



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Mestrado em Estudos de Linguagens

Maria Caram Santos de Oliveira

Os poetas roubam: uma análise do processo criativo da narrativa contemporânea a partir de “O recado do morro”

Belo Horizonte

2012

Maria Caram Santos de Oliveira

Os poetas roubam: uma análise do processo criativo da narrativa contemporânea a partir de “O recado do morro”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Roniere Silva Menezes

Belo Horizonte
2012

Oliveira, Maria Caram Santos de
O48p Os poetas roubam: uma análise do processo criativo da
narrativa contemporânea a partir de "o recado do morro" / Maria
Caram Santos de Oliveira. – 2012.
109 f.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de
Linguagens, do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu.

Orientador: Roniere Silva Menezes.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 Recado do morro. Crítica
e interpretação – Teses. 2. Autoria – Teses. 3. Criação (Literária,
artística, etc.) – Teses. I. Menezes, Roniere Silva. II. Centro Federal
de Educação Tecnológica de Minas Gerais. III. Título.

CDD 869.33

Elaboração da ficha catalográfica pela Biblioteca-Campus II / CEFET-MG



CEFET-MG

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MARIA CARAM SANTOS DE OLIVEIRA

**“Os poetas roubam: uma análise do processo criativo da narrativa contemporânea
a partir de *O Recado do Morro*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 07 de fevereiro de 2013, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Roniere Silva Menezes, Dr. - Orientador
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Flavio Luiz Teixeira de Souza Boaventura, Dr.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Gustavo Silveira Ribeiro, Dr.
Universidade de São Paulo

Prof.ª Luciana de Oliveira, Dr.ª.
Universidade Federal de Minas Gerais

*Para meu pai, Antônio Maria, primeiro portador do recado,
por ter esperado pacientemente que eu o decifrasse.*

Agradecimentos

Ao CEFET MG e Capes, por proporcionarem a bolsa de estudos que permitiu o desenvolvimento dessa pesquisa.

Pela ajuda nessa estrada com tantos percalços:
Meu orientador, Prof. Dr. Roniere Menezes

Por me manterem acordada noite após noite:
Andrew Bird e Elbow, Muse, Arcade Fire, Arctic Monkeys, Strokes, Franz Ferdinand, Friendly Fires, Beach House, Sigur Rós, Cake, New Order, Happy Mondays, Fela Kuti Cachorro Grande, MopTop e Cabaret, Tulipa Ruiz, China, Bonifrate e Supercordas, Cícero, Rômulo Fróes, Fábio Goes, Thaïs Gulin, Otto. Luxo D'Aldeia, Fagner, Ednardo, Belchior, Falcão, Cidadão Instigado Ü, Madame Rrose Selavy, Videotroma, Retrigger, LigaLingha, Gestalt Machine, Francesco Napoli, UDR, Grupo Porco e Fadarobocoptubarão, Luiz Gabriel Lopes, Gustavito e TiãoDuá.

Por ser a pessoa mais generosa que conheço e dividir comigo seus amigos e sua cidade:
Marcelo Duarte.

Companheiros de todas as viagens:
Rosa, Antonio, João, Pedro, Antonia, Gabriela, Mirella

Por aparecerem nas curvas e desvios da minha longa estrada em S:
Soraya, Larissa, Mauricio, Marcos, Jod, Nelson, Léo, Raissa, Cíntia

Aos professores, autores e pesquisadores que disponibilizam suas obras em sites acessíveis e/ou sob licenças Creative Commons

A Lawrence Lessig e Ronaldo Lemos, que com seus pontos de vista, mudaram minha forma de ver o mundo

Aos amigos queridos que fiz na Livraria Quixote, pelo apoio e pelas várias dicas

À equipe Ultra Music, por me dar espaço para sonhar

Ao cancioneiro recriador de recados:
Miguel Javaral

O poeta é um plagiário

Affonso Ávila

Resumo

Publicada originalmente no segundo volume do livro *Corpo de baile*, a novela de Guimarães Rosa “O recado do morro” é a base do trabalho que se segue. Dela, extraímos alegorias que nos auxiliam a trilhar os diversos caminhos percorridos pela narrativa, seja oral, seja escrita, seja multi-midiática. Retiramos, do texto rosiano, representações para os elementos constituintes da narrativa, detalhando a formulação do recado-título e o papel de seus transmissores. Discutimos alguns dos elementos que compõem a prática narrativa, tais como: autoria, criação, recriação e multiplicidade de vozes. Demonstramos, ao longo desta pesquisa, quais elementos da narrativa permanecem desde a oralidade até as práticas atuais e quais os impactos de cada meio na criação da narrativa.

Palavras-Chave: Recado do Morro, autoria, processo criativo, criação coletiva.

Abstract

Originally published in the second volume of *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa's novel "O recado do morro" is the basis of the work that follows. From it, it's possible to conceive allegories that help us through the many paths of narrative, whether oral, or written, or multimedia. Representations of the constituents of narrative are used to consider the many formulations of the message, the main theme of the novel, and the role of its transmitters. This study discuss some of the elements that compose the narrative practice, such as authorship, creation, recreation and multiplicity of voices. Elements of the narrative that remain since orality into the current practices are explored and also the impacts of each medium in the creation of narrative.

Keywords: Recado do Morro, authorship, creative process, collective creation.

Sumário

1. Introdução: Computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro.....	9
1.1 Desvios, percalços, veredas.....	10
1.2 A palavra que viaja pelo tempo e espaço.....	11
1.3 O homem e a máquina.....	14
1.4 As muitas viagens do recado	17
1.5 A palavra falada escapa pelo código binário.	18
2. "eu vou samplear, eu vou te roubar".....	28
2.1 S que começa grande frase.....	29
2.2 Os descaminhos do recado	32
2.3 A cultura sertaneja e o conhecimento científico.	45
2.4 O dono da voz: a quem pertence a autoria do recado?.....	47
3. "eu sou trezentos, trezentos-e-cincoenta".....	54
3.1 Veredas digitais.....	55
3.2 Uma rede construída em redes.	56
3.3 Oralidade em bits.....	58
3.4 Multidão, solidão.....	64
3.5 Redes Literárias.....	71
3.6 Direitos de autor, direitos autorais: propriedade e proteção para quem?.....	72
3.7 Com quantos bits se constrói um sertão?.....	76
4. Conclusão: O Poeta é um ruminante de palavras	82
4.1 Cortar, colar, montar, copiar, criar	83
4.2 Veredas virtuais, links do sertão.	84
4.3 A alegoria mística.....	85
4.4 Especialistas, usuários, interagentes	87
4.5 Lembre-se que tudo que foi feito, foi feito por alguém.	95
4.6 Discurso da difamação do poeta.....	101
Referencias Bibliográficas.....	102
Anexos.....	106

1. Introdução:
“computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro”¹

¹ “Computadores fazem arte”, do álbum *Da lama ao caos*, Chico Science e Nação Zumbi, 1994.

1.1 Desvios, percalços, veredas.

*O poeta declarou que toda criação é tributária de outras criações no
permanente processo de linguagem da poesia
O poeta afirmou que todo criador é tributário de outros no processo
de linguagem da poesia*

A concepção do trabalho que iremos desenvolver aqui se iniciou no fim da minha graduação e, através de uma série de percalços, desvios e veredas, chegou ao resultado que vamos apresentar ao final da redação. Se desde sempre o foco estava em trabalhar o processo criativo tal como se dá na sociedade digital em ampliação, a forma de trabalhar esse processo modificou-se radicalmente ao longo do percurso percorrido nos últimos anos.

O que mais marca a concepção desse texto é o aprendizado, a mudança de olhar, o amadurecimento – acadêmico e pessoal – que elaborá-lo proporcionou. Dissertar sobre o processo criativo da arte enquanto se executa a criação de uma obra acadêmica mudou a visão sobre o próprio processo de elaboração do presente trabalho.

À medida que se desenvolvia o estudo, a importância das várias vozes, do compartilhamento de conhecimentos, da troca de experiência foi se apresentando cada vez mais claramente. Ao fim dessa pesquisa, a certeza que tínhamos é que a cultura precisa ser cada vez mais livre, coletiva e acessível, para com isso criarmos um universo inclusivo e rico. A produção imaterial, e o patrimônio cultural de valor inestimável que ela gera, precisa de um espaço cada vez mais amplo e aberto à discussão, sob pena de perder grandes potenciais criativos que muitas vezes perdem-se à margem da cultura ou domesticados pela indústria cultural.

Ao longo desse trabalho, faremos uma viagem, uma travessia, tal qual a comitiva que percorre o sertão no livro – base da pesquisa, percorrendo a literatura desde a sua forma oral até o momento transitório em que ela vive na sociedade digital.

Acreditamos que, contrariamente à previsão apocalíptica do fim do livro e da literatura, o ambiente digital possa proporcionar outras formas de elaboração para essa arte. Assim como as narrativas adaptaram-se da oralidade para a escrita, a literatura vai recriar-se no meio digital, executando um processo que não trata apenas de sua sobrevivência enquanto forma de arte, mas remete ao seu procedimento de criação.

Considerando a quantidade de recursos não textuais usados na cultura digital, pode parecer que cada vez mais as formas visuais e audiovisuais estão subjugando forma escrita. Como desenvolveremos ao longo do estudo, novas técnicas e aparelhos não suplantam necessariamente os antigos, mas convivem e adaptam-se a eles. Não somente a linguagem escrita ainda é a linguagem

primordial da cultura de redes, como ela retoma, muitas vezes, princípios da aparentemente esquecida cultura oral. Veremos adiante que, aparentemente, o futuro da literatura é o de superpotencialização do hipertexto, com os textos sendo formados não apenas pela escrita, mas pelos vários recursos reunidos em rede.

No decurso desse trabalho, retiramos de “O recado do morro”, texto de Guimarães Rosa, alegorias para tratar do processo criativo da narrativa em rede. Para esse fim, consideramos a visão benjaminiana de alegoria, tal como definida em Jeanne Marie Gagnebin (1999):

A alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas.²

Francisco Pinheiro Machado complementa a noção de alegoria, ao estudar o conceito na obra de Walter Benjamin. Para o autor, “a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado de seu contexto original, para que uma nova significação lhe fosse possível.”³

Esse uso da novela rosiana já é uma demonstração de hipertextualidade em um espaço muito anterior ao virtual. Também denota, dentro da cultura escrita, interligações entre textos que vão muito além dos referenciais de dicionários e enciclopédias. Ao adotar um texto escrito, apontamos as potencialidades da narrativa – oral, escrita ou multi-midiática – de desdobrar-se em novos textos e conceitos.

1.2 A palavra que viaja pelo tempo e espaço

A investigação feita para a presente obra parte da oralidade para chegar, depois de enfrentar sua longa estrada em forma de S, às culturas digitais em elaboração. Forma de transmissão de conhecimento e experiência, a narrativa está presente em toda a história humana, seja na forma oral, escrita ou imagética. Walter Benjamin (1987) afirma que o surgimento do romance e, principalmente, o surgimento da imprensa desencadeiam o fim a narrativa oral. Esta consideração, no entanto, é bastante radical, e o próprio Benjamin nos apresenta uma linha de fuga ao apresentar a capacidade de interpretação do receptor como parte constituinte do ato de narrar.

Uma observação simples a respeito dos vários meios de comunicação atuais nos faz perceber que tudo é narrativa: literatura, cinema, televisão, jogos, e até mesmo a imprensa e as artes plásticas muitas vezes seguem a estrutura de uma narrativa. Atividades cotidianas, como contar sonhos ou acontecimentos do dia a dia também obedecem a esse padrão. Assim, podemos notar que

² GAGNEBIN, 1999. p 38.

³ MACHADO, 2004, p. 39.

adaptando-se às diversas formas possíveis, a narrativa permanece como prática social bastante difundida.

Ainda que as formas de narrar mudem de acordo com o meio em que ocorrem, elas não se excluem umas às outras. Ao contrário, misturam-se, encontram-se, releem-se. A literatura, por exemplo, comumente apropria-se de traços da oralidade para enriquecer suas narrativas. Podemos citar, nesse sentido, autores como Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, objeto deste estudo por meio da novela “O recado do morro”⁴. Além de apropriar-se de narrativas orais, de revelar o processo “inacabado” da criação artística, esta novela rosiana abre-nos caminhos para pensarmos a narrativa hipertextual contemporânea.

A oralidade é retomada constantemente na obra de Rosa. Ao escrever sobre o sertão, o autor mineiro delega à suas personagens não apenas falas, mas gestos e demais expressões que criam o ambiente da história tão bem quanto uma rica descrição geográfica. Em “O recado do morro”, outros elementos da oralidade também se apresentam como a ausência de linearidade narrativa e o papel ativo dos ouvintes/transmissores. O recado de que trata o título, originalmente formulado pelo Morro da Garça, é repassado por sete ouvintes até ser finalmente interpretado e compreendido por seu destinatário final, Pedro Orósio. Neste caminho, várias histórias se misturam: a história da viagem da comitiva de Pedro Orósio, a história do recado em si, passando de boca em boca, a história de vida de Pedro, que se mescla à dos locais por onde passam os viajantes e dos nomes dos personagens e fazendas que aparecem ao longo da narrativa. Tantos são os elementos e caminhos explorados pelo autor, quantas são as leituras possíveis do texto, enriquecendo-o infinitamente.

O enredo básico desta novela, aquele que se apercebe facilmente em uma primeira leitura, é sobre a viagem de uma comitiva que sai de Cordisburgo em direção aos Campos Gerais. Formada pelos sertanejos Pedro Orósio e Ivo Crônico, o fazendeiro Seo Jujuca do Açude, o religioso Frei Sinfrão e o pesquisador estrangeiro Seo Alquiste (ou Olquiste), a comitiva parte por um caminho iniciado por um grande S e circundado pelo Morro da Garça, formulador místico da mensagem. Durante o percurso, os viajantes encontram os moradores locais que transmitirão o recado: Gorgulho, Catraz, Joãozezim, Guegue, Nominedômine, Coletor, Laudelim Pulgapé.

Essa leitura linear apresenta uma história simples e curiosa sobre as superstições, festejos e costumes do sertão. Mas autores como José Miguel Wisnik e Ana Maria Machado atentam para outras alegorias presentes no conto: para Wisnik, Guimarães Rosa romanceou ali a formação do Brasil; para Machado, há uma série de elementos esotéricos ligados aos nomes dos personagens e lugares visitados, que apresentam várias camadas de intertextos. Estes dois exemplos permitem

⁴ Novela publicada originalmente no volume dois do livro *Corpo de baile*. Com o desmembramento deste livro em três outras edições, “O Recado Morro” é publicado em “No Urubuquaquá, No pinhém”. Recentemente, foi lançado um volume que contém apenas a novela “O recado do morro”, com este título, pela editora Nova Fronteira. Para este estudo, utilizamos a versão mais recente de *Corpo de baile*, de 2010, também editada pela Nova Fronteira.

perceber a multiplicidade de leituras oferecidas por “O recado do morro”.

Ao longo do próximo capítulo, faremos uma análise mais detalhada da novela, explorando e dissecando vários dos seus elementos, mais relevantes para a pesquisa que estamos propondo. Ainda que a novela tenha sido concebida num contexto muito distante e diferente do atual, essa pluralidade de interpretações nos remete à hipertextualidade e ao caráter rizomático da narrativa, tal como podem ser muitas vezes percebidos hoje na hipermídia.

Consideramos de caráter rizomático os textos construídos de forma horizontal, não partindo de uma ramificação central para dividir-se em vários, mas um texto múltiplo, multifacetado, com possibilidades infinitas de leitura e sem uma rota única possível de entrada e saída do texto. A concepção de rizoma vem da obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.⁵ A respeito de um tópico que muito nos interessa a construção e função do livro, escrevem os autores:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação⁶.

Assim, vemos uma definição do livro, objeto de registro, de fetiche, de auratização muito mais aberta, mais semelhante à construção textual que ocorre em culturas mais fluidas, menos rígidas, como a cultura oral ou mesmo a cultura digital. Esse caráter plano, esse ponto de vista que prega pela horizontalidade, seja da produção, seja do acesso ao conteúdo, é essencial para a formação dessa pesquisa.

Propomos uma leitura de “O recado do morro” onde se pode perceber elementos da oralidade retomados e traduzidos pelo autor para a literatura escrita. Mas, além disso, a leitura feita aqui da novela traz elementos que mostram o processo de criação da narrativa de maneira plural, inter e hipertextual. Discutiremos ainda como ocorre esse processo, levando em consideração o papel do autor, e também o do receptor/transmissor na criação do sentido textual.

Acima citamos alguns processos que parecem ter surgido com a informatização do mundo: hipertextualidade, interatividade, pluralidade de vozes são muitas vezes encaradas como um fruto da sociedade em rede. No entanto, podemos ver, não apenas em Guimarães Rosa, mas em livros como *O Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortázar, e *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, noções de hipertextualidade e interatividade que já aparecem ali de modo forte. Além disso, esses livros apresentam a não linearidade discursiva e retiram os autores de seu papel exclusivo de criadores da obra ao conclamarem o leitor a participar ativamente para sua melhor efetivação. Outros exemplos de livros que são hipertextuais, no sentido de textos que remetem a outros textos incessantemente, temos os dicionários e enciclopédias.

⁵ DELEUZE e GUATTARI, 2000.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 10.

Teóricos como George P. Landow e Pierre Lévy também destacam que, embora a interatividade e a hipertextualidade sejam um ponto essencial das coletividades em rede, elas já existiam desde a oralidade e seguiram o caminho das tecnologias disponíveis em cada período até chegar à internet. Lévy (1993) concebe dois tipos de sociedade: a de oralidade primária, em que a cultura oral e suas práticas comunicantes e socializantes prevalecem; e a de oralidade secundária, dominada pela cultura de registro, principalmente escrito, mas também manifestado em outras formas visuais.⁷

Apontamos até aqui constituintes da novela “O recado do morro”, associando-os de alguma maneira a alguns aportes teóricos que utilizaremos no desenvolvimento da dissertação. Propomos uma nova leitura deste texto rosiano, associando-o de maneira alegórica ao contexto de criação atual, dentro das sociedades computo-informacionais. Para tanto, associamos conceitos filosóficos, como os já citados acima, teoria literária e reflexões a respeito da sociedade digital em formação, criando pontos comuns entre esta e a obra de Rosa que nos permitem desenvolver um pensamento crítico a respeito do processo criativo contemporâneo.

1.3 O homem e a máquina

Se a princípio parece não haver nenhum ponto em comum entre o hábito ancestral de narrar e comunicar-se oralmente e a tecnologia, uma observação mais atenta nos mostra elementos comuns aos dois elementos. Narrativa e tecnologia são duas constantes na vida humana. Por meio da narrativa, seja oral, escrita ou imagética, o ser humano transmite experiências, tradições e práticas comunitárias, perpetua ritos, troca conhecimentos. As técnicas, por outro lado, também acompanham a evolução social. Na medida em que se criam novos aparatos tecnológicos, sejam as ferramentas desenvolvidas na pré-história, seja o último aplicativo digital lançado, as práticas sociais são alteradas. O uso que se faz das ferramentas, sua adesão ou abandono também afeta diretamente a tecnologia, em uma via de mão dupla.

Nas sociedades orais, as técnicas utilizadas durante a narrativa estão ligadas à mimese: imitação de voz, expressões corporais, faciais, por exemplo, eram algumas práticas aplicadas para garantir a fixação do discurso. O modo como essas técnicas eram realizadas marcavam o estilo do orador. A construção das narrativas, nesse caso, se faz mesclando a memória do orador/ouvinte, o contexto e as técnicas mnemônicas utilizadas por cada narrador. Pierre Lévy, estudioso da tecnologia, é quem nos lembra dessas características do universo oral:

[...] as representações que tem mais chance de sobreviver em um ambiente composto quase unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e

⁷ Tais conceitos serão mais extensamente explorados no terceiro capítulo desse trabalho.

acompanhadas de música e rituais diversos.⁸

Quando nos encontramos em uma sociedade de escrita, perdemos a necessidade desse aparato teatral de fixação. O texto está registrado e, de certa forma, não precisa mais ser aprendido, decorado. Sempre que houver necessidade de repeti-lo, basta consultar o texto escrito. Porém, mesmo em textos escritos encontramos traços de oralidade, como nos diálogos de Platão, escritos em forma de perguntas e respostas. Devemos levar em consideração que todo texto – escrito, multimidiático, visual – requer a interpretação do leitor para a sua completude, assim como o ouvinte completava o processo da narrativa oral. Também devemos nos recordar a citação de Deleuze e Guattari, de que o livro não é um ambiente completamente cerceado, tem linhas de fuga e espaços de escapamento.

Hoje, mais do que uma dualidade entre a oralidade e a escrita, nos situamos em uma sociedade crescentemente imagética. Acima da escrita, atualmente a imagem, estática ou em movimento, é nossa forma de registro mais frequente. Isso não suprime a linguagem oral e a escrita, mesmo nesse contexto, ainda é a forma mais utilizada de registro, mesmo em meios multi-midiáticos. Principalmente, a constante passagem da escrita à imagem não eliminou a estrutura narrativa. Pelo contrário, na sociedade multi-midiática e digitalizada a qual estamos nos adaptando, escrita, imagem e oralidade misturam-se e criam novas formas de produzir e consumir narrativas.

