgotável de novas percepções e de novos significados. A obra de Guimarães Rosa apreende o mundo sertanejo com sensibilidade ímpar, multifacetada e contida, mas o seu legado é, com certeza, do tamanho de “um universo”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Um chamado João. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 11-14.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CESAR, Guilhermino. João Guimarães Rosa em família. In: CESAR, Guilhermino et al. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969. p. 10-46.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo: Senac, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.) *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013. p. 157-172.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda;

CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MEYER, Mônica. *Sertão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 257-285.

ROSSET Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1976

SIMÕES, Irene Gilberto: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Submetido em 15 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018