Temos em João Guimarães Rosa um autor que retoma a oralidade como elemento construtivo ímpar em seu texto literário. O mineiro mescla com maestria a escrita aos elementos da oralidade. Em seu processo criativo, tanto a leitura como a cultura oral estão fortemente presentes. Sobre como se dá esse processo, Marília Rothier Cardoso coloca:

Enquanto copista - e copista reflexivo – o escritor comporta-se como o ouvinte de histórias, contadas e aprendidas durante o trabalho. A arte narrativa, preparada no preenchimento gradativo dos cadernos, situa-se num lugar especial, entre o conhecimento formalizado da biblioteca e a tradição oral.⁹

Tende-se a pensar que novas tecnologias eliminam por completo suas antecessoras. No entanto, o processo normalmente engloba uma junção entre as técnicas já existentes e as melhorias propostas. Mesmo as formas de uso que fazemos sobre as novas técnicas são ligadas à maneira como utilizávamos as ferramentas anteriores. Na relação oralidade *versus* escrita, a questão não é diferente. Em *Fedro*, Platão registra o temor de Sócrates em relação à ascensão da cultura escrita. O filósofo receava que houvesse uma eliminação da memória, acabando com a solidez dos discursos.¹⁰ Ainda que tenha mudado bastante o contexto dos discursos, alterando pela primeira vez os papéis de emissor e receptor, a escrita na verdade mostrou-se apenas uma forma diferenciada de

⁸ LÉVY, 1993. p.82.

⁹ CARDOSO, 2007. P.74

¹⁰ SANTOS, 2008

memória (e não o seu fim), sem a qual, aliás, os pensamentos de Sócrates, por meio dos registros de Platão, não teriam alcançado os dias atuais.

Os textos de Rosa, não apenas o tratado neste estudo, mas sua obra de forma geral, mostram uma mistura interessante dos elementos orais dentro do texto escrito. Além disso, em novelas como “Dão-Lalalão” (O Devente), o autor começa a levantar questões relativas à entrada da tecnologia na vida rural, sobre os impactos e as mudanças que causam na rotina daquela comunidade¹¹.

Sendo duas práticas inerentes à história humana, narrativa e técnica não poderiam caminhar isoladamente. Já citamos anteriormente a divisão proposta por Pierre Lévy em sociedades de oralidade primária, onde as narrativas orais sobrepõem-se à outras maneiras de narrar, sem eliminá-las; e as estruturas chamadas sociedades de oralidade secundária, em que a fixação de um registro é mais valorizada do que as práticas orais. Nesse tipo de sociedade, as tecnologias de fixação, do papiro e tinta ao registro digital, ganham destaque. Com o aparecimento de técnicas novas, como a escrita, o rádio ou o cinema, por exemplo, é natural que a narrativa migre para estes novos meios e modifique-se, adaptando-se às limitações e possibilidades técnicas oferecidas.

Em “O recado do morro”, vemos uma comunidade essencialmente oral escondida no interior de Minas, mas alguns de seus personagens representam práticas incomuns nesse meio. Temos no cientista/pesquisador Seo Alquiste e no músico Laudelim Pulgapé dois representantes do registro escrito; Catraz, um dos portadores do recado, representa aquele que é fascinado pelas técnicas imagéticas. De forma sutil, Guimarães Rosa retrata um momento de mistura e transição das técnicas mnemônicas da cultura oral para as técnicas de registro. Em todo o *Corpo de baile*, a mistura entre o novo e o tradicional é abordado criticamente, mas sem a posição retrógrada de proteger a “pureza” de uma imagem e vivências sertanejas.

Atualmente, estamos imersos em uma sociedade primordialmente mediada. Cada vez mais, nossas comunicações e nossa visão de mundo se dão através de uma tela, em tempo real. Aos poucos, essa comunicação indireta parece tornar-se mais real e mais segura. De acordo com Paul Virilio:

O desequilíbrio crescente entre a informação direta e a informação indireta, fruto do desenvolvimento de diversos meios de comunicação, tende a privilegiar indiscriminadamente toda informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos, fazendo com que o efeito de real pareça suplantar a realidade imediata¹². ()

Benjamin vê, no contato direto entre orador e ouvinte, uma das maiores características da narrativa oral. Partindo de posições como a de Virilio, podemos entender que a prática narrativa está sendo suplantada pela prática informativa e tornando-se obsoleta dentro da sociedade digital. No entanto, pensar assim seria enxergar de forma estreita as possibilidades abertas pelas tecnologias

¹¹ Cf. MENEZES, 2011. p.171-181

¹² VIRILIO, 1993, p.18

computo-informacionais. Ainda que as relações com espaço, tempo e pessoas estejam cada vez mais mediadas e determinadas por imagens e telas, temos a possibilidade de uma troca maior de informações interpessoais. Há um campo aberto para a troca de opiniões. Muitas vezes, o espaço na rede é considerado como uma ágora pós-moderna. Talvez, desde que entramos na chamada “era da informação”, este seja o período em que tenhamos a maior possibilidade de “voz”.

À medida que as técnicas vigentes num determinado período tornam-se insuficientes, buscam-se novas alternativas, mais eficazes. Quando estas surgem e alteram o contexto social, pode-se pensar em eliminação das antigas práticas. No entanto, o que realmente acontece é o antigo e novo misturarem-se e se enriquecerem.

Longe de ser uma preocupação apenas de tecnólogos ou pesquisadores acadêmicos, essas mudanças, misturas e inovações de tecnologia, e suas consequências sociais, refletem-se nas criações culturais, como podemos ver na literatura, nas artes plásticas, na música, por exemplo. A cultura ciberpunk e sua ciberliteratura, movimentos artísticos como o Futurismo e a música eletrônica, são reflexos do impacto cultural causado pelas técnicas na sociedade.

Assim, nessa passagem da sociedade de escrita para a sociedade – mais do que eletrônica – conectada, ainda não sabemos precisar as possibilidades oferecidas por essas novas mídias nem seus impactos reais sobre os hábitos sócio-culturais.

Partindo de um texto literário, perscrutando características particulares de seu enredo e personagens, este estudo justifica-se por buscar entender como se dá a narrativa contemporânea de uma perspectiva sócio-cultural. Considerando as analogias que Willi Bolle faz entre a web e o sertão rosiano, acreditamos poder usar “O recado do morro” como um caminho de reflexão sobre esse momento de transição de tecnologias no qual nos encontramos. Por meio de analogias e metáforas extraídas do texto de Rosa, esperamos conseguir jogar luz sobre o processo criativo da narrativa tal como se dá no contexto atual. Ao mesmo tempo, tentaremos trazer nova leitura para o texto rosiano, a partir da ideia de criação em rede, do questionamento da noção de autoria e de reflexão sobre criação e recriação artística. Nesse sentido, a própria novela rosiana revela-se como mescla de narrativa e ensaio metalinguístico sobre o processo de inacabamento literário e da criação em rede.

1.4 As muitas viagens do recado

Consideramos o lugar da narrativa como prática social contemporânea. Essa é a busca que fazemos ao longo deste estudo, através de uma rigorosa leitura da obra “O recado do morro”. Desenvolvemos uma linha de argumentação para buscar modulações do pensamento que funcionem como alegoria do modo de criação da narrativa artístico-literária na atualidade.

Procuramos uma leitura do texto rosiano que enfatize elementos caros à oralidade e também fortemente presentes no contexto digital, tais como pluralidade de vozes, descontinuidade, hiper e intertextualidade. Ao esmiuçar esses elementos – dentro da oralidade, na obra de Rosa ou no universo digital – queremos estabelecer ligações e compreender o processo de criação e recriação da narrativa, que se apresente, ao nosso ver, cada vez mais intrincado e abertamente coletivo.

Essa leitura exploradora e detalhista justifica-se pelo fato de que, dado o período de criação da obra *Corpo de baile*, seria impossível a Guimarães Rosa alcançar o panorama digital que nos cerca hoje. Assim, partiremos de uma série de analogias, correspondências, hoje muito claras para nós, para demonstrar como uma literatura complexa como a do autor mineiro pode nos proporcionar visões extremamente interessantes sobre os nossos ambientes de vivência. Essa leitura, naturalmente, é um processo extremamente alegórico.

Para chegarmos ao nosso objetivo final, a compreensão do processo criativo da narrativa contemporânea, passaremos pelas discussões do papel do autor e do receptor, da importância da oralidade na sociedade atual, pelas questões de produção de conteúdo não apenas literário ou artístico, mas da rica produção imaterial que temos na atualidade e, naturalmente, pelo mais forte embate entre o meio digital e o universo analógico: os direitos autorais, direitos de propriedade intelectual e direitos de comercialização e cerceamento dos vários conteúdos culturais circulando atualmente.

1.5 A palavra falada escapa pelo código binário

A partir do que foi explanado até aqui, entendemos que a narrativa é um hábito que permanece na sociedade contemporânea e que chegou à atualidade recriando-se dentro das possibilidades oferecidas pelas tecnologias de cada época: oral, escrita, imagética, audiovisual, cibernética.

A narrativa oral é tida como uma prática coletiva, em que narradores e ouvintes interagem e modificam o narrado no ato de seu acontecimento. Estando presente no momento em que a história é ouvida, o narrador pode contextualizá-la de acordo com as reações do público. Na narrativa oral, o público transmuta-se em narrador e vice-versa, em um ir e vir de papéis que se alternam sem nunca se anularem no percurso da narração.

Walter Benjamin vê na narrativa oral duas características essenciais: a primeira seria o ato coletivo que ela representa. Ele distingue duas “famílias” de narradores que se interpenetram: o camponês sedentário, “homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”¹³; e o marinheiro comerciante, viajante que vem de longe e traz

¹³ BENJAMIN, p.198

muito o que contar. Essas duas “famílias fundamentais” de narradores encontram-se e imiscuem-se dentro das oficinas típicas do modo de vida medieval. Ali, mestres artesãos, sedentários, juntam-se a artífices aprendizes, normalmente viajantes, e suas histórias misturam-se no ritmo do labor das oficinas:

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.¹⁴

A segunda característica essencial da narrativa oral, para o filósofo alemão, seria justamente a que reside na experiência viva de quem as conta. Em “O Narrador”, Benjamin escreve que são essas experiências, vividas pessoalmente e repassadas, quem dão essência à narrativa oral. Com a ascensão do romance burguês, escrito e lido isoladamente, a experiência coletiva do narrar teria fim. As lições contidas nos romances seriam fruto do trabalho isolado e não de uma experiência vivida, real e profunda. Walter Benjamin assinala, com esses fatores, a morte da narrativa oral.

Junto a ascensão do romance, ocorre também a popularização da imprensa. O jornal torna-se uma forma popular de comunicação e cresce rapidamente. Para o teórico alemão, é a imprensa quem leva ao extremo a ausência de experiência. A notícia deve ser rápida, ágil e, acima de tudo, objetiva e verificável. Não é mais a experiência quem importa neste contexto, mas a fidelidade ao acontecido. Os acontecimentos recentes ganham preponderância sobre os fatos antigos, tratados pela memória. Não haveria mais histórias orais a serem tratadas em comunidade, apenas informação.

Apesar dessas colocações, é bastante radical afirmar que o romance e, mais tarde, a imprensa, levaram ao fim da narrativa. Ainda que Walter Benjamin esteja se referindo a narrativa oral, ele mesmo oferece uma alternativa a sua teoria ao argumentar sobre a capacidade interpretativa do leitor e como esta pode apresentar-se como linha de fuga ao universo aparentemente controlado do texto escrito:

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação¹⁵

Se observamos a construção da narrativa, seja ela oral ou escrita, percebemos se tratar de um processo constante de corte e colagem. As narrativas orais vão crescendo-se de novas histórias, coletadas ao longo do caminho por onde são narradas, são mescladas com a interpretação do narrador e ao contexto em que são contadas.

O mesmo ocorre com os romances. Considerado o primeiro romance moderno, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é uma montagem de várias histórias de cavalaria. Corte, colagem,

¹⁴ *Idem, ibidem*

¹⁵ BENJAMIN, p.203

mistura e recriação narradas pelo personagem central para seu fiel ouvinte Sancho Pança. Em seu livro *O Trabalho da Citação*, Antoine Compagnon (2006) defende a ideia de que todo texto é um *patchwork* de outros textos. Logo de início, o autor defende recorte e colagem como atividades naturais com papel de que a leitura e escrita são apenas extensão. Sobre esse tema, também podemos pensar em *A poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin.

Contrariando uma ideia recorrente de que o texto escrito daria um poder maior de posse ao autor, Compagnon afirma que o texto escrito, por ser coisa (*res*) e não palavra (*verbum*), é mais democrático, chega a todos e por todos pode ser interpretado, modificado, manipulado. A ideia proposta é de que a aura concedida à fala perde-se e dá lugar ao “poder leigo da *mimésis*, da citação que repete, produz e reproduz o discurso do outro”¹⁶

Um ponto interessante abordado por Lévy em relação à oralidade primária é a multi-textualidade. Os mecanismos utilizados para a maior memorização do texto tornam-no múltiplo, um composto entre a narrativa que está sendo feita e a atuação em torno daquilo que está sendo dito. Já sobre os textos escritos, o filósofo afirma que sempre trazem um resquício da oralidade, desde os diálogos de Platão até a literatura contemporânea, cabendo a esta o papel de reencontrar a força e a magia das palavras para além de sua representação gráfica:

Finalmente, a literatura, pela qual a oralidade primária desapareceu, hoje tem como vocação paradoxal a de reencontrar a força ativa e a magia da palavra, essa eficiência que ela possuía quando as palavras ainda não eram pequenas etiquetas vazias sobre as coisas ou ideias, mas sim poderes ligados à tal presença viva, tal sopro...¹⁷

Podemos perceber, nesta linha de pensamento de Lévy, algo que se assemelha ao pensamento de Gianni Vattimo (1992) quando escreve que a história é um contínuo, não etapas separadas que se sucedem. Quando Lévy assegura que a oralidade permanece em várias camadas das sociedades de escrita (e também tecnológicas), ele está afirmando, como Vattimo, que a evolução histórica da humanidade é formada não por fases sucedâneas, mas por várias histórias que se misturam e se transformam em outras.

O teórico italiano coloca essa história descontínua e plural como marco da pós-modernidade. Ele enfatiza a presença da comunicação de massa na modernidade tardia como fator de abertura para múltiplas vozes, pluralidade de discursos. Essas vozes que se afirmam e passam a ouvir umas às outras dão à história um caráter fragmentado, formado de variados pontos de vista. São histórias contadas por vários narradores no lugar de uma história editada por um narrador central, um único ponto de vista. Mesmo que o autor italiano não considere as sociedades digitais, e que sua análise seja baseada principalmente na televisão como meio massivo, muitas de suas observações encaixam-se com perfeição no espaço da sociedade em rede.

¹⁶ COMPAGNON, p.53

¹⁷ LÉVY, p.85

Vattimo ressalta, em vários momentos, a possibilidade de voz que a comunicação de massa proporcionou aos mais variados guetos. É essencial compreender como a internet permitiu uma liberdade de fala e resposta que não havia sido proposta por outro meio massivo de comunicação. A multiplicidade de vozes que se pode ouvir dentro da rede, por diversos meios, e as possibilidades de troca de opiniões, informações e histórias nos remete, em muitos aspectos, às características da cultura oral.

Willi Bolle (2004) apresenta o sertão rosiano analogamente à rede. Sua análise é baseada no sertão de *Grande sertão: veredas*. Essa reflexão pode se estender às demais obras de Guimarães Rosa, como pretendemos demonstrar em nossa leitura de “O recado do morro”. Em *grandesertão.br*, Bolle compara a o sertão de Rosa, construído pelo narrador “de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos.”¹⁸, ao sertão de Euclides da Cunha, temido pela elite governante, lugar de oposição à cidade, “espaço anárquico de uma população depauperada e crescente, que escapava ao controle e era o oposto dos ideais de ordem e progresso”¹⁹

Tais concepções nos remetem aos conceitos de espaço liso e estriado propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Contra a geografia mental do Estado, com seus sulcos e estrias, Mil platôs faz valer um espaço liso para um pensamento nômade. Contra o homem-branco-macho-racional-europeu, padrão majoritário da cultura, libera as mutações virtuais, os devires minoritários e moleculares capazes de desfazer nosso rosto demasiadamente humano²⁰

Vemos nessa explanação que o espaço liso só existe a partir do estriado, os dois espaços são concomitantes e não existem um sem um outro. Na realidade, espaços lisos e estriados²¹ geram-se um ao outro, num devir constante. Como vemos, o sertão de Guimarães Rosa nos remete a um espaço liso, onde o próprio explorador vai criar seus caminhos. É esse espaço desgovernado que o conservador Euclides da Cunha teme e tenta controlar, “estriar”, ao descrevê-lo de forma detalhada e analítica em *Os Sertões*.

Pensando nesse espaço descontínuo, Bolle coloca o sertão rosiano em paralelo com a internet. Após definir a leitura da hipertexto como algo que “libera o sujeito das contingências de uma ordem linear e sequencial”, o professor alemão fala das características hipertextuais específicas do texto de Rosa.

A especificidade do hipertexto rosiano – [...] – está na narração-em-forma-de-rede. Com essa forma, Guimarães Rosa antecipa o princípio estratégico que fundamenta a construção

¹⁸ BOLLE, p. 71

¹⁹ BOLLE, p. 78

²⁰ DELEUZE e GUATTARI, p. 3

²¹ Espaço liso: É o espaço promovido pela máquina de guerra, nômade, intensivo mais do que extensivo, constituído pelas operações de mudança de direção e de fluxo. Promove as linhas de fuga. Espaço estriado: É instituído pelo aparelho do Estado. É um espaço sedentário, métrico e dimensional, constituído por "coisas formadas e percebidas". Mensurável precisa de referências e limites lógicos. Espaço de controle, essencialmente.

da internet: uma rede, que evita um centro hierárquico, – [...] – para propor rotas múltiplas de comunicação.²²

Para Willi Bolle, então, a internet funciona como o sertão descontínuo de Guimarães Rosa: é o leitor/usuário quem vai determinar os caminhos de leitura a serem seguidos. Em nenhum dos dois espaços há uma autoridade-guia determinando ordem e sentido à navegação. O caminhar constante pelo sertão literário, como pela rede, é um movimento ininterrupto de transição entre os espaços lisos e estriados desses espaços. No caso de “O recado do morro” os personagens são também leitores.

Os viajantes são personagens frequentes na obra rosiana. Se a viagem é o espaço central em “O recado do morro”, ela aparece também em “Cara de Bronze”, onde Grivo é enviado pelo personagem-título para coletar e contar histórias do mundo. Em “Dão-Lalalão”, Soropita viaja do ão a Andrequicé para ouvir e, em seguida, recontar a novela do rádio. Além disso, Grivo e Soropita estão imersos na cultura popular, no conhecimento da natureza. Os personagens dessas novelas são os narradores-viajantes que Walter Benjamin destacava. Em movimento constante, nos remetem aos nômades, e são essenciais para a construção e manutenção da narrativa oral. Deleuze e Guattari também destacam o nomadismo como fator constituinte de espaços lisos:

Com efeito, no sedentário, o tecido vestimenta e o tecido tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move.²³

Fazemos mais uma ligação entre a obra de Rosa e as características da rede a partir do viajante e do nômade. Os programas que usamos para acessar páginas de internet são chamados navegadores (em inglês, *browser*). Não há espaço físico definido ou delimitação geográfica no universo virtual. O usuário da internet é nômade, pois navega de acordo com suas necessidades, seguindo os links que seleciona em seu trajeto, recomeça e retoma o ponto de partida para ir a lugares completamente diferentes sem um ponto fixo de parada, seja de retorno ao ponto de partida, seja de encerramento do movimento.

Em “O recado do morro” podemos ver um movimento muito semelhante àquele percebido na constituição da rede. O sertão desta novela segue a mesma estrutura labiríntica de *Grande Sertão: Veredas*.²⁴ A cada nova volta do caminho, os encontros da comitiva viajante com os portadores do recado abrem possibilidades diferentes para a história que está sendo contada. Os usuários da rede assemelham-se aos personagens de Rosa, no sentido de serem viajantes que entram e saem das veredas oferecidas por cada novo link. São os encontros com informações novas, com vozes

²² BOLLE, p. 88-89

²³ DELEUZE e GUATTARI, p. 181

²⁴ Conferir também: MELO, Adriana Ferreira de; HISSA, Cássio Viana. *Grafias do Sertão: Travessias transdisciplinares in Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007.

diferenciadas, os caminhos aonde essas vozes levam e as histórias que se escolhe repassar (através de compartilhamentos) que formam a comunidade em rede.

Dentro da web, a narrativa tem melhores possibilidades de resgatar as técnicas mnemônicas da cultura oral, como a multiplicidade de vozes e a possibilidade de contar e recontar histórias, repassando-as em círculos virtualmente infinitos. A navegação se dá, sobretudo, através das narrativas, sejam escritas, em áudio, imagéticas ou audiovisuais. Não podemos (nem pretendemos) defender a ideia de que a web inventou uma cultura completamente nova, nem mesmo que reinventou ou resgatou uma cultura oral esquecida. Mas podemos assegurar que as possibilidades multi-midiáticas oferecidas pela rede auxiliaram a avançar sobre algumas barreiras impostas pelas tecnologias anteriores.

Entre os vários fatores que a rede potencializa, podemos destacar a não linearidade da leitura. No *Jogo da Amarelinha*, por exemplo, Cortázar propõe duas formas de se ler o livro: uma linear, que se encerra no capítulo 73, outra não linear, que percorre, num caminho indicado pelo autor, todos os capítulos do livro. É o caso também dos livros-jogo de RPG²⁵, que permitem uma série de variações na leitura. Exemplos de não linearidade em mídias impressas, estes casos ainda têm uma presença muito forte e determinante do autor. A figura do autor, e a autoridade imposta por sua presença, não se dilui em narrativas eletrônicas, mas através de hiperlinks o leitor pode fugir mais facilmente deste controle, alternando de um texto²⁶ a outro de acordo com seus interesses, adaptando-os ao seu contexto de leitura.²⁷

Alex Primo (2003) classifica três tipos de hipertextualidade *online*: o hipertexto potencial, normalmente encontrado nos grandes portais comerciais e de notícias, onde os caminhos são todos limitados e previstos; hipertexto cooperativo, onde todos participam da escrita do texto “à medida que exercem e recebem impacto do grupo, do relacionamento que constroem e do próprio produto criativo em andamento”²⁸; e, por fim, o hipertexto colagem, bem próximo ao hipertexto cooperativo, mas com a presença de editores ou organizadores que se responsabilizam pela redação final do texto.

Refletindo sobre essas afirmações de Primo, podemos então questionar os papéis de autor e leitor no contexto digital. Longe de ser uma dúvida nova, lançada pelos novos meios, esses personagens já eram discutidos por Michael Foucault e Roland Barthes, por exemplo.

Para Foucault (2006) a função do autor é mais um mecanismo de controle de discursos do

²⁵ Variação do RPG convencional que não exige um grupo para ser jogado. Traz a vantagem de ser mais fácil para iniciantes e poder ser jogado sozinho, mas apresenta a desvantagem da limitação de caminhos imposta pelo livro impresso e a ausência de grupos para interação.

²⁶ É importante deixar claro que estamos considerando como textos eletrônicos outras estruturas narrativas postadas na web, como vídeos, áudios, fotonarrativas, etc.

²⁷ Essa não linearidade de leitura e multiplicidade de formas textuais também pode ter como consequências uma fragmentação na construção de sentido e uma dispersão e desatenção por parte do leitor.

²⁸ PRIMO e RECUERO, p.2

que uma forma de legitimação do texto e seu escritor. O autor não é um papel intrínseco ao discurso, ao contrário do que se possa pensar. Para Barthes (2004), o autor é o limitante maior do texto. Barthes também evidencia a importância do leitor para completar o sentido de um texto.

Compagnon endossa essas posições ao lembrar que a figura do autor é, na realidade, bem recente, datando do século XVI. Os direitos autorais, e o reforço à figura do autor que surgem daí, são criados apenas no século XVII. Ao expor a relação do autor com o leitor, o crítico belga apresenta a figura do leitor como parte integrante da completude de um texto:

A fantasia da escrita põe em cena um leitor, pelo menos um que é minha criatura. Assim, mesmo que o processo da escrita – atualização do projeto, escrita da fantasia – produza ao mesmo tempo o texto e o sujeito de sua enunciação, resta à criatura imaginária (leitor, autor, ideal do eu) sancionar a criação apondo sua assinatura como um nihil obstat que, posteriormente, libera a escrita de seu cativeiro imaginário.²⁹

Barthes, Foucault e Compagnon estão lidando sempre com a sociedade da escrita e considerando a noção de autoria em relação a textos escritos. João Guimarães Rosa, no texto base deste trabalho, apresenta as questões do registro e da autoria em uma comunidade oral. O registro é representado pelo estrangeiro, pelo pesquisador, uma das representações de autoridade dentro da novela, “gente de pessoa”, Seo Alquiste ou Olquiste. É ele quem transforma em escritura tudo aquilo que é narrado, é ele quem coloca a memória do sertão em desenhos presos em seu caderno de notas. Na tentativa de captar e entender o sertão, o cientista o decalca, o estria. Ao mesmo tempo, não consegue perceber a criatividade e os saberes locais.

Em “O recado do morro”, a figura do autor como proprietário inalienável do texto surge no personagem de Laudelim Pulgapé. Laudelim, músico dos Gerais, busca uma nova canção para apresentar nos festejos religiosos locais. Ele ouve o recado do morro através de Coletor, beato recolhedor dos dízimos. Após burilar o escutado, Laudelim reinterpreta e transforma em música o recado. Ao anunciar a música nova para o público, o artista faz questão de ressaltar sua autoria sobre a obra.

Nesse momento, Guimarães Rosa está criando um jogo complexo: o leitor do texto tem consciência da autoria coletiva da canção, mas não pode interferir ativamente no registro de Seo Alquiste que, admirado com o talento regional para a arte, finalmente ouve e anota o recado, sob o nome-autoridade de Laudelim Pulgapé. Chamado à realidade de seu papel onisciente, e a parábase embutida nessa novela, o leitor é levado a uma série de questionamentos complementares a obra lida.

A rede permite uma posição mais atuante do leitor, mesmo que de forma diferente e menos direta que na cultura exclusivamente oral. Comentários em blogs e matérias jornalísticas, fóruns anônimos ou não, cada vez mais as redes sociais digitais, são meios onde a interação, a discussão, a

²⁹ COMPAGNON, p. 90

visão crítica e a construção coletivas operam de maneira semelhante a construção narrativa oral. Cria-se, em um meio de interatividade mais clara, leitores que serão também co-autores ou parceiros do texto em constante construção.

Guimarães Rosa é um autor que trabalha quase que monotematicamente com o sertão. Quando Willi Bolle expõe o hipertexto rosiano, o que ele nos mostra é que, a depender do repertório cultural do leitor, muitas interpretações e nuances podem ser encontradas em uma história do autor mineiro. Distante do papel de autor-condutor, Rosa entrega ao leitor um universo múltiplo de estradas a percorrer. Resgatando hábitos antigos, utilizando a oralidade no texto escrito, Guimarães Rosa é também um inquiridor do novo, das mudanças tecnológicas e dos impactos que estas causam em seu sertão memorial e afetivo.

O que podemos perceber ao longo das discussões propostas é que as questões de autoria, hiper e intertextualidade, recepção estão presentes na maior parte das teorias sobre a narrativa. De Walter Benjamin a Alex Primo, passando pela teoria literária; seja como ponto central, seja como apoio a outras questões, as categorias expostas até aqui nos parecem essenciais para a compreensão do processo criativo da narrativa em qualquer meio e época.

Seria leviano ignorar as particularidades do meio. Quando mudou do meio oral para o meio escrito, a narrativa sofreu mudanças estruturais, mas a forma como lidamos com o narrar também foi afetada. A tela, substituta do papel, muda a relação com o espaço de texto. Na sociedade contemporânea, mediada, o écran deixa de ser apenas uma superfície para ganhar significação. Nas palavras de Longhi:

Estamos nos referindo a um espaço capaz de abrigar a palavra em diversas formas, que podem incluir inclusive seu movimento, sua animação. Dentre esta multiplicidade de manejos da palavra, ainda se encontra sua própria combinação com os espaços em branco, ou com outros espaços (acionáveis com o clique do mouse, muitas vezes, ou espaços que simplesmente surgem do nada, vindos de alguma reserva virtual de informação digitalizada) dentro deste espaço maior, que é a tela.³⁰

Pelo seu caráter constitutivo, a *tela* tende a ser um espaço criado coletivamente. Sua origem remete ao compartilhamento e troca de informação e conhecimento. O pensamento em torno de uma autoria coletiva ou, no mínimo, colaborativa, e de uma intervenção maior de todos os envolvidos no processo criativo, seja de uma obra narrativa, seja de um código de programação, é natural nesse ambiente. Aos poucos, vamos migrando de um processo de leitura solitário e ordenadamente linear – da esquerda para a direita, de cima para baixo, páginas numeradas – para uma leitura online, multi-midiática, sem uma ordem fixa de leitura. A maneira como criamos os textos, como os recebemos e como causamos impacto sobre eles é profundamente modificada. A qualidade dos textos produzidos não é garantida (ou anulada) pelo meio em que ele apresenta, cabendo novamente ao leitor o papel de crítica a cada texto.

³⁰ LONGHI, 2001, p. 87.

Em “O recado do morro”, acompanharemos a viagem de uma comitiva em que cada integrante busca aquilo que o interessa no caminho aberto por onde viaja. O sertão-rede em que a comitiva navega é constantemente entrecruzado por outros viajantes, portadores de um recado. São esses oradores-link quem, sutilmente, vão alterando os rumos da história. A leitura feita por Pedro Orósio da narrativa que viajou e alterou-se com ele irá salvar sua vida e determinar seu caminho. Antes disso, já havia alterado os caminhos e o pensamento de todos os seus portadores. Vemos na história de João Guimarães Rosa uma história da construção da narrativa literária. Nas suas entrelinhas, mesmo tendo sido criada em um contexto tão diferente do atual, podemos perceber, também, muito do processo criativo da narrativa tal como se dá em rede.

Esperamos conseguir apresentar, com nossa interpretação de “O recado do morro”, além das múltiplas possibilidades oferecidas pela narrativa de Rosa, uma analogia clara entre o processo criativo da narrativa literária escrita e o processo criativo da narrativa no universo digital. Para além disso, desejamos desenvolver um pensamento crítico tanto sobre a forma de se produzir e se relacionar com os meios digitais e suas potencialidades, como sobre as visões que se tem sobre a forma tradicional de produção e circulação da literatura escrita.

No desenvolvimento deste trabalho, vamos trabalhar vários elementos já citados aqui, explorando-os e detalhando-os de forma a melhorar a compreensão do texto. Longe acreditar que temos aqui um trabalho definidor e definitivo, almejamos que ele seja um passo inicial em um campo ainda pouco explorado dentro da literatura rosiana.

Durante o desenvolvimento do estudo, pretendemos seguir uma estrutura que emerge da literatura escrita, a partir de “O recado do morro”, passa pela construção dos aparelhos de computadores pessoais, pela criação da para, ao final, atingir o objetivo de discutir o processo narrativo.

O capítulo que se segue trabalhará exclusivamente a novela rosiana. O enredo será detalhado e explorado para mostrar as evidências da cultura oral dentro do texto e o papel alegórico de cada um dos portadores do recado. Iremos traçar o perfil dos personagens, pois, para a abordagem pretendida, apresentam relevância especial. Discutiremos diferentes pontos da obra rosiana, tentando demonstrar a pluralidade de vozes que existe não apenas dentro dessa novela, mas na obra de Guimarães Rosa como um todo. Buscaremos apresentar uma discussão sobre as práticas constituintes da narrativa em seus diversos aspectos, partindo de metáforas encontradas no texto de Rosa.

No capítulo posterior, trataremos a questão das redes. Redes como comunicação de massa, redes como forma de ligação entre pessoas e ideias. O espaço da que se alterna entre um espaço altamente regido e um espaço onde vozes marginais se multiplicam, onde vozes dominantes e submissas alternam seus papéis o tempo todo. Serão abordadas as teorias de espaço liso, espaço

estriado e rizoma, propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Para concluir, estabeleceremos uma relação entre o texto de Guimarães Rosa, tal como abordado no primeiro capítulo, e as discussões propostas no segundo capítulo. Buscaremos compreender como se dá o método criativo da narrativa, nos servindo do texto literário como instância válida para a produção de conceitos que ofereçam embasamento para finalizar nossa discussão. A partir dos elementos multiplicidade de vozes, fragmentação do discurso, questões de oralidade e registro, desconstrução discursiva, pretendemos fazer uma leitura do processo de criação de narrativas literárias. Procuraremos validar as hipóteses analisadas ao longo do trabalho e encerrar a pesquisa com respostas satisfatórias, mesmo que não completas e definitivas a respeito do assunto. Este apresenta um vasto campo de estudos a ser explorado.

Esperamos que, nessa travessia, uma série de pontos e conceitos, tão caros a nós e que nos enriqueceram de tal maneira na construção desse trabalho, fiquem claros e despertem o leitor para os questionamentos estabelecidos. Acreditamos também que este trabalho cumpre a função a que se propôs, um longo desafio aceito e enfrentado ao longo destes dois anos.

Encerramos aqui esse capítulo introdutório e, a partir desse momento, nos propomos a embarcar na viagem da comitiva de Pedro Orósio. Ao contrário do enxadeiro, o que faremos aqui é perseguir, interpretar e reinterpretar o recado, buscando nele as respostas para as dúvidas que expusemos ao longo do presente capítulo.

Gostaríamos que, assim como o fizemos, o leitor, ao realizar essa travessia, descobrisse e se surpreendesse com horizontes novos, muito além dos propostos pela pesquisa, mas principalmente aqueles levantados pelo trabalho interativo que une autor, texto e receptor.

2. “eu vou samplear, eu vou te roubar”³¹

³¹ Trecho da música “Xirley”, de Zé Cafofíno e suas correntes

2.1 S que começa grande frase

*O poeta se confessou um criador tributário de outros na linguagem de sua poesia
O poeta não esconde que sua poesia é tributária da
linguagem de outros criadores*

“O recado do morro”, novela em que se baseia esse trabalho, foi publicada, originalmente, no volume II do livro *Corpo de baile*, de 1956. Composta por sete novelas, esta obra foi lançada no mesmo ano de *Grande Sertão: Veredas* e, por vezes, é considerado o trabalho predileto de Guimarães Rosa, tal como vemos em sua correspondência com o tradutor alemão Meyer – Clason: “[...] Dr. Witsch disse: “*Corpo de baile* é o livro de preferência de Rosa, conforme seus dizeres.”³²

Em sua primeira publicação, o livro foi dividido em dois volumes: o primeiro traz as novelas “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Uma estória de amor”; o segundo comporta “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Existe uma segunda maneira de editoração, em volume único, com as novelas ordenadas da mesma maneira da edição em dois volumes. Esta forma de publicação foi rejeitada tanto por Rosa como por seus editores em vários países. A partir de 1964, por motivos alegadamente comerciais, *Corpo de baile* divide-se em três livros diferentes: *Manuelzão e Miguilim*, *Noites do sertão* e *No Urubuquaquá, No Pinhém*.

Em uma série de cartas aos tradutores, as referências essa tripartição tem um caráter comercial apenas, por facilitar a venda e a leitura/manuseio dos livros. No entanto, Fábio Borges (2011) questiona esse caráter puramente comercial da tripartição ao comentar o interesse de Rosa pela Pedra de Roseta e pela tríplice linguística contida nela. Borges ressalta nessa divisão uno/trio do livro um dos muitos interesses místicos do autor, presente em tantos outros pequenos elementos da obra.³³ A preocupação com a edição e a ordenação dos contos em cada uma delas (Rosa, sempre sugere ordenações dos contos, chegando a oferecer três opções de organização ao tradutor alemão, no caso de edição tríplice, com “Campo geral” iniciando e Buriti encerrando em todas elas), com detalhes de tradução e pequenas minúcias como a capa, denotam, para além das questões místicas certamente envolvidas em *Corpo de baile* (fato declarado pelo autor quando se trata de “O recado do morro”), uma preocupação da edição como parte constitutiva do processo criativo e determinante no resultado final do livro e de sua leitura. Também é interessante perceber que o autor considera essa parte do fazer do livro como um processo coletivo. Isso fica muito claro pela maneira como ele

³² ROSA, Correspondência com seu tradutor alemão, p.92

³³ Cf. Anexo I

debate e acata sugestões de editores, por exemplo, mas também na maneira como conduz as traduções, nas quais ele concede uma liberdade criativa e considera a importância do tradutor como (re)criador.

Após a tripartição de *Corpo de baile*, a forma de publicação original se repetirá apenas na edição comemorativo de 50 anos, em 2006, e em publicação recente de 2011³⁴. Em índice remissivo, Guimarães Rosa faz uma divisão entre as novelas sob a seguinte classificação: I “Gerais” (os romances), composta pelas novelas “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; e II Parábases (os contos): Uma estória de amor, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. Essa divisão desaparece com a publicação em três volumes independentes e, talvez por isso, seja menos estudada em comparação a outros pormenores da obra.

Em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, Rosa comenta que essa separação está ligada à poética dos contos selecionados para Parábases: “No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábases”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte [...]”³⁵ É interessante observar que nenhuma das publicações das novelas segue rigidamente essa divisão, com as parábases separadas em grupo dos “Gerais”. Mesmo quando ocorre a tripartição, a organização baseia-se em outros critérios: em *Manuelzão e Miguilim* prevalece a visão do sertão sempre mais adiante, com as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, No Pinhém*, composta por “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; *Noites do sertão*, com “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti”.

Seguindo na carta a Bizzari, Rosa relata que “Uma estória de amor” é sobre a força das “estórias”, “Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”, parábases de ficção. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias”³⁶. “Cara-de-Bronze” trataria da poesia. “O recado do morro” seria um conto sobre “uma canção a fazer-se”³⁷ :

“O recado do morro” é a história de uma canção a formar-se. Uma revelação”, captada não pelo interessado e destinatário, 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 modo perfazendo, plena, a revelação inicial. ³⁸

O enredo da novela trata de uma viagem, tema recorrente em Guimarães Rosa (no próprio *Corpo de baile*, temos as novelas “Cara-de-Bronze” e “Dão-Lalalão” que trabalham marginalmente

³⁴ Ambas da editora Nova Fronteira. Para este trabalho, foram consultadas a primeira edição (1956), lançada pela editora José Olympio, a edição comemorativa (1996) e a edição de 2011.

³⁵ ROSA, p. 91

³⁶ BORGES, p.14

³⁷ *Idem*, p.93

³⁸ *Idem*, p.92

essa questão), mas que se torna o assunto principal em “O recado do morro”. Em uma primeira leitura, temos a história da viagem de uma comitiva guiada por Pedro Orósio, geralista e personagem principal dessa história., partido de um arraial através dos gerais e retornando a ele, pelo mesmo caminho. O enxadeiro abre caminho para o estrangeiro Seo Alquiste (ou Olquiste), para o religioso Frei Sinfrão e para o fazendeiro Seo Jujuca do Açude. A comitiva é fechada por outro geralista, Ivo Crônico, que tange os burros e será, ao final, reconhecido como o grande antagonista do enredo.

Os objetivos reais e o destino da comitiva não ficam claros. Sabe-se, esparsamente, os interesses de cada um dos membros no percurso: Seo Jujuca negocia gado, Frei Sinfrão prega e confessa, Seo Alquiste pesquisa e registra a flora, a fauna e a cultura. Os dois geralistas tem objetivos bem diferentes. Naquela viagem, Pedro Orósio reflete sobre voltar ou não para sua terra de origem, ponto crucial na conclusão da novela. Ivo Crônico remói a raiva que sente de Pê-Boi, sedutor que rouba as namoradas dos amigos, e, durante o percurso, concebe e planeja a sua vingança. Também sabemos que é importante chegar de volta ao vilarejo de partida para a festa – folia de reis ou congado – que se daria ali. Ainda que esses objetivos fiquem claros, o motivo originário da viagem não é exposto.

“Aonde queriam chegar, até lá chegaram, a comitiva, em fins”³⁹. Desse ponto em diante narra-se o retorno. Percebemos, assim, que o relevante para a história são os acontecimentos que se dão no caminho percorrido. Narra-se, nessa primeira camada de leitura, um passeio pelo sertão. A minúcia do caminho, a descrição detalhada do sertão, dos encontros, das paradas em fazendas, colocam a viagem em si como objeto principal da narrativa. A importância da travessia, ressaltada muito mais abertamente, aparece na fala de outro personagem, em outro romance de Rosa: Riobaldo (cujo nome significa “o rio que corre e se transforma no percurso”) diz ao seu interlocutor mudo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”⁴⁰. Em Guimarães Rosa, o sertão aparece como personagem (nem sempre) coadjuvante. O recado do morro coloca-o no centro da cena ao trazer para o foco do conto a viagem. São as condições de viagem oferecidas pelo sertão, as pessoas criadas por ele, seus elementos naturais, quem determinam o percurso mais importante do roteiro: a viagem do recado.

Também é interessante pensar que, na montagem original de *Corpo de baile*, “O recado do morro” é exatamente o “meio do caminho”, a novela que divide a obra em dois volumes. Se imaginamos *Corpo de baile* como a travessia de Miguilim até transformar-se em Miguel, “O recado do morro” não apresenta nenhum personagem comum ao universo de Miguilim/Miguel, parecendo deslocar-se do fio condutor da obra total. Por outro lado, é a narrativa que condensa os mais

³⁹ ROSA, p.36

⁴⁰ ROSA apud MACHADO, p.63.

variados jogos de leitura trabalhados pelo autor ao longo do trabalho como um todo: as questões esotéricas, o nome próprio significante, a parábase relativa à criação e completude de uma obra, o sertão no centro e como centro da narrativa.

Seria raso de nossa parte limitar as leituras possíveis deste texto à duas camadas, relativas à viagem da comitiva e a viagem do recado. Guimarães Rosa usa de vários jogos hipertextuais em toda a sua obra, mas “O recado do morro” traz muitos elementos que, lidos em conjunto com todo o *Corpo de baile* ou isoladamente, permitem uma multiplicidade de caminhos.

No entanto, das múltiplas leituras possíveis desse conto, este trabalho desenvolve-se focando a ideia de “canção a fazer-se”⁴¹, do processo de formação, de todo o caminho percorrido durante essa criação. Visamos trabalhar com o processo criativo e, para tal, seguiremos os caminhos da comitiva em paralelo ao do recado. Exploraremos, a partir dessa via, as questões de hipertextualidade, criação coletiva, literatura oral, autoria.

2.2 Os (des)caminhos do recado

O recado se apresenta à comitiva logo no começo de seu percurso, no longo caminho em forma de S ladeado pelo Morro da Garça, enunciador original da mensagem. Quem o recebe não é nenhum dos membros da comitiva, nem mesmo o guiador Pedro Orósio, que tem sua ligação com a terra e a natureza sempre ressaltada.

Como dissemos anteriormente, a própria viagem do recado é paralela à história principal. O que nos interessa neste trabalho não é o caminho correto e planejado pela comitiva, seu início e seus objetivos, mas seus desvios, seus percalços, seus encontros e nós. Cabe lembrar aqui os conceitos de espaço liso e espaço estriado, propostos por Deleuze e Guattari. Poderíamos pensar que o roteiro regular seguido pela comitiva é um espaço estriado, marcado e delimitado pelos interesses, principalmente, do patrão, do pesquisador, do religioso. Os espaços criados pelos portadores do recado, os imprevistos e desvios do caminho, as pausas, criariam um espaço liso, onde um conhecimento e uma forma cultural marginal caminhariam livremente⁴².

Em uma curva do caminho, sob o domínio do interminável Morro da Garça, surge o primeiro recadeiro. Notemos, de início, que o recado não surge em estrada reta, mas na curva, na dobra, na irregularidade do caminho. Gorgulho é um morador das cavernas da região, chamadas urubuquaquaras, casas de urubu. Seu nome, além de representar um inseto que vive dentro do cereal de que se alimenta, é:

“[...]aplicado a pedrinhas, cascalho e fragmento de rocha, a bancos de areia e depósitos sedimentares, aparentando o morador da caverna ao relevo, capacitando-o a ouvir, embora surdo, o recado da grande pedra [...]”⁴³.

⁴¹ Cf. nota 35

⁴² Cf. MENEZES, 2011, p. 159-210.

Mas Gorgulho é também Malaquias, possui mais de um nome, como muitos dos personagens desta história. Malaquias, o último dos profetas e irmão de Zacarias. Dentro da Igreja Católica, além de profeta, Malaquias é o mensageiro, seja na figura do profeta, seja na figura de São Malaquias, figura do século XI que previa o futuro. A questão dos nomes, como bem assinala Ana Maria Machado (2003), muito importante em toda o trabalho de Rosa, é essencial em “O recado do morro”. Assim, vemos que o nome e a figura de Gorgulho/Malaquias não é apenas uma individuação do personagem, mas sua primeira e mais forte caracterização.

Mensageiro inicial, e essencial por ser o único com o dom de ouvir o portador original, Gorgulho cruza o caminho da comitiva indo para a casa de seu irmão, outro habitante das grutas, tentando impedi-lo de casar. Malaquias *arrenega* o recado de mau agouro, pragueja contra o morro, como se a mensagem viesse do Diabo. A retransmissão ao grupo só acontece sob o pedido de Seo Jujuca do Açude, truncada e interrompida pela negação da escuta: “[...] É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse”⁴⁴ O sertanejo abandona e retoma o recado enquanto acompanha a comitiva. Em certo momento, Seo Alquiste retorna de seu estado de distração e volta suas atenções para o homenzinho, compreendendo que ele retornara ao recado. Esta é uma das muitas formas com que a questão da tradução aparece ao longo d’“O recado do morro”. Depois de algum tempo, cansados da ladainha e tomando Gorgulho por louco, os viajantes se afastam dele, retomando a viagem.

Esquecido, o recado reaparece durante a viagem de volta. Quando chegam à fazenda de Dona Vininha, retornando de onde queriam chegar, os viajantes se deparam com Zaquias, irmão de Gorgulho. Assim como o irmão, o nome Zaquias, corruptela de Zacarias, vem de um profeta bíblico, o elemento sagrado marcando a marginalidade dos portadores do recado. É conhecido, ainda, como Qualhacôco, que reúne e seleciona os pedaços de coco quebrado. É aquele que reúne fragmentos de informação e os re-processa, recria em sua mente, transformando-os em uma nova realidade. Essa maneira de ler o mundo faz dele o inventor do sertão, com uma série de criações tecnológicas próprias. Como última alcunha, Zaquias recebe o nome de Catraz, Cá-traz, aquele que leva e traz os recados e notícias. Traz o recado de volta a Pedro. Catraz assume, nesse momento, “a evocação de *Caifaz* em mais um de seus nomes”⁴⁵, profeta que traz ao rei notícia de morte e traição.

Catriz recebe o recado pela voz de seu irmão e, quando aparece na fazenda de dona Vininha, para trocar milho por fubá, o reconta. Pedro Orósio reúne a comitiva em torno dele, apresentando-o como irmão de Malaquias. Personagem curioso, à margem daquilo que temos por “normal”, Qualhacôco, é também o inventor, o criador do sertão. Reunindo informações de revistas, de conversas, é ele quem representa a tecnologia invadindo e misturando-se à cultura sertaneja. Este

⁴³ MACHADO, p. 101

⁴⁴ ROSA, p. 31.

⁴⁵ MACHADO, p.102.

tema, caro a Guimarães Rosa, surge dentro de *Corpo de baile* também em “Dão Lalalão”. Em ambas as novelas, as novidades urbanas são reapropriadas. Os estradeiros enchem o sertanejo de perguntas sobre suas “máquinas”, divertem-se com o seu modo estranho, mas dispersam-se no momento em que ele começa a contar o recado. Nem sequer relaciona as palavras de Zaquias às palavras de Malaquias.

Joãzezim, menino morador da fazenda, e única criança que figura na história, é o único a ficar para escutá-lo, com curiosidade infantil. Frente aos outros recadeiros, o menino apresenta-se à margem não por ser alucinado ou idiota, mas por ler o mundo de forma infantil e, por isso, estar apartado do árido universo sertanejo. O portador que mais se assemelha ao garoto seria Laudelim Pulgapé, lúcido, porém artista, vivendo paralelamente à linguagem dura do sertão. Não tendo outro nome ou alcunha, Joãozezim tem no diminutivo do seu nome a marca de seu tamanho, de sua meninice. Uma vez que o nome na obra rosiana modifica-se de acordo com as transformações do personagem, essa ausência de nomes pode, inclusive, denotar a ausência de história do menino (assim como Miguilim só se tornará Miguel após cruzar todo o livro). Para o contexto do recado, ele representa a inocência.

Quando os viajantes abandonam Catraz, Joãozezim permanece ali e, atento, escuta o recado, enunciado por completo pela primeira vez, ainda que desordenado e sem coerência. As palavras de Catraz foram:

[...] E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. [...] ⁴⁶

Impressionado e sem atenção dos adultos, Joãozezim torna-se o terceiro recadeiro ao repassá-lo para Guégue. Ignorado pela comitiva, Guégue “que outro nome não tinha”, o bobo da fazenda, é o único que escuta o menino. Guégue presta pequenos serviços para a fazenda, como levar recados e encomendas de Dona Vininha a sua filha recém casada, Nhá Lirinha⁴⁷. Assim como a criança, o agregado não tem outro nome, ao contrário dos demais recadeiros. Se no caso de Joãozezim essa ausência de apelidos pode ser ligada à personalidade em formação, Guégue traz em seu nome único, já uma alcunha, a marca de sua deficiência: a gagueira. Tartamudo, o homem coloca sua história, sua sabedoria, seu reconhecimento de mundo em pedaços repetidos, mas sempre em movimento. É como o ritornelo em uma música, voltando sempre ao mesmo som, nunca da mesma forma. Assim, seu discurso é, a um só tempo truncado e fluido. Por outro lado, essa dificuldade de articulação da linguagem também é uma justificativa para que ele não tenha outros nomes que o ressignifiquem. Guégue não tem história porque não consegue narrar sua história. Sabendo que os adultos não lhe dariam atenção, Joãozezim compartilha com Guégue o solene

⁴⁶ ROSA, p.45

⁴⁷ Lirinha, diminutivo de Lira, aquela que seduz, que traz a inspiração poética.

recado de Zaquias, ressaltando a importância e a atenção que deveriam ser dadas ao que estava sendo dito. Aos poucos, o recado adquire uma certa coerência, trabalhando as questões de atribuição de sentido:

- O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é o rei? Que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus e seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou a traição... ⁴⁸

Guégue é indicado por dona Vininha para acompanhar o grupo em sua viagem, auxiliando na travessia do pântano. Mas Guégue, de alguma maneira remetendo a Qualhacôco, monta o seu mundo através de fragmentos, seus referenciais, em consonância à sua fala, são a um só tempo repetitivos e mutáveis, como as nuvens e os ninhos de pássaros. Guiando a partir de tais pistas, o gago acaba por perder-se em meio a travessia, levando a comitiva a mais um desvio. Pedro, impaciente com a guia irregular, toma a frente e decide retomar o caminho conhecido, mas Seo Alquiste se interessa pela fauna e flora locais, fazendo com que a comitiva se separe. Pê-Boi permanece junto a Guégue, enquanto os demais vão explorar as redondezas. Os guias encontram, então, o fanático religioso Nominedomine (também chamado de Jubileu, Santos-Óleos, Nomindome, Nomendome).

Ainda que não apareça um nome próprio para Nominedomine, o personagem tem muitos cognomes, ligados a sua função religiosa dentro do contexto sertanejo. Este personagem, muito comum no sertão, é o profeta anunciador do fim do mundo, que arregimenta seguidores presos à fé, mas sem uma assistência formal da igreja. Nominedomine, Nomindome, Nomendome fazem referência ao “nome do homem”, “em nome de Deus”, sempre louvado pelo profeta. Jubileu e Santos-Óleos estão ligados às anunciações feitas por ele. “O recado do morro”, acompanhando todo o sistema presente em *Corpo de baile*, trabalha o elemento místico, seja em que formato for. Em cartas aos tradutores, Rosa ressaltava como característica sua, mais do que um forte catolicismo, a relação com coisas místicas em geral. Nominedomine e Frei Sinfrão representam o catolicismo e sua forma de funcionamento dentro da sociedade sertaneja.

Guégue e Pedro Orósio encontram o beato em meio a uma anúncio do fim do mundo. Repetindo o comportamento comum durante a história, Pê-Boi o classifica como louco, ignora-o e se afasta. Já Guégue identifica-se com o fanático, permanecendo perto dele. Posteriormente, relaciona seu discurso com aquele transmitido por Joãozezim. O bocó acerca-se do profeta, buscando compreendê-lo e ser compreendido. Quando Pedro se distancia, Guégue transmite ao crente sua versão d' O recado do morro:

[...] Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze

⁴⁸ Idem, p. 48

Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... [...] ⁴⁹

Após ouvir o recado, Nominedomine foge. A comitiva se separa de Guégue, que segue em seu caminho torto em direção à casa de Nha Lirinha. Os viajantes continuam em direção ao arraial de partida, onde só chegam no fim da tarde de sexta-feira, véspera da festa de Nossa Senhora do Rosário. Nessa chegada há a dispersão da caravana, cada membro indo cuidar dos seus afazeres. Novamente, não ficam claros os objetivos de cada um nessa chegada. Dá-se ares de “fim da história”, que girou em torno da comitiva desfeita, e do recado, aparentemente esquecido e ignorado. No entanto, na manhã seguinte, a cidade é acordada pela invasão de um louco, correndo nu pelas ruas e gritando, enquanto se encaminha para igreja, palavras sobre traição, morte, vingança e fim do mundo.

Pedro Orósio reconhece no transtornado profeta a figura de Nominedomine e corre para tentar contê-lo antes de entrar na igreja. O beato, porém, consegue alcançar o templo e, diante de uma assistência dividida, recita a sua versão do recado, a mais completa ditada até aqui:

[...] Foi o Rei, o Rei-menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles - este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte - aconforme um cá traz, um dessa banda do norte eu ouvi - batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... [...] Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro, o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos! ⁵⁰

Podemos perceber o recado aqui, ainda sem um sentido completo, com uma estrutura cada vez mais forte e compreensível. Outro fator interessante é a presença de todos os recadeiros nessa última formulação. Vemos Joãozezim no Rei-menino, Catraz no trecho “aconforme um cá traz” e em Caifaz, citado ao final; Malaquias aparece representado como o profeta nas palavras do beato. E por todo o seu pronunciamento, Nominedomine cita um “anjo papudo e idiota” que lhe fez a revelação, no qual identificamos Guégue.

Esse é o primeiro momento no qual existe uma atenção real ao recado, embora continue ignorado pelos membros da comitiva. Na igreja ele é escutado pelos fiéis, tão presos a ordem do discurso eclesiástico que aceitam a pregação confusos e assustados ⁵¹. Dentro do templo, Pedro Orósio esbarra em Coletor, o penúltimo portador do recado.

Assim como os demais, Coletor é um personagem à margem da sociedade. Enlouquecera por “transtornos e desordens da vida”, imaginando ser rico e passando o tempo a contabilizar sua

⁴⁹ Idem, p. 54

⁵⁰ Idem, p.68-69

⁵¹ Essa passagem demonstra que o discurso oral pode ter um poder de autoridade quanto um discurso escrito ou virtual. O meio não determina a hierarquização ou não do discurso.

riqueza pelos muros da cidade. Trazia sempre jornais nas mãos e tocos de lápis nos bolsos, com os quais fazia suas anotações e contas. Presente na igreja durante o discurso de Jubileu, Coletor é desperto pelo contato de Pedro Orósio, atentando para os acontecimentos ao redor.

Ao sair da igreja, Coletor recita o recado aos pedaços, enquanto faz suas contas nos muros da cidade. Não aparece outra denominação para Coletor, seja nome próprio, corruptelas ou outras alcunhas. Passando longe da justificativa utilizada para Joãozezim, poderíamos até ligar o nome único de Coletor ao de Guégue. Porém, a ausência de nomes em Coletor nos parece mais análoga a sua necessidade de organização e controle do que à sua incapacidade de comunicação. O que interessa ao personagem é coletar os pedaços e ordená-los, classificá-los, quantificá-los, para então guardá-los. O Coletor não pode conviver com alguém que quebra o rito enunciado durante a missa. Possuir, para ele, passa, sim, pela questão da riqueza, mas é muito mais uma situação de domínio e controle, bem exemplificado em:

-Fim do mundo... Fim do mundo... O cão! Agora que estou tão rico... Pois ainda nem acabei de pôr em competente firma todas as riquezas minhas, do meu possuído, para depois poder descansar e gozar...⁵²

“Pôr em competente” é mais importante do que “descansar e gozar”. Contrariamente à todos os recadeiros a partir de Catraz, e contraditoriamente a sua necessidade de arrolar e contabilizar, Coletor espalha pedaços esparsos do recado, em uma fala semelhante a de Gorgulho, entrecortada. Assim como Malaquias, talvez encerrando um ciclo, dado que é o penúltimo portador, Coletor repudia a mensagem, cobrando de Pê -Boi, homem tão grande, a incapacidade de dominar e calar um homem fora de si, falando de fim do mundo. Ao questionar tal competência, abre-se um alerta para Pedro: ele não consegue subjugar o recadeiro, ou seja, não consegue compreender o recado. Mesmo não acrescentando nenhum elemento novo a sua versão do recado, um detalhe importante é Coletor chamar Pedro por “o das botas”, mesmo que no momento do encontro entre Pedro e Coletor na porta da igreja, o geralista não esteja calçado. Durante toda a novela, ressalta-se que Pedro anda descalço em contanto direto com a terra. No momento do desfecho, no entanto, Pedro está calçando botas e só conseguirá apreender o sentido completo do recado ao retirá-las. Podemos atribuir esse vocativo a uma previsão, acréscimo indireto de Coletor à profecia. No instante seguinte ao denominá-lo “das botas”, o louco passa a mão diante dos olhos, como se estivesse desembrando a visão, o que indica que ele teve uma espécie de imagem sobrenatural. Há dois outros importantes detalhes no trecho de aparecimento de Coletor: o primeiro, a racionalidade dada ao recado, todo traduzido na festa de congado que está para acontecer

O rei – menino... Bom, isso tem, na Festa [...] O rei – menino com a espada na mão! E o cinco – salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado...⁵³

⁵² ROSA, p.74

⁵³ ROSA, p.75

O segundo, a necessidade de organização. Até esse momento, o recado é espalhado de maneira desordenada e seu agrupamento se dá pelas formas de pensar de cada recadeiro, ou seja, pensamentos desordenados de um marginal da razão, um “fraco de mente”, uma criança, dois “alucinados”. Ainda que Coletor não formule a premência de organizar o recado, tal precisão mostra-se a partir da sua obsessão por ordenação.

Orósio encontra Laudelim Pulgapé ao sair da igreja, logo após o escarcéu feito por Nominedomine. O músico, citado nos pensamentos de Pedro bem no início da viagem, acompanha o enxadeiro por um pedaço do caminho e está com o amigo quando este encontra Coletor. A missão do cancionero é criar uma música e apresentá-la ao estrangeiro Seo Alquiste na festa da noite. Quando convidado por Pedro para acompanhá-lo na festa promovida por Ivo Crônico, Pulgapé recusa por ter que tocar na festa do Rosário. Em busca de mote para a nova música, Laudelim caminha pela cidade em busca de inspiração.

Acompanhando Pedro na saída da igreja, Laudelim ouve os trechos soltos da conversa de Coletor. Ao escutar as palavras soltas, o praguejar contra o recado, o Pulgo, como também é conhecido, parece encontrar a temática que estava procurando. Note-se que o cantor apresenta três nomes ao longo da novela: Laudelim, Pulgapé e Pulgo. Mais uma vez, os múltiplos nomes indicam história, experiência. No caso de Laudelim, quando acresce Pulgapé ao seu nome original (mesmo lembrando que Laudelim, na verdade, não é o nome de batismo, mas uma corruptela, possivelmente para Laudelino), cria-se o nome artístico, uma espécie de pseudônimo que dá ao personagem o direito e a posse sobre suas criações. Laudelim remete ao som dos sinos, detalhe lembrado por Seo Alquiste quando está transcrevendo a canção para o papel:

-Laudlim... – dizia ele *batidas* [grifo nosso] vezes: -Laud'lim... Laud'lim... Laau-d'lim'm – falava *Laudelim* assim, quiçá nos sentimentos dele fazia coisa que se estivesse tremeluzindo campainha⁵⁴

A melodia do nome do compositor liga-o diretamente ao seu ofício. Alude também aos sinos que tocam na igreja durante a performance de Nominedomine. São as campainhas, os sinos da anunciação, o nome Laudelim associa o artista ao contexto sagrado do recado. É também, em torno dele que a comitiva reúne-se quase toda, ao fim da história – a exceção fica por conta de Frei Sinfrão. Ivo Crônico encontra-o com Pedro Orósio quando vai apressar o enxadeiro para o evento. Seo Alquiste e Seo Jujuca do Açude estão juntos quando o violeiro toca na festa.

A versão final do recado é apresentada por Laudelim Pulgapé, em forma de canção. Segundo José Miguel Wisnik⁵⁵, é nesse momento que se concretiza o conceito de parábase, utilizado por Rosa no segundo índice de *Corpo de baile* para classificar este texto.

Como já citado no início do capítulo⁵⁶, Rosa subdivide *Corpo de baile* em “Gerais” e

⁵⁴ ROSA, p.84

⁵⁵ WISNIK apud BANDEIRA, p.10.

“Parábase”, onde se encaixa “O recado do morro”. As três novelas incluídas nessa segunda classificação, denominadas ‘contos’ pelo autor, retratam os processos criativos da poesia, da literatura e da música, essa última retratada no recado-canção de Laudelim em “O recado do morro”. Parábase é um termo extraído do teatro grego, e funciona como um elo entre o primeiro e o segundo ato. Não é fim, nem começo, mas ligação entre as partes. A função da parábase é tirar o espectador do universo da fantasia e chamá-lo ao real. A parábase configura-se como a voz do autor chamando o público para a crítica da peça, para as questões levantadas naquela representação.

Na edição original de *Corpo de baile*, de 1956, “O recado do morro” é exatamente o conto que divide ao meio o livro. Na edição de 1960, quando o livro é reunido em volume único, a ordem das novelas não se altera. Quando dá-se a tripartição do romance em três, Rosa sugere sempre uma divisão que mantém “Campo Geral” no princípio, “Buriti” ao final e “*Corpo de baile*” no miolo, indicando uma espécie de espinha dorsal da obra completa baseada nestes três pontos. Quarta narrativa da publicação dupla, “O recado do morro”, ao contrário das demais, não cita nem de passagem personagens presentes nas outras novelas. Não há, com exceção do sertão, nada diretamente comum ao universo de Miguilim/Miguel, que perpassa toda a obra. Trata-se, além disso, de uma travessia. Os momentos estáveis, são poucos e pouco acrescentam a novela. É no movimento, na mudança, na transição de um ponto a outro, que efetivamente se dá o recado. “O recado do morro” pode ser uma parábase do próprio livro, uma chamada para fora de todo o universo presente até ali, e que retornará dali em diante até voltar a Miguel, em “Buriti”, alertando para o longo caminho de criação, organização, concepção, não apenas da canção-recado de Laudelim Pulgapé, mas da obra artística em geral.

Wisnik, tratando de “O recado do morro”, assinala que tais novelas explicitam a voz de Guimarães Rosa. Ao longo de todo *Corpo de baile*⁵⁷ a voz do autor se mistura à dos personagens – narradores, de maneira muito natural, quase imperceptível. Podemos notar, nas novelas-parábase, o deslocamento da voz de Rosa chamando o leitor a uma realidade da qual ele se perdeu ao viajar pelas veredas do sertão rosiano. A parábase revela-se uma crítica, não social, como no teatro grego, mas artística, sobre o processo de criação e construção das artes.

Voltando à narrativa, estamos diante do último recadeiro: Laudelim Pulgapé. A primeira diferença em relação aos demais recadeiros é o contexto de transmissão. Com exceção de Frei Sinfrão, todos os viajantes estão reunidos ao redor do cantador. Suas atenções estão voltadas para aquilo que será dito. Ao contrário dos portadores anteriores, que direta ou indiretamente citaram o recadeiro precedente e compartilharam tanto a disseminação como a responsabilidade pela mensagem, Pulgapé toma para si a total autoria do recado-canção ao declarar: “Pobre coisinha

⁵⁶ Cf. página 30.

⁵⁷ A alternância de vozes do narrador e de Miguilim, em “Campos Gerais”; as vozes em “A Estória de Lélío e Lina”

minha, se licença me dão. Composição...” Então, o recado do morro da Garça transmuta-se na canção de Laudelim. Completa-se, assim, o ciclo da parábase. O recado, supostamente esquecido na dispersão da comitiva, é lembrado e, finalmente, escutado⁵⁸. Seo Alquiste, na tentativa de apreender o sentido da canção, registra-a por escrito, sob a prévia explicação de Seo Jujuca do Açude, quebrando o domínio do universo oral que regia a narrativa falada e cantada.

Vemos, nesse trecho, uma série de mudanças na estrutura do recado: primeiro, sua formulação propriamente dita. Marginal como os demais, Laudelim não é nem “fraco de mente” nem alucinado. É adulto e possui uma trajetória, como demonstram os nomes variados que possui. Seu caráter periférico é definido pela sua profissão, pelo fato de ser um artista, pouco convencional e com uma visão diferenciada do mundo. É Laudelim quem organiza e molda o recado, tornando-o inteligível, ainda que em forma de poesia e não como um bilhete claro. É interessante notar, também, que o recado só é mostrado em forma de música até um momento. A partir daí, ele nos é narrado como parte da história

O segundo ponto: pela primeira vez temos um ambiente urbanizado: ainda que se passe em uma vila sertaneja, é uma cidade dentro do sertão percorrido até agora. Laudelim canta para Seo Alquiste no saguão do hotel. O recado se performa nessa fronteira entre o sertão e seu exterior, retomando a ideia de parábase. Nesse instante aparece no roteiro, de forma explícita, a noção de autoria: o recado que viajou de boca em boca, com uma atribuição única e esquecida ao Morro da Garça, torna-se a canção de Laudelim Pulgapé, criada e assinada por ele. Por fim, percebe-se o registro do estrangeiro, associando àquela versão do recado ao universo menos fluido das letras, e ainda em outra língua.

No entanto, o destino final do recado não é sua formulação completa, sua emissão inteligível e assistida. A viagem, do recado e da comitiva, só se encerra quando Pedro Orósio, após cantar e recantar, interpreta a cantiga de Pulgapé, dando-lhe significação. Mais uma vez, temos aqui o jogo dos nomes: tanto Pedro como Orósio, são alusivos à pedra, rocha. Tal característica é ressaltada na relação de Pê-Boi (alcunha relativa ao seu tamanho, sua compleição física e também aos animais mais ligados ao chão sertanejo) com a terra, o chão, revelando sua necessidade de andar descalço e seu conhecimento sobre os caminhos. O significado atribuído pelo enxadeiro à canção é preenchido pelo seu contexto, pelo seu entendimento, seus dilemas, abordados durante todo o conto. Sua interpretação passa pelo retorno constante a pontos da canção, da mesma maneira como o recado é formulado a partir de sua repetição contínua. Conceito musical, o ritornelo trata do retorno a um ponto anterior na partitura, que deve ser executado igual à primeira vez em que a passagem foi tocada. No entanto, esse retorno sempre sofre pequenas alterações, enriquecendo a obra. Ao repetir e repetir a canção, Pedro enxerga, finalmente, os seis antagonistas nos seus seis companheiros de

⁵⁸ O recado em forma de canção pode ser encontrado no anexo 3 deste trabalho.

jornada.

Ao tirar as botas, ao entrar em contato direto com a terra, Pedro adquire a visão clara do recado que lhe vinha sendo dado desde o princípio da viagem. A partir de então consegue livrar-se da emboscada preparada por Ivo Crônico, tramada silenciosamente por toda a novela, com a ajuda dos seis companheiros Jovelino, Martinho, João Lualino, Zé Azougue, Veneriano e Hélio Dias Neme.

Pedro representa, assim, a alegoria da última ponta da tríade formada por autor-processo-leitor. Se a quantidade de intenções colocadas por Rosa, não apenas em *O recado do morro*, mas em todo *Corpo de baile*, as leituras e caminhos múltiplos escondidos pelo autor na obra, demonstram o seu poder sobre o texto, o longo processo de concepção deste mostra o quanto o processo de criação pode ser valioso para uma composição artística. No entanto, é o próprio Rosa quem ressalta a importância do leitor: seja o interlocutor mudo apresentado em *Grande sertão: veredas*, seja esse leitor chamado a completar o sentido de *Corpo de baile* unindo as histórias e seus personagens, acordando para a realidade por meio da parábase. Em ambos os livros, publicados no mesmo ano e concebidos de forma muito próxima, vemos que não existe uma completude sem o leitor.

Não nos estenderemos aqui sobre *Grande sertão: veredas*, pois este não é nosso objeto de estudo e qualquer análise seria bastante rasa, mas vale ressaltar o fato de Riobaldo estar sempre conversando e interpelando um ouvinte inaudível e invisível: dele, não temos nome, ações, descrições físicas ou psicológicas. Isso nos faz refletir se esse interlocutor não foi pensado para ser cada leitor do livro, esse leitor urbano, culto e letrado, tão distante do mundo onde vive Riobaldo. Em se tratando de *Corpo de baile*, já demos ao longo do trabalho várias indicações que o assemelham a um livro-jogo. O próprio nome do livro já nos faz pensar em hipertexto, ao trazer um *Corpo de baile*, formação tradicional da dança, para o espaço da literatura. Essa comparação nos lembra personagens que passeiam livremente pelas novelas, sejam personagens secundários, como a irmã de Miguilim que reaparece na “Estória de Lélío e Lina”, sejam protagonistas, caso de Grivo em “Cara-de-Bronze”; o papel de Miguilim/Miguel trazendo circularidade à obra; parábases que chamam o leitor para uma realidade da qual ele se ausentou enquanto acompanhava à saga. Não há possibilidades de *Corpo de baile* se completar sem um leitor que aceite compartilhar do jogo proposto pelo autor e, assim, encontre seu próprio caminho na obra.

As várias camadas de leitura existentes em “O recado do morro”, das quais trabalhamos apenas duas ao longo desta dissertação, e que se formam pela associação de uma série de pequenos elementos espalhados ao longo do texto. Aqui, superficialmente e apenas para explicitar melhor o caminho do recado, trabalhamos com os nomes do recadeiros e do receptor final. Mas os demais nomes também figuram um recado escondido. O “Recado do Morro” traz um jogo místico, o jogo entre a terra e os demais planetas, o jogo inter-relacional entre as várias crenças (demonstrada de

maneira clara na Festa do Rosário, extremamente sincretista).

Para exemplificarmos um pouco melhor, demonstraremos rapidamente a relação entre os nomes dos companheiros de emboscada, os vários planetas ligados a esses nomes e os nomes dos fazendeiros que acolheram a comitiva. Ivo Crônico representa Cronos, o deus tempo. É ele quem controla o tempo para que as coisas aconteçam. Mostra-se paciente, armando silenciosamente a emboscada. Sua tensão ao final da novela passa pela falta de controle ao tempo pessoal de Pedro. Ivo adianta a emboscada para sábado, dia de Saturno na mitologia, Saturno também regente do fazendeiro Saturnino e planeta do tempo. O mesmo ocorre com João Lualino, ligado à Lua e à deusa Selene, como Nhá Selenia. Martinho é a representação de Marte, também encontrada no fazendeiro Marciano. Nhô Hermes e Zé Azougue são referências à Mercurio/Hermes. O emboscador Jovelino e o fazendeiro Jove aludem ao poder de Júpiter. Dona Vininha e Veneriano trazem Vênus em seus nomes e, por fim, Apolinário e Hélio Dias Neme são a alegoria do sol. Cada um dos personagens traz características inerentes aos seus nomes-planetas. Ao cabo da história, quem vence a batalha entre os elementos celestes é a Terra, representada tanto pelo Morro da Garça, que tem seu recado concluído e seu intento de proteção realizado, como por Pedro, enxadeiro e guia, que em contato com seu elemento natural, consegue se proteger e fugir.

Ainda que não seja nosso interesse central, gostaríamos de destacar a questão da denominação em “O recado do morro”, por ser uma demonstração clara das inúmeras leituras possíveis da novela, além de uma construção frequente em Guimarães Rosa. Em *O retrato na rua*, Myriam Ávila faz um paralelo entre o texto “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, de Walter Benjamin e *Grande sertão: Veredas*. O alemão distinguiria três tipos de linguagem: a da natureza, muda; a do homem, imperfeita, recebida como um dom de Deus para dar uma certa forma a natureza; e a de Deus, perfeita. Apenas no nome próprio a palavra do homem se aproximaria da palavra divina, pois o nome próprio consagra o homem a Deus. Estendendo esse pensamento à novela que estudamos, essa ordem pode ser considerada subvertida ao se atribuir a voz principal a uma rocha. Também a variação dos nomes próprios altera a ideia da relação de consagração pela nomeação, tendo esses nomes variáveis um valor maior sobre o homem do que o nome de batismo. Para a autora:

[...]o princípio que parece reger a nomeação na obra-prima de Guimarães Rosa é o que cada nome deve ser conquistado e merecido. Em Guimarães Rosa, a linguagem dos gerais se forma pacientemente dos cacos da linguagem geral⁵⁹

Outro ponto em comum entre Walter Benjamin e Guimarães Rosa é a tradução. O alemão dedica um ensaio inteiro ao assunto, *A tarefa do tradutor*, retomado e discutido por Jacques Derrida em *Torres de Babel*. O ensaio de Benjamin trata da tradução interlingual e ele usa da mesma ideia de linguagem sagrada tomada em *Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens*. A

⁵⁹ ÁVILA, M. 2008, p. 119

tradução interlingual é referente a transposição de um texto de uma língua a outra. É a forma mais conhecida de tradução e a primeira que costuma nos vir a mente quando pensamos no tema. Apesar de aparentar um processo simples, onde um tradutor com conhecimento das duas línguas envolvidas converte o texto de uma a outra, veremos em Benjamin e Derrida que existe uma série de detalhes que tornam a tradução uma tarefa complexa. Há, também, a tradução intralingual, quando transpõe-se o texto dentro da mesma língua (do linguajar de um sertanejo a outro, por exemplo)

Além deste tipo de tradução, podemos identificar em “O recado do morro” outra maneira de transpor textos: a tradução intersemiótica, levando o texto de um sistema de signos a outro como, por exemplo, a adaptação de um livro para o cinema.

Apesar de poderem parecer categorias separadas a respeito do ato de traduzir, em uma obra complexa como a que estudamos aqui é possível perceber um limite tênue entre tradução interlingual, tradução intralingual e tradução intersemiótica.

Assim como a viagem da comitiva é a narrativa clara na novela com a qual trabalhamos, a tradução clara apresentada é aquela da língua portuguesa para o linguajar estrangeiro de Seo Alquiste (interlingual, portanto). A origem do louraço estrangeiro, e consequentemente sua língua pátria, nunca nos é revelada, mas há alguns trechos em que é citada a necessidade de tradução do português para este outro idioma: no encontro com Gorgulho e na transcrição da canção de Laudelim Pulgapé, para enumerarmos alguns.

Podemos levantar aqui algumas questões: a primeira refere-se à linguagem dos sertões. Ainda que Seo Alquiste tivesse total conhecimento da língua, isso não garantiria o entendimento daquele português falado no sertão, linguagem própria àquele lugar. Assim, mais do que a barreira estritamente linguística e/ou gramatical, há problema do que se quer comunicar e de como tornar comunicável de uma língua à outra sem considerar apenas aspectos normativos entre ambas. Um exemplo de tradução intralinguística.

É exatamente nesse ponto que Walter Benjamin aborda a tradução, dizendo respeito não à simples transcrição de idiomas, mas a *comunicabilidade* do que está sendo dito. Como o título do ensaio indica, Benjamin considera a tradução uma tarefa. Mas o próprio termo usado em alemão, *Aufgabe*, indica também “missão a qual se está (sempre pelo outro) destinado: o engajamento, o dever, a dívida, a responsabilidade”⁶⁰ Vemos então que, para além de uma tarefa, um trabalho, a tradução é também laço e compromisso. A importância de manter não as palavras ou o sentido, mas a comunicabilidade que o texto propõe. O filósofo reforça ainda que os textos demandam sua tradução, e mesmo que essa demanda não seja atendida, permanece ali latente, inerente ao texto, aguardando seu tradutor. Essa exigência de tradutibilidade criaria no tradutor a tarefa – missão da tradução.

⁶⁰ DERRIDA, p.27

[...]pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução, ou, de acordo com o significado dessa forma, se até não exige e reclama, levantando-se aqui um problema a que se deve responder de modo claro e apodítico.⁶¹

Se pensarmos em toda a trajetória do recado, perceberemos essa exigência. No momento do encontro entre a comitiva e Gorgulho, Seo Alquiste mesmo sem compreender a fala do sertanejo, consegue perceber quando ele se desvia e quando retorna ao recado, destacando que o homem diz “chôis' muit' imm'portant”, dando a perceber a presença da comunicabilidade na mensagem. A viagem do recado, então, poderia ser considerada uma busca por esse tradutor ideal, em dívida com o morro e sua mensagem. Esta só se perfaz completamente quando se torna canção, fazendo de Laudelim esse tradutor ideal, comprometido com sua tarefa desde o momento em que ouve o recado e se afasta para poder trabalhar em cima daquelas palavras.

O recado, porém, só encontra a sua tradução quando é tornado música, ou seja, quando apresenta uma tradução intersemiótica. Porém, o fato de a tradução ideal se dar no campo intersemiótico não exclui a importância da tradução interlingual (e mesmo intralingual). O recado transpõe-se de um portador a outro, mudando de linguagem de acordo com o universo pessoal de cada um desses personagens. Essa pode ser também uma forma de tradução, mesmo que não se trate exatamente de idiomas ou mesmo sistemas de signos: é a manutenção de um entendimento central mesmo dentro de um outro universo particular (alucinados, criança, fraco de mente)

Talvez, então, para além das traduções inter e intralingual e tradução intersemiótica, devamos considerar o conceito de transcrição: “A transcrição coloca tradução e criação poética em pé de igualdade e em constante interação, num contínuo e mútuo enriquecimento entre texto original e texto traduzido”⁶² Assim, Pulgapé traduz o recado intersemioticamente, do meio oral para a canção, também o traduz intralinguisticamente, partindo dessa linguagem do marginal para um sistema mais próximo da chamada língua culta. Mas também faz uma transcrição, tornando o recado uma peça artística de sua autoria. Tal criação permite a sobrevida do conteúdo do recado, a despeito e muito distante de seu formulador original, o Morro da Garça. Essa sobrevida é um dos pontos essenciais da tradução destacados por Derrida em *Torres de Babel*.

Por fim, ainda devemos considerar o “autor” original da obra “recado”. O Morro da Garça transmite o recado a Gorgulho. Isso só é possível porque, como dissemos no começo, esse personagem tem uma ligação particular com as formações rochosas locais, fazendo de uma delas sua própria moradia. É esse conhecimento da cultura e da “língua” do morro que permitem a Gorgulho escutar e transmitir o recado. Essa tradução é, certamente, interlinguística; mas não é apenas interlinguística, uma vez que o sistema de signos do morro é totalmente diferente do sistema de signo dos humanos, motivo pelo qual os demais não percebem além de um ruído nas rochas no

⁶¹ BENJAMIN, p. 26

⁶² PRADO, p. 116

mesmo lugar em que Gorgulho escuta uma mensagem. Temos então tradução intersemiótica. Podemos pensar ainda que, ao transformar a linguagem da pedra na linguagem dos homens, Gorgulho realiza, afinal, uma transcrição, presa não à exatidão da mensagem mas à sua comunicabilidade, garantindo que o recado chegue ao seu “tradutor ideal”, Laudelim Pulgapé. Vemos, dessa maneira, que tanto o início quanto o fim do ciclo da mensagem passa pelos três tipos de tradução abordados.

2.3 A cultura sertaneja e o conhecimento científico

Ressaltamos, ao longo de todo esse texto, o caráter marginal dos recadeiros. Todos os emissores do recado estão, de alguma maneira, à margem da sociedade sertaneja: loucos, crianças, artistas. Guimarães Rosa chama a atenção, ao destacar esse caráter periférico, para o conhecimento não instituído, para as formas de saber que não estão inscritas em livros. Os recadeiros, ignorados a maior parte do tempo pelos demais personagens (ou tratados com descrença e zombaria), carregam outras maneiras de ler o mundo. Isso pode ser visto desde o aparecimento da primeira personagem do enredo, Gorgulho, capaz de ouvir o Morro da Garça, passando pelo menino Joãozezim, primeiro organizador formal do recado, até chegar à Pulgapé, cancioneiro descobridor da poesia escondida nas palavras soltas de um alucinado.

Em contraponto a essa visão do conhecimento empírico, há o personagem de Seo Alquiste. Cientista, Seo Alquiste está preocupado em registrar, escrever, entender e mensurar tudo aquilo que julga interessante dentro do sertão. Salientamos que entender, nesse contexto, não quer dizer compreender. Este entendimento passa apenas pela necessidade de mensurar elementos para quantificá-los, enquadrando-os nos padrões do conhecimento científico.

Essa incompreensão fica clara quando, quase ao final da novela, Seo Alquiste se preocupa em compreender e traduzir a letra, para poder registrá-la em seu caderno. Com essa preocupação, ele se dispersa do acontecimento, perde o grande momento, a formulação final do recado. Registra a canção sem apreender o final real da mensagem, aquele que passa pelo contexto e completude do receptor. Neste momento, a catalogação se mostra muito mais importante para o pesquisador que o fato em si.

Por todo o *Corpo de baile*, o saber sertanejo é destacado. De forma notadamente afetiva, Rosa desfila esses conhecimentos do sertão, seja na forma de conselho (refletindo o valor e o respeito que se dá aos mais velhos), seja ao citar remédios naturais, simpatias, seja ao descrever a flora, a fauna e as criações populares. Por outro lado, aparece com frequência a figura do cientista, do “doutor”, do professor e a necessidade de educar as crianças longe da informalidade dos Gerais. Em “Campos Gerais”, por exemplo, o pai de Miguilim sugere que ele e Dito estudem com Seo

Deógracias, “que sabe escola”⁶³ Ao fim da história, o menino acaba partindo do Mutum com o doutor que passa por ali. O retorno só ocorrerá ao fim do livro, em Buriti, quando Miguilim torna-se Miguel, doutor-veterinário, a um só tempo detentor do conhecimento científico e conhecedor da sabedoria popular sertaneja. Essa mistura constante entre os dois mundos, e o próprio personagem Miguilim/Miguel são uma referência aos dois mundos que permearam a vida de Guimarães Rosa e ao próprio autor, um “doutor-sertanejo”. Citando Roniere Menezes:

Mostrando-se uma consciência nem tão longe nem tão perto da vivência sertaneja, situando-se nem no centro nem na periferia do projeto moderno, tem-se a personagem Miguel, protagonista de “Buriti”. Ainda criança, havia partido do sertão a cavalo e agora, médico veterinário, retorna de jipe.⁶⁴

Há, na obra, esse choque entre margem e meio, entre conhecimento instituído e conhecimento empírico, nos remetendo mais uma vez aos conceitos de espaço liso e estriado. O conhecimento marginal como um espaço liso, de crescimento e caminhada mais livre. O conhecimento científico como um emaranhado de regras, caminho decalcado a seguir. Mas longe de desvalorizar um em detrimento do outro, em *Corpo de baile*, Rosa parece querer mostrar exatamente o espaço de interseção possível entre eles.

Boaventura de Sousa Santos (2006) ao comentar sobre a instituição do conhecimento científico, tal como o vemos hoje, escreve que essa mudança de paradigmas se baseia em valores arbitrários, dirigidos a necessidade de divisão e quantificação do conhecimento que se determinou no século das luzes: “Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou.”⁶⁵

Vemos esse sistema de forma muito clara no comportamento de Seo Alquiste: a necessidade de registro, separação, classificação e tradução da fauna, flora e cultura sertaneja, constantemente tabeladas em seu caderno. Tal forma de análise causa estranhamento em Pedro, que não consegue perceber o sertão como pedaços em separado, mas como uma grande cadeia em que a compreensão de um elemento passa pelo entendimento e complementaridade de outros. Enquanto Pedro une os sinais naturais para concluir algo sobre aquele universo, o cientista cataloga e enumera fatos, para transformá-los em conhecimento.

Por outro lado, o enxadeiro também não é capaz de admitir conhecimento nos portadores do recado, demonstrando que mesmo na sabedoria sertaneja existe algum tipo de hierarquia.

Guimarães Rosa busca mostrar, especificamente em “O recado do morro”, o valor de todas essas vozes. Seguindo o pensamento benjaminiano de dar voz ao resto, aos esquecidos, construir uma versão da história onde os marginais não são excluídos, Rosa torna-os essenciais para a

⁶³ “- Seo Deógracias, o senhor que sabe escola, podia querer ensinar o Miguilim e o Dito algum começo, assim vez por vez, domingo ou outro, para eles não seguirem atraso de ignorância?” ROSA, p.46

⁶⁴ MENEZES, p. 176

⁶⁵ SANTOS, p.28.

formulação do enredo ainda que, ao fim, o recado não pertença a eles.

2.4 O dono da voz: a quem pertence a autoria do recado?

Outra questão proposta nesse conto, e essencial para a discussão desenvolvida neste trabalho, é a da autoria. Recapitulando a trama, tal como contada no início do capítulo, temos que a formulação original do recado é feita pelo Morro da Garça e explicitada por Gorgulho. Este atribui o recado ao morro, ressaltando sempre não serem dele aquelas palavras de mau agouro. O sertanejo renega qualquer propriedade sobre a enunciação do recado e abdica, dessa maneira, da responsabilidade sobre seu conteúdo malfazejo.

A próxima atribuição de autoria ao recado será dada por Laudelim Pulgapé. Note-se que a imputação de autoria aparece abrindo e fechando o ciclo dos recadeiros. Em oposição a Gorgulho, posicionado do outro lado da cadeia do recado, Pulgapé assume a mensagem como sua, toma-a para si, sem citar nenhum dos demais recadeiros na produção.

Como ponto em comum à atribuição de autoria nas duas situações podemos colocar a questão da responsabilidade sobre o conteúdo. O principal motivo para renegar a autoria do recado, para Gorgulho, é se isentar da responsabilidade da má notícia. Quando Malaquias repete o recado para a comitiva, destaca “[...] foi que ele Morro disse”⁶⁶. Ao recontar as palavras do irmão, Catraz reforça “E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele.”⁶⁷ Esse reforço prova a importância de se eximir da responsabilidade que é formular um recado tão pesado.

Situado na outra ponta dessa rede, Laudelim não conhece a autoria do Morro e nem percebe o aviso incutido no recado. Toma para si posse e responsabilidade sobre o teor da mensagem, sem atribuir a ela seu significado real. Onde todos os recadeiros, de alguma maneira, viram aviso de perigo, Pulgapé enxerga poesia. Também é só nesse momento que os viajantes dão atenção ao recado. A transformação em obra, e a consequente atribuição de autoria, inclui a canção no campo do conhecimento formal, reconhecido e reconhecível, com a possibilidade de atribuição de sentido/significado.

Tal qual o conhecimento formal, imposto a partir de valores arbitrários, a autoria é um valor recente. Enquanto a cultura era essencialmente oral, a autoria se dispersava tanto nas mudanças da fala de um a outro, como no tempo de transmissão. Com a chegada e a ascensão da imprensa, o registro impresso tornou-se cada vez mais comum. Podemos identificar duas consequências disso. A primeira diz respeito ao registro das criações, que por um lado as fecha numa fórmula fixa, mas por outro impede que se percam e desapareçam com o tempo. A segunda refere-se ao controle sobre a

⁶⁶ Cf. nota 42.

⁶⁷ Cf. nota 44.

informação: a impressão permitiu a fiscalização do conteúdo das mensagens. A autoria surge mais como uma ferramenta de punição às mensagens do que como mecanismo de proteção ao autor⁶⁸.

Em relação ao primeiro ponto, podemos trazer Walter Benjamin para a discussão. Em seu texto *O Narrador*, Benjamin escreve que o texto impresso dá fim à narrativa oral. A força da narração, tirada principalmente da experiência pessoal, fora minada pela guerra, de onde os soldados voltaram mudos, “pobres em experiência comunicável”⁶⁹. Dentro deste contexto, o romance, seguido da informação, acrescidos dessa ausência de experiência comunicável, torna a narrativa oral obsoleta. A notícia imediata suplantaria as histórias e tradições repassadas oralmente. No caso da imprensa, a notícia imediata suplantaria as histórias, as tradições e os relatos repassados oralmente. No caso do romance, este é feito pelo indivíduo solitário, distante da tradição coletiva oral.

As críticas ao romance, feitas por Benjamin, tocam num ponto particularmente interessante quando as relacionamos com “O recado do morro”. Primeiramente, o filósofo assinala que os melhores escritores são aqueles que mantêm-se, de alguma maneira, próximos à cultura oral. Como temos demonstrado ao longo do capítulo, essa é uma característica fortíssima em Guimarães Rosa, especialmente destacada na novela trabalhada.

Outro ponto interessante colocado por Benjamin é o papel do narrador como conselheiro. Uma vez que a narrativa, para o alemão, é baseada na experiência, do próprio narrador ou de alguém próximo, ela se converte, ao fim, em conselho, ensinamento. O romance, ficcional, não traz esse tipo de conhecimento. Para Benjamin, “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. O primeiro portador do recado, Gorgulho, encarna justamente esse papel de conselheiro. O conteúdo do recado é um conselho. Este traz a oralidade presente em toda a sua construção reforçando, assim, esse ponto de vista de Benjamin. O conselho não é percebido pela personagem letrada, Seo Alquiste, em nenhum momento da narrativa.

Benjamin não vê, no gênero romance, nenhuma característica típica da narrativa oral. “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta.” O narrador requer a presença de um público, tanto para audiência de suas histórias como para alimentá-las e garantir a sua continuidade. Já o romance prescinde dessa coletividade. O romancista segrega-se para escrever e o leitor do romance lê em isolamento. Para Benjamin, o leitor do romance não recebe nem dá conselhos. Na era da imprensa, a informação é mais importante que a troca de experiências. Na modernidade burguesa, capitalista e tecnológica, a informação teria tornado a narrativa oral obsoleta:

⁶⁸ A esse respeito, conferir *A morte do autor*, de Roland Barthes e *O que é um autor*, de Michel Foucault

⁶⁹ Em *O Narrador*, Walter Benjamin trata da experiência para falar do desaparecimento do personagem social do narrador. Ele desenvolve o tema da experiência mais profundamente em *Experiência e Pobreza*.

Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele.⁷⁰

Tende-se a pensar que novas tecnologias eliminam por completo suas antecessoras. No entanto, o processo normalmente engloba uma junção entre as técnicas já existentes e as melhorias propostas. Mesmo as formas de uso que fazemos sobre as novas técnicas são ligadas à maneira como utilizávamos as ferramentas anteriores. Na relação oralidade *versus* escrita, a questão não é diferente. Na antiguidade clássica, com a ascensão da escrita, Sócrates temeu que houvesse uma eliminação da memória e que acabasse a solidez dos discursos⁷¹. Ainda que tenha mudado bastante o contexto dos discursos, alterando pela primeira vez os papéis de emissor e receptor, a escrita na verdade mostrou-se apenas uma forma diferenciada de memória (e não o seu fim), sem a qual, aliás, os pensamentos de Sócrates não teriam alcançado os dias atuais.

Vemos, em muitas narrativas modernistas, uma pesquisa intensa, envolvendo não apenas a busca em livros e manuais, mas viagens. Marília Rothier Cardoso ressalta o caráter observador de Guimarães Rosa ao trabalhar sobre seus caderno de notas e pesquisas, feitos anteriormente a escrita dos livros. Em seus tomos, Rosa reúne a pesquisa feita em livros e em sua experiência sertaneja. A autora destaca: “A arte narrativa, preparada no preenchimento gradativo dos cadernos, situa-se num lugar especial, entre o conhecimento formalizado da biblioteca e a tradição oral.”⁷² Cardoso comenta ainda a referência feita em *O recado do morro* ao caráter explorador do autor: o personagem de Seo Alquiste, obsessivo pelo registro, seria um *alter ego* de Guimarães Rosa. No entanto, ao contrário do personagem, que se aliena do ambiente em prol de suas anotações, Rosa absorve e trabalha as várias vozes presentes no espaço, dando musicalidade à narrativa escrita.

Por fim, é ainda a partir dos cadernos que a pesquisadora expõe as questões de autoria em Rosa. Observamos anteriormente que o recado ganha legitimidade quando é posto sob a perspectiva da autoria. Isso se dá, em parte, pelo fato que, ao sistematizar a canção, Laudelim Pulgapé a coloca num contexto de reconhecimento. Ao assumir a autoria, o cancionista valida a mensagem. Por outro lado, isso só ocorre porque Pulgapé é o único personagem da história que consegue sintetizar e dar sentido à voz do morro, criando a partir dos modos de entendimento de mundo do sertão. A música realmente é sua, no sentido de que ele recriou algo a partir de suas próprias referências. Se em todo o livro fazemos uma ligação entre o personagem de Alquiste e o autor do conto, no momento da conclusão da parábase, podemos ver claramente Rosa em Laudelim Pulgapé. É novamente Marília Rothier Cardoso quem nos traz essa referência ao comentar:

Os longos inventários resultantes de tais estudos mostram que a etapa inicial da construção literária rosiana é a tomada de conhecimento, tão minuciosa quanto possível, da matéria de

⁷⁰ BENJAMIN, p.202

⁷¹ SANTOS, 2008

⁷² CARDOSO, p.74

onde surgirá a narração.⁷³

Da observação, registro e posterior leitura, o Guimarães Rosa representado por Seo Alquiste transmuta-se no criador, que relê o sertão para reescrevê-lo. Rosa, tal como Pulgapé, percebe a poesia onde muitos autores só veem miséria e brutalidade. Há um consenso sobre a construção rosiana do sertão ser uma mistura entre pesquisa técnica, viagens exploratórias, vivências e memórias do autor. Seu registro é tecnicamente imperfeito, sua geografia é imprecisa, a gramática é substituída pela oralidade, no entanto sua literatura é única. Guimarães Rosa torna-se autor quando (re)inventa esse sertão, a um só tempo pessoal e universal, misto dos cadernos de nota e da sua afetividade.

Isso nos leva ao segundo ponto levantado: as questões de autor e autoria surgidas a partir do registro escrito, mas principalmente da imprensa. Quando acompanhamos a discussão contemporânea sobre autoria, percebemos que essa categoria parece natural, inata, enquanto a liberação do caráter proprietário nos é colocada como alienação de um direito intrínseco. No entanto, a história dos direitos autorais traz elementos que apontam mais para o controle do conteúdo do que para uma preocupação com o direito de posse do autor, ou mesmo com a difusão cultural. Em *Dom Quixote de La Mancha* há o prólogo “O Rei”, onde está autorizada a publicação do livro pelo rei espanhol Filipe III. Destaco abaixo alguns trechos:

Contanto que todas as vezes que houverdes de mandar imprimir o dito livro, durante o tempo dito dos dez anos, o tragaís ao nosso Conselho, juntamente com o original em que foi visto, que está rubricado em cada lauda e firmado ao fim por Juan Gallo de Andrada, nosso escrivão de Câmara, dos que nele tem assento, para saber se a dita impressão está conforme ao original; [...]. E mandamos que o impressor que assim imprimir o dito livro não imprima o início nem o primeiro caderno dele, nem entregue mais de um só livro com o original ao autor, [...], para efeito da dita correção e taxação, enquanto o dito livro não esteja corrigido e taxado pelos do nosso Conselho; [...] ⁷⁴

O texto dispõe ainda sobre a vigência dos direitos do autor (Dez anos, como de praxe na Espanha da época), sobre o valor de taxação, sobre a possibilidade de outros que não o próprio autor possam ter sobre os direitos. A seleção dos trechos acima citados deu-se por eles demonstram claramente o poder de censura do rei, na figura de seus conselheiros. Michel Foucault (2006) e Roland Barthes (2004), respectivamente nos textos *O que é um autor?* e *A morte do autor* questionam o papel da autoria. Foucault ressalta a atribuição de autoria como mecanismo de controle, reforçando a ideia do autor como parte de uma cultura. Barthes endossa o filósofo seu contemporâneo ao escrever:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como

⁷³ Idem, p.77

⁷⁴ CERVANTES, p. 23

se diz mais nobremente, da «pessoa humana».⁷⁵

Enquanto esses dois autores dedicam ensaios curtos ao tema, Antoine Compagnon questiona a autoria dentro do que seria o processo criativo da escrita. O autor belga expõe a escrita como um trabalho de recorte e colagem constante, extensão da nossa primeira relação com o papel: “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”⁷⁶ Compagnon escreve ainda sobre o papel da leitura, essencial para a produção de textos:

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los.⁷⁷

Contrariando a visão de Walter Benjamin, Compagnon vê no registro gráfico dos discursos uma forma de democratização dos textos. Longe de eliminar a narrativa e substituí-la, elas tornam o conteúdo acessível e manipulável pelo público. É com o registro impresso que passa a existir esse processo de corte e colagem das ideias. Em desacordo com o conceito de autoria imiscuído ao registro, Compagnon escreve:

A coisa dita, escrita, publicada, chega logo ao domínio público: é uma coisa, *res*, e não uma palavra, *verbum*, de autor. Todo mundo pode imitá-la sem que seja preciso homenagear um sujeito, pagar-lhe tributo.⁷⁸

Acompanhando Foucault e Barthes, o crítico traz à tona o papel do leitor. Fazendo uma equivalência entre os termos *leitor* e *receptor*, observamos ser todo “O recado do morro” formado por leitores que recriam a mensagem de acordo com seu contexto e entendimento até chegar ao receptor final, encerrando seu sentido e objetivo, cumprindo o aviso do Morro da Garça. Em todo o texto, Guimarães Rosa alterna os papéis de emissão e recepção, tratando-os em igualdade, e privilegiando o leitor final como único portador do verdadeiro sentido da mensagem.

Compagnon ressalta a questão das referências do leitor na completude do texto. Para ele, a leitura acontece naquilo que *ex cita* o leitor, nos trechos que mentalmente ele descarta, recorta e cola dentro de seu contexto de entendimento. Esse pensamento corrobora o de Roland Barthes:

o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, [...] o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.⁷⁹

Nota-se, com o desenvolvimento dessa discussão, que a figura do autor e do leitor caminham paralelamente. Seja como ouvinte da literatura oral, seja como leitor da literatura

⁷⁵ BARTHES, p. 58

⁷⁶ COMPAGNON, p.12

⁷⁷ *Idem*, p.29

⁷⁸ *Idem*, p. 63-64

⁷⁹ BARTHES, p.5

impressa, não é possível imaginar a completude da literatura sem o receptor da obra. Aliás, de nenhum tipo de arte.

Michel Schneider, em seu livro *Ladrões de Palavras*, discute sempre a alternância desses dois papéis e a angústia entre ser criador e imitador. Por todo o livro, o alemão demonstra a linha tênue que difere o autor do plagiador e especula que a busca incessante pela posse das ideias passa pelo constante reconhecimento do aproveitamento das ideias dos outros.

Da mesma maneira que Antoine Compagnon, Schneider questiona o uso das aspas na citação. Se para o primeiro elas funcionavam como uma “prisão” para o texto citado, para o segundo, o questionamento do uso das aspas passa pelo fato de que tudo o que escrevemos, na realidade, é citação do que foi dito anteriormente. Assim, quando e de que maneira podemos retirar as aspas de um texto sem fazer com que ele perca a legitimidade? O que tornaria Laudelim Pulgapé mais autor da canção, mais “dono” do recado do que todos os demais recadeiros, inclusive o próprio Morro da Garça?

Chegamos, afinal, à responsabilidade do processo criativo para a determinação da autoria. Schneider escreve:

A originalidade da obra decorre então de sua capacidade de engendrar mundos (psíquicos ou reais, a distinção fica abolida pelo que se pretende seja, precisamente, um “realismo psicológico”, e que Freud denominou “realidade psíquica”), e não do fato que essa visão “primeira” foi engendrada por um autor “primeiro”, sem origem.⁸⁰

O que percebemos é que essa atribuição de uma ideia a uma pessoa passa mais pela maneira como ela reúne uma série de referências, recorta-as, trabalha e as reapresenta sob uma nova luz do que pela originalidade completa dessa ideia. O que tornaria Laudelim o autor da canção seria sua capacidade de religar os elementos de composição, transformando-os em algo único, mesmo que não completamente original. Esse seria o mesmo processo seguido por Guimarães Rosa na criação e consequente propriedade dos seus textos. Cremos ser essa a grande lição a ser retirada do mecanismo de parábase incutido no texto: o processo criativo como coletivo, caminho intrincado e complexo para a geração de uma obra original.

No entanto, essa “autoria” a que nos referimos nos parágrafos anteriores não está relacionada a uma posse jurídica ou a responsabilidade penal pelo conteúdo. A autoria a que nos referimos já era reconhecida em parte na cultura oral, quando bardos e cantadores, transmissores das histórias orais, eram colocados como autores de uma ou outra canção, por exemplo.

A autoria que questionamos nesta pesquisa é recente, ligada a sociedade moderna e às questões de censura e direitos de conteúdo. Ainda que nos pareça natural, a autoria, como já citamos, tem origem recente. Compagnon diz que a própria configuração do livro, encimado por um título seguido de seu autor, data do século dezesseis. As leis de direito autoral, concebidas

⁸⁰ SCHNEIDER, p. 140

inicialmente na Inglaterra e na França, são mecanismos de censura e de proteção aos impressores mais do que proteção à originalidade do autor e à difusão cultural.

Tanto Barthes quanto Schneider questionam esses mecanismos. “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”⁸¹, escreve Barthes. Michel Schneider questiona o caráter utópico dessa proteção ao autor:

Aliás, a obra propriamente dita, protegida pela propriedade literária, é uma ficção, uma vez que essa propriedade e essa proteção concernem não só às formas atuais da obra, como também a sua abstração e todas as transformações a que está fadada.⁸²

Guimarães Rosa, ao propor a parábase da canção a fazer-se, expõe uma série de pontos interessantes envolvendo a criação e as noções de autoria e posse. Essa voz que traz o leitor de volta ao mundo real, quando escutada com atenção (assim como os portadores escutam o recado), pode apresentar muitos elementos a serem discutidos.

O autor mineiro não poderia imaginar, tendo publicado *Corpo de baile* em 1956, o quanto “O recado do morro” poderia trazer questões pertinentes sobre criação e autoria de textos escritos no contexto e nos meios atuais. No entanto, o resgate de uma série de elementos típicos da oralidade, um forte questionamento da autoria a partir da autoria coletiva e complexa formada pelos nós de rede, a forma como se compartilha ideias, criações, o pensamento coletivo que se cria dentro da sociedade em rede, tudo isso são elementos que podemos ver dentro do texto rosiano e no processo de criação artística atual.

No próximo capítulo iremos expor esse panorama sobre a autoria, direitos autorais e criação dentro da sociedade em rede e, a partir dessa exposição, ligar os questionamentos presentes na parábase de “O recado do morro” com as questões da atualidade.

⁸¹ BARTHES, p.4

⁸² SCHNEIDER, p. 133

3. “sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta” ⁸³

3.1 Veredas digitais

⁸³ANDRADE, Mário de. “Eu sou trezentos” in *Poesias completas*, 2005.

*O poeta não esconde que sua poesia é influenciada pela linguagem
de outros criadores
O poeta não faz segredo de que se utiliza da linguagem de outros poetas*

Ao longo do capítulo anterior, discorremos sobre algumas características da obra de João Guimarães Rosa como a temática sertaneja, a viagem/travessia e os jogos de leitura. Observamos também a referência à chegada de novas técnicas ao sertão, desde a medicina veterinária até os meios de comunicação de massa, como o rádio e as revistas de celebridade. O mineiro não trabalha a ideia de uma invasão e uma dominação passiva do universo urbano/tecnológico sobre o mundo rural/analógico, mas as várias maneiras de uso e reapropriação de todas essas novidades que se imiscuem em uma organização social estabelecida.

Rosa percebe a inevitabilidade do sertão misturar-se ao mundo contemporâneo, reconstruindo seus hábitos e tradições; reinventando sua cultura a partir dos usos particulares das novas técnicas e conhecimentos a que são apresentados. Em *Corpo de baile*, dois bons exemplos são encontrados nas invenções de Catraz (carro que andaria ladeira acima sem bois, transporte voador puxado por urubus), em “O recado do morro”, e na contação das novelas de rádio por Soropita, em “Dão-Lalalão” (O Devente). O personagem Miguel, de Buriti, seria a personificação do encontro entre esses dois mundos.

Como já explicitamos anteriormente, Guimarães Rosa, não poderia questionar ou mesmo imaginar a tecnologia que vivenciamos hoje. Ainda que o autor trabalhe as mídias de massa no contexto do sertão, em 1967, ano de sua morte, ele não poderia adiantar aparatos como o computador pessoal, celular e conexões em rede planetárias. Porém, podemos ver reflexões em seus textos plenamente cabíveis nos questionamentos necessários à nossa sociedade. O que faremos ao longo deste capítulo é usar a novela “O recado do morro”, além de citarmos outros textos de Rosa, como alegoria dos processos de criação tal qual se dão dentro mundo digitalizado.

Quando pensamos, atualmente, em tecnologias, o que nos vem à mente são técnicas midiáticas/eletrônicas/digitais, predominantes em nossa comunicação massiva e interpessoal e nas formas de produção. Nossas relações são cada vez mais mediadas por aparatos eletrônicos, e estes dão a tônica da nossa interação com o mundo. Jornais, revistas, conteúdos televisivos, filmes e, mais recentemente, assuntos fomentados via elaboram nossas agendas comunicativas e agenciam nossas redes de socialização – e aqui podemos nos referir novamente a Walter Benjamin, não mais relacionado às questões de linguagem, mas à sua preocupação com a hegemonia da informação em detrimento da experiência. O senso comum nos faz crer que a sociedade atual é a chamada “sociedade tecnológica”, mas quando fazemos um panorama pela história da humanidade, podemos entender que a inovação tecnológica é uma constante, ocorrendo a partir das necessidades sociais (e

não antes ou verticalmente a elas), ao mesmo tempo que as influencia e altera. Desde a primeira machadinha ao último *tablet* lançado, qualquer ferramenta que auxilie, facilite ou, principalmente, revolucione nosso cotidiano, pode ser chamada de aparato tecnológico.

O que vivemos hoje, então, é uma sociedade com predomínio de técnicas informático-comunicacionais. Ter conhecimento, acesso e algum domínio sobre estas técnicas é essencial para estar integrado ao universo atual. Mas, conforme desenvolveremos ao longo deste capítulo, as formas variadas de uso dessa tecnologia, reapropriadas por uma série de pessoas, podem modificar suas funções originais e afetar de forma fundamental a organização social na qual estão inseridas.

Para iniciarmos essa associação entre a obra rosiana e as atuais tecnologias, faremos um breve panorama histórico destas últimas, demonstrando a semelhança entre sua criação/difusão e o método criativo do recado.

3.2 Internet : uma rede construída em rede.

A organização em redes sociais virtuais e comunicação massiva e interpessoal modificou-se rapidamente em torno dos últimos vinte anos. Porém, houve um longo percurso para chegarmos a essa situação. Os primeiros computadores⁸⁴ surgiram na década de quarenta, mas até o começo dos anos setenta eram objetos enormes – chegando a ocupar salas inteiras – de utilização extremamente complexa, restritos a ambientes acadêmicos, militares, empresariais ou governamentais. Para que o aparelho se tornasse de uso popular, eram necessárias adaptações de design, barateamento de custos de produção e uma alteração no modo de operação do equipamento.

A princípio, porém, a preocupação maior era o desenvolvimento da tecnologia em si, com o aumento da capacidade de processamento e armazenamento dos dados. Não havia o pensamento do computador como aparelho doméstico e muito menos em utilizá-lo como ferramenta de comunicação. Somente em 1971 começa uma pesquisa de peso em busca de uma guia de interface de usuário (GUI, em inglês) mais simplificada, desenvolvida dentro empresa Xerox.

A GUI desenvolveu-se muito desde que surgiu por volta de 1971 com um trabalho na Xerox, [...] e culminando uma década mais tarde num produto de verdade, quando Steve Jobs teve a sabedoria e a perseverança necessárias para criar o Macintosh.⁸⁵

A partir das pesquisas iniciadas na Xerox e desenvolvidas por uma série de pesquisadores, além de outros estudos a respeito da adaptação de peças e processadores, Steve Jobs, por volta de 1984 apresenta o que poderia ser considerado o primeiro computador pessoal. Dessa primeira

⁸⁴ Os primeiros computadores, chamados de mainframes, datam de 1946.

⁸⁵ NEGROPONTE, p. 90

experiência da *Apple* surgiram os *Macintoshs* (conhecidos como *Mac*), operados pelo sistema Mac OS, e também o sistema operacional Windows, o mais utilizado hoje em dia, tanto pela sua fácil utilização como por se adaptar a qualquer aparelho de computador. Em paralelo a esses dois sistemas operacionais, é importante citar o Linux⁸⁶, desenvolvido de maneira coletiva e distribuído de forma gratuita.

Pode-se perceber que há um salto no desenvolvimento comercial dos computadores entre a década de setenta a noventa. De objetos enormes, restritos a ambientes de grande conhecimento técnico, eles se tornam, por volta de 1994, eletrodomésticos cada vez mais comuns em casas de classe média ao redor do globo. Essa popularização é ocasionada pela melhora no uso e pelo barateamento nos aparelhos, mas também porque, por volta desse mesmo período, a internet se torna uma ferramenta acessível de comunicação.

O desenvolvimento da internet, tal como a conhecemos hoje, segue em paralelo ao desenvolvimento da guia de interface de usuário. O primeiro protótipo, Arpanet, é criado dentro de uma divisão do Departamento de Defesa Americana, em 1968, com o objetivo de ligar os computadores militares e permitir uma troca segura de informação entre eles. As universidades se interessaram pelo projeto, pois permitia um fluxo rápido das informações e uma grande troca de conhecimentos. Cinco anos após a criação da Arpanet, já havia 15 nós de rede espalhados em universidades e centros militares. O passo seguinte foi unir essas redes internas a outros centros militares/universitários, criando o conceito da rede de redes.

A arquitetura básica da internet foi criada por um cientista da Arpa junto a um pesquisador da Universidade de Stanford, 1973. Paralelamente, dois estudantes de Chicago desenvolveram um FTP⁸⁷ para troca de arquivos entre computadores pessoais e posteriormente um segundo programa que permitia troca de mensagens. Em 1990, a Arpanet é tirada do ar por estar obsoleta e a internet desvincula-se totalmente do ambiente militar. Nesse período, a maior parte dos PC's já era configurada para a união em rede e, além do já citado barateamento de custos, as redes telefônicas sofrem uma melhora importante para facilitar esse tipo de ligação. No mesmo interregno, Tim Berners-Lee, conhecido como o "pai da internet", cria o Word Wide Web, fruto de uma série de projetos anteriores e que configura a internet tal como a conhecemos e utilizamos hoje.

Ainda que tenhamos feito apenas um panorama rápido e bastante superficial da história dos

⁸⁶ O sistema operacional Linux tem origem no sistema operacional Unix, criado em 1970 pelos engenheiros da AT&T Bell Laboratories Ken Thompson e Dennis Ritchie e utilizado e adaptado por uma série de engenheiros - usuários. Em 1983, Richard Stallman criou um projeto de desenvolvimento de sistema operacional tipo Unix gratuito e livre. Tal projeto acabou criando uma disputa de propriedade sobre o Unix em relação a AT & T e aos vários desenvolvedores que modificaram e adaptaram o sistema. Linus Torvalds é que vai desenvolver o Linux, em cima do Unix, a princípio com as licenças habituais de propriedade, depois liberado para modificações e novas criações. O Linux é hoje um sistema operacional (OS) colaborativo, com fóruns de discussão e desenvolvimento aberto.

⁸⁷ Sigla da expressão inglesa File Transfer Protocol, diz respeito a um protocolo para transferência de arquivos entre computadores IP.

computadores e da internet, uma vez que esse não é o foco desta pesquisa, podemos notar que ambas as criações e seus desenvolvimentos são feitos por grupos de pessoas que reúnem seus saberes em busca de um fim comum. A internet surge com o objetivo de compartilhar e permitir o acesso a conhecimentos militares e científicos de maneira rápida, segura e eficaz. É essa troca de experiência e saber, essa busca por um objetivo comum e benéfico a uma maioria que mobilizou, em grande parte, o universo técnico-informacional no qual nos inserimos, mesmo levando em consideração os aspectos militares e comerciais que cercam o empreendimento.

Tal como vimos em “O recado do morro”, onde a criação artística é fruto de um longo percurso pontuado por intervenções e contribuições de várias pessoas – inclusive do receptor, aqui análogo ao usuário de computadores – a informática e a internet são co-criações de muitos pesquisadores – ainda que se atribua “autores” para elas, como Steve Jobs, Bill Gates ou Tim Berners-Lee. Esses são como Laudelim Pulgapé anunciando os frutos de uma pesquisa constante e coletiva como “pobre coisinha minha”.

Podemos ver ainda, dentro da novela de Guimarães Rosa, a centralidade da figura do narrador: é sempre em torno dessa figura, representada pelos sete portadores do recado, que a comitiva se reúne. Retomando o Narrador, Walter Benjamin questiona exatamente o desaparecimento desse personagem em uma sociedade que substitui a experiência pela informação. Como explicitaremos mais à frente, a sociedade em rede pode mesclar essas duas formas de organização.

Atualmente, o computador, mais que um objeto de trabalho ou meio de comunicação, multimídia, reúne os momentos de labor, diversão, informação, produção e comunicação. Essa grande invasão tecnológica pode nos levar a crer que suplantamos todas as técnicas anteriores, e vivemos uma organização cultural deslocada de qualquer composição precedente. No entanto, como vimos, a própria configuração da sociedade em rede é fruto do melhoramento contínuo de técnicas anteriores, de suas influências sobre o corpo social e deste sobre os usos dos aparelhos. Dentro da sociedade digital, mais uma vez, várias técnicas coexistem. A relação de conhecimento, acesso e domínio das técnicas predominantes irá determinar a integração ao universo atual.

3.3 Oralidade em bits

Neste estudo, o centro da pesquisa é a narrativa e seu processo de construção. Como já dissemos anteriormente, embora muitas vezes suponha-se o desaparecimento da narrativa à medida em que a cultura oral foi aparentemente suplantada pela cultura escrita – hoje pela cultura gráfica, acima de tudo – percebemos a sua presença em uma série de elementos comunicativos da atualidade.

Ao tratar do narrador, Walter Benjamin enfatiza o caráter social da narrativa e o papel agregador dos narradores, além de associar produção e socialização da narrativa com o processo de aprendizado de um ofício. De acordo com o Benjamin:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.⁸⁸

O alemão compara a narrativa ao próprio labor das oficinas, um trabalho manual e delicado, que se altera lenta e constantemente. Esse pensamento mostra uma ligação entre a narrativa e o domínio das técnicas de mimese utilizadas para a memorização, entre a produção de conteúdo e o domínio técnico dos meios utilizados para sua difusão. A divisão industrial de trabalho acaba com esse espaço da oficina – onde o mestre ensina ofício e histórias aos seus aprendizes – alienando o homem do seu trabalho e de suas narrativas.

A ideia de construção de um imaginário coletivo, formado pela interação e pela troca de experiências é, segundo Benjamin, solapada pela guerra e pela aceleração do mundo a partir da industrialização. Esse é o contexto que levaria ao fim das narrativas, gradualmente substituídas pelo romance e pela informação rápida difundida na imprensa. Porém, como já dissemos, a narrativa e a experiência pessoal não são excluídas das organizações sociais. Ao contrário, como veremos em Pierre Lévy, a experiência e sua transmissão oral consistem em uma das formas principais de comunicação, mesmo em sociedades extremamente digitalizadas.

Em *Tecnologias da Inteligência*, o autor francês ressalta a presença da oralidade mesmo em sociedades dominadas pelo uso de tecnologias digitais. Ele separa as sociedades em duas categorias, que nem se excluem nem representam uma evolução; são apenas modelos diferentes de organização: sociedades de oralidade primária e sociedades de oralidade secundária.

Em uma sociedade de oralidade primária existiriam, primordialmente, as mnemotécnicas ligadas à cultura oral, como: dramatização, personalização, artifícios narrativos, memórias musicais e sensoriomotoras. Assim, tais sociedades reuniriam uma série de características técnicas de memorização, tais como rituais de canto e dança, rimas, gestos, imitação vocal, que podem estar ou não misturadas a alguma forma de registro. A memória do oralista primário está toda ligada à representação: técnica puramente física que nos acompanha ainda hoje. Outra característica importante das sociedades orais primárias é o caráter cíclico das narrativas: é a repetição e o retorno que mantém viva a memória, as tradições. A construção do mito, as crenças, se dão como mecanismo dessa reiteração constante, visando evitar o esquecimento das tradições. “Nada é transmitido sem que seja observado, escutado, repetido, imitado, *atuado* pelas próprias pessoas ou

⁸⁸ BENJAMIN, p.199

pela comunidade como um todo.”⁸⁹ Porém, devemos ter em mente que a repetição nunca é uma reprodução exata das histórias coletadas; a comunicação oral é um espaço de constante e inconsciente recriação, sem uma marca definida de mudança. Lévy destaca o devir como uma característica essencial da oralidade:

O tempo da oralidade primária é também o devir, um devir sem marcas nem vestígios. As coisas mudam, as técnicas transformam-se insensivelmente, as narrativas se alteram ao sabor das circunstâncias, pois a transmissão também é sempre recriação, mas ninguém sabe medir essas derivas, por falta de ponto fixo.⁹⁰

Ao tratar de oralidade secundária, Lévy refere-se primordialmente ao registro escrito. Em oposição à circularidade da cultura oral, a escrita é linear, sequencial. À medida em que passamos de uma sociedade oral para uma sociedade de registro, primeiro escrita e hoje, sobretudo, imagética, as técnicas de memorização passam, gradualmente, a segundo plano. Não há necessidade de memorização visual ou sonora em um ambiente onde ideias são gravadas por escrito, e se pode consultá-las sempre que necessário. Não há, dessa forma, a premência de repetição constante e ritualística. Tal fato transforma a memória de repetitiva e circular em linear e sequencial. Ainda assim, as técnicas mnemônicas estão presentes no cotidiano das sociedades de oralidade secundária – ou mesmo das sociedades tecno-digitais contemporâneas – e aparecem nas narrativas de fatos diários, nos contatos interpessoais, nas narrações cotidianas que fazemos, seja de um sonho, seja do último acontecimento jornalístico do momento. O que caracteriza uma sociedade oral secundária é o predomínio do registro escrito como memória, e não a eliminação de qualquer traço de oralidade.

É importante reforçar que Lévy não utiliza os termos primário e secundário como classificação evolutiva ou hierárquica. Nas sociedades de oralidade primária, a comunicação oral tem primazia sobre o registro gráfico de qualquer espécie; já nas sociedades de oralidade secundária, os registros gráficos sobrepõe-se à comunicação oral. Também é fundamental esclarecer o pensamento do filósofo em relação à memória linear da escrita: esta linearidade está ligada à forma de registro e não à sobreposição de um ponto de vista sobre outros ou à possibilidade da existência de um único ponto de vista a ser registrado.

O narrador representado em “O recado do morro” não se enquadra completamente na descrição de Walter Benjamin ou em nenhum dos dois tipos de sociedade propostas por Pierre Lévy, mas podemos ver nos personagens algumas das características apresentadas tanto pelo alemão quanto pelo francês: muitos dos portadores do recado, nossos narradores, estão em trânsito, como Nominedômine, Catraz e Malaquias. Além disso, os recadeiros reúnem em torno de si, no momento da narrativa, a audiência completa dos viajantes, como os narradores benjaminianos em suas comunidades.

⁸⁹ LÉVY, 1993, p. 84

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

A comitiva tem entre seus membros, Seo Alquiste, representante do papel de viajante (o estrangeiro em busca de novas narrativas e conhecimentos), de aprendiz (tentando compreender o universo do sertão) e, ainda, o único membro de uma sociedade que poderia se chamar de oralidade secundária. Mesmo considerando o fazendeiro Seo Jujuca do Açude e Frei Sinfrão, religioso, a atuação deles é muito mais relacionada à oralidade do que a escrita. É Seo Alquiste que registra, anota, traduz, copia: ele só é capaz de ler o sertão ao passá-lo para o papel. Os elementos mnemônicos, assumidos por todos os portadores em maior ou menor grau, são magistralmente representados na atuação de Nominedômine e na performance de Laudelim Pulgapé: tanto como o o artista fanático religioso fazem das técnicas parte de sua própria personalidade.

Em relação, especificamente, à sociedade oral secundária, podemos destacar dois pontos pertinentes a este estudo. O primeiro diz respeito ao contexto: quando analisamos, no capítulo anterior, o enredo de “O recado do morro”, ressaltamos a importância, para a compreensão e apreensão final do recado, do contexto em que ele se anuncia. É a partir da viagem, das histórias de vida de Pedro Orósio e seus antagonistas, que se pode chegar a conclusão do recado como aviso de emboscada. No entanto, apesar da reprodução bastante fidedigna do universo oral, esse contexto só chega para nós, leitores, pela capacidade criativa de um autor reproduzir um certo cenário. Essa leitura, que acontece longe do contexto original da formulação do recado, acaba permitindo uma série de outras leituras, interpretações em camadas que surgem de acordo com o novo contexto. Se na cultura oral a narrativa se adapta quase sempre ao momento em que é contada (Pierre Lévy exemplifica como exceção as previsões de oráculos, onde a fala está ligada somente ao êxtase e a compreensão da mensagem é restrita aos iniciados), na cultura escrita ela pode ser lida de diferentes maneiras de acordo com o momento em que se tem acesso a ela. Isso gera ruídos e a atribuição de sentido torna-se essencial para a leitura de qualquer texto.

O segundo ponto de destaque é o poder que a escrita gera. A cultura oral é pertinente a todos os membros de uma dada comunidade e a alguns membros externos que se integram ao local (os marinheiros, por exemplo). A oralidade valoriza as atividades em grupo, onde o narrador apresenta sua performance para um público que poderá se converter em narrador em outra situação. A ausência de registro interfere na posse dos discursos e permite uma difusão mais ampla do conteúdo. No caso da cultura de registro, é necessário dominar regras de escrita e leitura para poder participar deste jogo.

A escrita surge, a princípio, como forma de registro contábil da produção agrícola. É a maneira governamental de controle da produção e do uso. Logo, é também uma forma de controlar a população governada. De início utilizando-se de características típicas da oralidade (Santo Agostinho escreve em forma de perguntas e respostas, por exemplo. As primeiras leituras são públicas e comentadas, assim como as publicações vêm acompanhadas de comentários para garantir

a totalidade da compreensão), a cultura escrita torna-se cada vez mais individual e particular. Por outro lado, registrar discursos, fatos históricos e questões administrativas dá à população a capacidade de fiscalizar os conteúdos e, em consequência, os governantes. Documentar atos e falas pode ser a garantia de uma *res* pública verdadeira. Contudo, a alfabetização e o ato de alfabetizar tornam-se mecanismos de controle e poder. Restringir a capacidade de acesso à técnica cria uma relação de poder do escritor/leitor sobre os não alfabetizados ou semialfabetizados. Em uma sociedade de oral secundária, os não alfabetizados são, pelo menos em parte, excluídos.

Por fim, vale ressaltar um último ponto colocado por Lévy na relação da oralidade com os dois tipos de sociedade: os conhecimentos cotidianos, ainda hoje, são repassados, primordialmente, de maneira oral. Escreve o filósofo:

A persistência da oralidade primária nas sociedades modernas não se deve tanto ao fato de que ainda falamos (o que está relacionado com a oralidade secundária), mas à forma pela qual as representações e as maneiras de ser continuam a transmitir-se independentemente dos circuitos da escrita e dos meios de comunicação eletrônicos.⁹¹

No capítulo anterior, assinalamos a relação, ainda que não intencional, entre o texto de Rosa, a oralidade e as formas de criação das novas tecnologias. Ao longo desse capítulo, manteremos em foco constante a questão da retomada de hábitos orais pela cultura digital, transferindo-o e recriando-os dentro de um novo contexto. Aqui, faremos a ligação entre as técnicas da oralidade e suas reapropriações pela cultura digital.

Quando subdivide as sociedades em oral primária e oral secundária, Pierre Lévy trabalha sempre com o conceito de cultura letrada como marco diferencial, a escrita e seu papel social seriam os determinantes da oralidade primária e secundária. Porém, as tecnologias digitais tornam essa divisão cada vez mais difusa. Nas tecnologias digitais, principalmente com a expansão e popularização da internet, e com a melhora cada vez maior da via de interação do usuário leigo com a produção do conteúdo em rede, as técnicas mnemônicas da cultura oral misturam-se à prática textual de leitura convencional. Possivelmente, este é o momento de pensar em uma sociedade onde a oralidade e a escrita se misturam dando forma a uma nova maneira de pensar e comunicar-se.

Tornou-se banal falar de hipertexto e hipertextualidade. Antes mesmo de discutirmos o fato de que ambas as nomenclaturas não se restringem ao contexto tecno-digital, nem são frutos deste, podemos entrar no mérito de que, ao associar o texto escrito à imagens, sons, vídeos, entre outros recursos, o hipertexto digital retoma, de maneira análoga, várias características de memorização da oralidade.

Como já foi dito, tendemos a pensar que uma tecnologia suprime a outra, em uma sequência de novas técnicas que não mantém nenhuma relação com as anteriores. No entanto, como podemos

⁹¹ Lévy, p.84.

perceber na própria dualidade *oralidade x escrita*, o que realmente ocorre é, pelo menos a princípio, um uso da nova técnica completamente ligado aos usos que se fazia da técnica anterior. Tal hábito não é exceção dentro das tecnologias informático-digitais. As nossas leituras digitais remetem a leitura de pergaminho, onde se rola o “papel” de cima para baixo. Algumas publicações eletrônicas utilizam programas como o *flashplayer* para simular a ideia de um passar de páginas, forma de leitura não muito eficiente no meio e que também representa uma mera imitação da leitura analógica. A própria ideia de hipertexto, comumente associada aos meios digitais, na realidade está presente desde a literatura oral.

A cultura escrita guarda algumas semelhanças, em relação à técnica, com a emergente cultura digital. Há dois pontos a serem pensados em relação ao domínio destas tecnologias. O primeiro diz respeito ao aparato técnico em si: a capacidade financeira de possuí-lo e atualizá-lo, o domínio da engenharia de computação, montagem, funcionamento do aparelho e das linguagens de programação. Este tipo de *expertise* limita consideravelmente a relação do leigo com as máquinas, além de permitir uma certa fetichização dos objetos criados.

O outro ponto refere-se à produção web: a própria linguagem de programação pode ser considerada um conteúdo, mas o que realmente mantém as chamadas tecnologias da informação é o material produzido e difundido dentro delas. Tais criações e suas derivações é que são a matéria realmente importante para a sociedade contemporânea. Faz-se necessário uma alfabetização digital para fomentar a produção deste conteúdo.

Para começarmos a pensar a respeito das novas formas de comunicação, registro e transmissão dentro das sociedades informático-digitais, devemos ressaltar características marcantes dessa sociedade. Primeiramente, destacamos o seu caráter multi-midiático: a internet criou uma convergência de todos os meios convencionais utilizados até então. Longe de substituir ou eliminar mídias anteriores, computadores conectados convergem todos esses meios para um único centro servidor. Então, vemos áudio, vídeo, imagem, texto, tudo confluído em um mesmo meio, agindo de maneira complementar ou independentemente, mas sendo transmitido através de bits, decodificados em números binários. Podemos associar essa mistura de textos às formas mnemônicas usadas na oralidade primária, ainda que aqui essa variedade de formas textuais esteja mais associada a uma leitura múltipla do que às técnicas de memorização.

Outro ponto essencial da sociedade digital é sua configuração em rede. Desde a sua formação, a web é elaborada através de um rede colaborativa de troca de conhecimentos,

compartilhamento de informação que a alimenta e a recria constantemente. A comunicação e a troca de informação são características intrínsecas à rede mundial de computadores.

O que podemos notar, a partir dessas duas características, é uma espécie de retorno cíclico a modalidades há muito perdidas de socialização, registro e transmissão de conhecimento e memória. Se com a ascensão da escrita e posteriormente, da prensa mecânica (e suas consequências para a consolidação do mundo letrado), as memórias tornam-se lineares e praticamente imutáveis; a leitura e o estudo tornam-se atividades que pedem total isolamento, dentro da sociedade digital a interação é parte constituinte do meio. A ausência de linearidade também. A construção da rede remete muito às associações cerebrais sinápticas, com várias formas de ligação possíveis para acionar uma memória. Remetem-nos, ainda, ao pensamento em mônadas proposto por Walter Benjamin e ao pensamento rizomático, de Deleuze e Guattari. Pierre Lévy utiliza o termo inteligência coletiva para essa construção infinita, coletiva e colaborativa que acontece a partir dos meios digitais.

As utilizações desse meio de fácil uso e difusão são diversas. Uma vez que o computador é, a um só tempo, estação de trabalho, fonte de lazer, espaço de entretenimento e meio de comunicação, torna-se possível estabelecer uma analogia entre o espaço virtual e o espaço das oficinas. Durante um período, correspondente ou não ao tempo de trabalho, pessoas trocam experiências, produzem, comentam e compartilham conteúdos dentro de um espaço comum. Os marinheiros de Benjamin hoje talvez sejam representados pelos vários internautas. No entanto, dentro do imenso galpão que seria a rede, não apenas a população local acessa tais memórias e experiências. Em comum com as sociedades de oralidade secundária, podemos apontar a distância, seja física, seja contextual, do local onde a mensagem é emitida. Temos, então, uma situação nova: uma mensagem transmitida instantaneamente, mas que passa por um deslocamento espacial podendo, assim, sofrer alterações em seu sentido inicial.

Podemos nos perguntar qual a relação entre a estrutura apresentada e O recado do morro, aparentemente tão distante do contexto digital. Exemplificaremos de maneira bem objetiva: O recado é dado diretamente a Pedro desde o seu surgimento pela tradução de Malaquias. É uma mensagem enviada quase direta e instantaneamente, tendo como mediador apenas o tradutor. Porém, Pedro não o escuta ou compreende. Assim, esse recado é transmitido de portador em portador (links) através de uma estrada e seus desvios (navegação) e propagado e enriquecido ao longo do caminho (criação coletiva) até tornar-se uma canção (multi- midialidade). Guimarães Rosa certamente não tinha a intenção de fazer tais relações em sua obra, porém este apresenta-se como um dos muitos recados não cifrados presentes em *Corpo de baile*.

3.4 Multidão, solidão

Longe de ser uma ideia original, essa associação entre a obra rosiana e a internet aparece em *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, do alemão Willi Bolle (2004). Ao longo do livro, e como comentaremos mais a frente, Bolle associa a construção do sertão, as possibilidades de leitura e os jogos hipertextuais ao espaço virtual e sua constituição.

Também seria ingênuo considerar a não existência de uma comunicação global até o surgimento da rede mundial de computadores. De uma maneira ou de outra, espaços físicos sempre foram transpostos e experiências sempre foram trocadas, independente da distância geográfica. Os meios de transporte mais rápidos aliados às melhorias em estrada começaram a relativizar essas distâncias⁹². Com a comunicação de massa, as notícias passaram a circular muito rapidamente de sua origem a qualquer lugar do mundo. As transmissões ao vivo potencializaram essa comunicação instantânea e se a primeira guerra mundial, como alega Walter Benjamin, não proporcionou experiências transmissíveis, as guerras posteriores foram vivenciadas durante seu curso, apresentando um status correspondente ao de programa de entretenimento.

Quando a informação passa a ser transmitida via internet, ganha velocidade quase instantânea de transmissão e não está mais limitada a difusão pelas grandes empresas de comunicação. É possível que o usuário torne-se o noticiador, transmitindo vídeos, fotos e relatos diretamente do acontecimento. Também é possível, quando ocorre um simples compartilhamento de um fato noticiado por uma empresa de mídia, a emissão prévia de uma opinião crítica sobre o assunto, criando um processo intenso de reprodução crítica do fato.

Esse novo poder sobre a transmissão dos acontecimentos acaba por reunir diferentes grupos de pessoas em torno de objetivos comuns. Em *Multidão: guerra e democracia na era do império* (2005), Tom Negri e Michel Hardt escrevem sobre o conceito de multidão e sua capacidade de reunião em torno de uma série de fins comuns sem, para isso, anular as singularidades dos participantes. Para os autores:

O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças sociais a uma identidade. A multidão em contraste, não é unificada, mantendo-se plural e múltipla. [...] A multidão é composta por um conjunto de *singularidades* – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente.⁹³

Mais uma vez, a multidão não surge pela sociedade em rede ou a partir dela. A rede apenas age como catalisador de um movimento que sempre aconteceu em alguma escala. Se, por um lado, há um questionamento sobre a imposição de uma cultura sobre a outra causada por essa difusão global (quase nunca igualitária), por outro vemos as portas abertas para um diálogo que foge ao controle das grandes mídias e dos grandes centros. Protegidos pela tela de um computador (o que

⁹² A criação de estradas, novas formas de transporte, sistema de correios, código morse, comunicação via rádio, são alguns exemplos de transposição de distâncias e demonstram que a prática percorre a história humana.

⁹³ HARDT e NEGRI, 2005, p. 139.

em governos ditatoriais pode salvar vidas) e lidando com uma interação mediada, os usuários interagem e se unem em torno de interesses, causas, criações comuns, mantendo as singularidades a despeito das semelhanças que os aproximam. Em rede, causas que antes seriam restritas a microuniversos e de conhecimento de comunidades específicas podem tornar-se de apelo universal, demonstrando a força que a união em torno de objetivos comuns pode ter. Além disso, revoltas e protestos ocorridos em um determinado local podem servir de inspiração e modelos a outras questões.

Na realidade, várias são as questões propostas pela multidão, tal como conceituada por Hardt e Negri. Dentro deste trabalho, nos ateremos às questões de produção e direitos de produção que envolvem a multidão.

Como já posto, a multidão compõe-se de um conjunto de singularidades reunidas em prol do bem comum. Esse “bem comum” pode estar ligado a formas de governo, à questões de legalidade, como o casamento gay, ou à questões de pertencimento (direitos de produção e uso de produtos ou ideias). Em um exemplo interessante para este trabalho, os autores colocam a construção da linguagem como produção do comum. O espaço de (re) criação da linguagem não é imposto ou dominado por um determinado grupo, mas acontece naturalmente, cotidianamente.

Todos os elementos ativos da sociedade são agentes de criatividade linguística na constante geração de linguagens comuns. Em grau cada vez maior essa comunidade linguística vem antes do lucro e da construção de hierarquias locais e globais.⁹⁴

Certamente a linguagem também passa por uma dominação, assim como os demais fatores culturais. Porém, há um campo em que a linguagem consegue fugir dessa série de regras impostas, pelos centros de poder. Normalmente a margem, esse campo pode ser representado por comunidades migrantes, classes baixas, locais isolados dos grandes centros, grupos jovens, por exemplo. Dentro desse espaço de fuga, ela é reinventada constantemente.

Ora, essa reinvenção ocorre justamente dentro da oralidade. A oralidade foge ao controle das regras gramaticais que regem a escrita, é mais difícil vigiá-la e corrigi-la. E, conforme já vimos em Lévy, não é possível precisar as mudanças ocorridas dentro de uma cultura essencialmente oral. É uma premissa válida para o conteúdo, mas também se aplica à fala em si, às formas de falar, ao modo de falar: gírias, pronúncias, neologismos, abreviações. As pequenas transformações são diárias, impõem-se aos poucos e de forma natural, muitas vezes caracterizam um grupo, como no caso de grupos étnicos ou sotaques regionais.

Em “O recado do morro”, podemos ver essa fuga em toda a tradução do dialeto sertanejo para a língua estrangeira de Seo Alquiste. Destacamos o momento do recado-canção, em que Seo Jujuca do Açude tem que se esforçar para traduzir essa linguagem falada não apenas para o registro escrito tão caro ao estrangeiro, mas para uma outra língua, da qual o fazendeiro só tem

⁹⁴ *Idem*, p. 179

conhecimento formal: “E Seo Jujuca pedia ao Laudelim que recantassem e acompanhasse em surdina, e ia explicando. Tarefa que se levava, pois o senhor Alquist queria comentar muito, em inglês [...]”⁹⁵

Mas, apesar das intervenções sonoras e audiovisuais que ocorrem em rede, a linguagem primordialmente utilizada é a escrita. Como, então, esse potencial criativo da multidão poderia se exercer ali? Em escala mundial, a (re) criação de uma linguagem poderia ser uma potência absurda da multidão.

Citamos, a pouco⁹⁶, a capacidade do usuário de internet produzir conteúdo, ou de compartilhá-lo sem neutralidade, alterando fundamentalmente seu sentido. No entanto, essas concepções estão mais ligadas às notícias e fazem pouca referência ao conteúdo literário.

Uma vez que nesse trabalho, a literatura é nossa base, vamos considerar as concepções de hipertexto tal como são dadas por Alex Primo (2003). Ele divide a interatividade em rede em três classes, separadas pelo nível de interação. São elas: hipertexto potencial, hipertexto colagem e hipertexto cooperativo.

O hipertexto potencial refere-se, mais geralmente, a uma fase da Word Wide Web anterior ao que hoje chamamos Web 2.0. Ainda que existam muitos sites com essa interação primária, atualmente eles dividem um espaço em crescimento com sítios cada vez mais interativos. No hipertexto cooperativo “os caminhos e movimentos possíveis do internauta encontram previstos. Assim, apenas o internauta se modifica, permanecendo o hipertexto com sua redação original.”⁹⁷ Estamos tratando de sites que permitem uma série de ações interativas, mas que funcionam numa relação de estímulo – resposta, sem as variações dialógicas que ocorrem em uma interação completa.

O hipertexto colagem, intermédio entre o primeiro tipo e o que veremos adiante, refere-se a “uma atividade de escrita coletiva, mas demanda mais um trabalho de administração e reunião das partes criadas em separado do que um processo de debate e invenção cooperada”⁹⁸. Um exemplo disso é o que ocorre em *weblogs* que permitem comentários, mas não a edição direta dos textos. Também é o que ocorre quando um internauta compartilha algo publicado em outro meio, emite opiniões ou julgamentos, mas não interfere no texto original.

Por fim, temos o hipertexto cooperativo. Dentro deste tipo de hipertexto, os chamados *interagentes*⁹⁹ não apenas comentam e opinam sobre o texto, mas interferem diretamente em sua construção, tanto elaborando conteúdo como discutindo sobre suas formas de produção.

⁹⁵ ROSA, 2006, p.89

⁹⁶ Cf. página 65

⁹⁷ PRIMO e RECUERO, 2003, p.2

⁹⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹⁹ Alex Primo (2003) cunha o termo interagente para denominar os internautas. O termo mais comum, usuários, não seria adequado, segundo Primo, por levar em consideração apenas as questões comerciais envolvidas na interação homem-máquina, ignorando a relação comunicacional igualitária possibilitada pelas redes.

O hipertexto cooperativo poderia ser, então, a resposta que une a oralidade e a linguagem escrita dentro da rede. Apontamos acima que, apesar de se utilizar de vários mecanismos semelhantes à mnemotécnica oral, a web ainda é dominada pela linguagem escrita. Como vimos ao longo deste estudo, uma das principais características da cultura escrita é o registro do pensamento, fator que, por um lado, garante a continuidade deste, além seu deslocamento pelo espaço sem perdas ou alterações. Por outro, impede um devir impreciso que modifica esse pensamento continuamente. Apesar do texto escrito não ser imutável – revisões, releituras, reescrituras podem alterá-lo – e da leitura e interpretação não serem um ato passivo, causando a completude da obra e dando margem a novas ideias e pensamentos múltiplos - no contexto oral e web, a intervenção e co criação são mais claras e precisas do que no universo escrito.

Quando o hipertexto cooperativo se coloca, temos uma mistura desses dois fatores. Uma diferença fundamental entre o texto escrito e publicado digitalmente e o texto manuscrito ou impresso é que o texto digital pode ser constantemente alterado, ao passo que os anteriores só seriam modificados, em geral pouco substancialmente, no caso de novas edições. Essa fluidez do texto digital retoma, em parte, a fluidez e a espontaneidade da oralidade. Assim surge o espaço criativo existente na linguagem oral dentro de uma linguagem registrada (que ainda é primordialmente escrita, mas envolve uma quantidade de imagens, vídeos, sons). Ao contrário do que possa parecer, o registro nesse caso também não garante uma precisão de mudança. Como os textos podem ser modificados a qualquer momento e como a comunicação ocorre em escala global, é quase impossível precisar quando as modificações de linguagem ocorrem, quais as que permanecem e porque.

Podemos, partindo dos tipos de hipertexto explicitados acima, definir também algumas mudanças básicas nas funções “leitor” e “autor” dentro do universo digital. Lúcia Santaella divide os leitores em três tipos: contemplativo, movente e imersivo.

O leitor contemplativo seria “nasce no Renascimento e perdura até meados do século XIX, sendo caracterizado como o leitor da era do livro e da imagem expositiva, fixa.”¹⁰⁰ Esse leitor é fruto de um processo que se inicia com a cópia em série manuscrita de livros, mas é com a prensa mecânica e o hábito da leitura se tornando cada vez mais solitário, silencioso e individual que esse leitor concentrado, em íntima relação com o livro e seu conteúdo tende a aparecer.

Um segundo tipo de leitor seria o movente ou fragmentado, a partir de uma transição do leitor imersivo do século XIX e culminando com as mudanças da chamada Modernidade, em princípios do século XX. Surgido em um contexto essencialmente urbano, veloz e bombardeado pelos meios massivos de comunicação, o texto que se apresenta a esse leitor é mais rápido, ágil, e mistura linguagens (fotografias, textos e a própria disposição tipográfica). A leitura, encabeçada por

¹⁰⁰ SANTAELLA apud MENEZES, 2007, p.4

manchetes e *leads*, tende a ser fragmentária. O isolamento e o silêncio não são mais prerrogativas do hábito de ler, a leitura é feita nas ruas, nas fábricas, nos transportes públicos. A memória desse leitor parece ser mais curta para processar a quantidade de informação recebida.

Por fim, Santaella conceitua o leitor imersivo. Este tipo de leitor é característico da sociedade digital e tem uma relação próxima com a hipermídia. Diferente do roteiro fechado seguido pelo primeiro tipo de leitor, o leitor imersivo movimenta-se por caminhos de textos ditados pelo seu interesse. *Hiperlinks* (para textos escritos ou outras formas de textualidade) levam o leitor por um “roteiro multi-linear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre as palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo, etc”¹⁰¹

Antes que sigamos, consideramos importante ressaltar que o hipertexto não é criado pela e a partir da hipermídia. O novo meio apenas potencializa a hipertextualidade e possibilita o intercâmbio mais rápido e direto entre tipos variados de textos. Além disso, como viemos reforçando ao longo do trabalho, os tipos de sociedade, de texto ou de leitor não se anulam mutuamente, convivendo fortemente em períodos de transição e menos notadamente quando um tipo se estabelece. Afinal, sociedades de oralidade primária e secundária coexistem, dentro da rede os três tipos de hipertexto ainda existem e podemos identificar facilmente, na atualidade, os três leitores apontados por Santaella.

Tratamos dos novos tipos de texto e de diferentes tipos de leitor. Também foi discutida a questão da interatividade e das possibilidades reais de interação entre os envolvidos na produção. Porém, um ponto essencial para este trabalho é a noção de autor e de autoria. Já a discutimos bastante no capítulo anterior¹⁰², mas consideramos importante, assim como fizemos com o hipertexto e o leitor, classificar a noção de autor dentro desse novo contexto.

Quando pensamos em Guimarães Rosa, ou em qualquer autor, seja de literatura, seja acadêmico, atribuímos a essa figura uma autoridade e um propriedade sobre o texto. Como vimos no início deste capítulo, a internet é uma construção sem autoria definida, processo criativo que se aproveitou e aperfeiçoou conhecimentos anteriores, compartilhados abertamente. Vimos também que o conceito de multidão, ainda que respeite as individualidades, não remete a uma liderança central ou a uma autoria principal. A cultura da multidão é fluida e constrói-se coletivamente, pela interação e atuação constante de seus participantes. O próprio Rosa, ao trabalhar a parábola da formação da canção em nosso texto base, coloca em questão a criação e a autoria.

Tentamos apresentar até aqui como a web mostra-se um espaço propício para esse desenvolvimento coletivo de ideias, conhecimentos e cultura. No entanto, dentro da rede desenvolve-se arduamente uma dicotomia entre esse universo livre e as questões de propriedade e

¹⁰¹ Idem, p. 5

¹⁰² Cf. Subcapítulo 2.4

autoria sobre a produção, acima de tudo, intelectual. Nesse contexto dúbio, onde e como encaixa-se a figura do autor?

Wolseley Henrique de Menezes propõe uma definição de autor imersivo, tomando por base o leitor imersivo de Santaella. A figura do autor surge no fim da Idade Média¹⁰³ e coincide com a ascensão da figura humana como centro de conhecimento e produção. As cópias manuscritas, depois impressas, de livros, são legitimadas pela atribuição de um autor ao discurso gravado no livro. Os questionamentos de Foucault (2006) sobre a autoria perpassam a questão de direito autoral, que surgirá tempos mais tarde, em parte como forma de proteção ao autor, mas muito mais como maneira de controle dos conteúdos divulgados, permitindo sua censura e/ou punição. Tanto Foucault como Barthes ressaltam a importância do receptor (seja leitor, espectador ou interagente) para a completude da obra.

O que Menezes destaca como proposição para esse “autor digital”, chamado por ele “autor imersivo” remete a conceitos de Schneider ligados ao ato de recortar e colar. Tratamos, ao longo dos capítulos anteriores desta pesquisa das teorias de Michel Schneider, expostas em *Ladrões de Palavras* (1990). Para o autor, o ato de escrever é uma extensão da nossa primeira relação com o papel: corte, colagem e montagem. Criar um texto é, sempre, remeter a outros, realocá-los e, por fim, montar algo novo a partir disso. O autor imersivo apresenta essa possibilidade em tempo real. Não trabalha mais apenas com os textos que compõe, de maneira consciente ou não, o seu capital cultural prévio. Quando cria em rede, esse autor pode acessar, recortar, remeter, a textos previamente conhecidos ou a novos textos. Além do novo texto, o autor imersivo deixa exposto o caminho de sua construção e tem a possibilidade de deixar em aberto caminhos de continuação.

Outro ponto característico desse autor imersivo é que, muitas vezes, ele está disperso na autoria coletiva, na construção coletiva seja do texto em si, seja das ideias e roteiros que levaram até a sua criação. Os interagentes de qualquer tipo (autores, leitores, passivos, reativos ou ativos) estão expostos a um contexto aberto de informação, conteúdos e interação. O texto que se processa online foge completamente ao texto construído solitária e isoladamente. Essa ligação constante com os outros pontos da criação torna a autoria um conceito muito mais difuso. Aliada a um universo onde produção imaterial (artística, acadêmica, cultural, de afetos) tende a circular e se construir mais livremente, as percepções de direito autoral tendem a se desvanecer neste espaço.

Por fim, gostaríamos de afirmar que não consideramos “autor” aquele que simplesmente clica em links e percorre um caminho previamente determinado de leitura, independente dos rastros que este internauta possa deixar. Para esta pesquisa, o conceito de autoria passa pela produção, individual ou coletiva, de um conteúdo novo, seja na forma de escrita, seja em outras formas de textualidade permitidas pela multimídia.

¹⁰³ BARTHES, 2004.

3.4 Redes Literárias

Uma característica importante do autor imersivo é que ele possui não apenas a função criativa, mas reúne várias outras atividades relativas à produção do livro, tais como: revisão, editoria, divulgação e distribuição. Ele assume essas funções junto e em contato simultâneo com seu leitor.

João Paulo Cuenca é um exemplo de autoria em rede que acabou sendo apropriada pelos modos convencionais de editoração. Seus primeiros textos foram publicados em weblog¹⁰⁴. Com textos publicados neste primeiro endereço até 2001, só publicou seu primeiro livro em 2003. Mesmo com vários títulos publicados, o autor ainda mantém um blog pessoal e uma conta no *Twitter*. No micro-blog, junto à revista *Bravo!*, desenvolveu um projeto de conto coletivo.

Muitos são os autores contemporâneos que seguem este caminho, ou mesmo o caminho inverso saindo do impresso para a escrita em ambiente virtual, como Henrique Vila-Matas, autor de obras (impressas) como *Suicídios Exemplares* e *Paris não tem fim*, hoje mantenedor de conteúdo em seu próprio site. Citamos Cuenca neste trabalho por duas interessantes observações suas sobre o processo de escrita dentro das redes sociais. A primeira é sua consciência, como autor, de que seja qual for o número de leitores que ele tiver, esse número corresponde ao número de livros diferentes que existem (ou seja, ele percebe a leitura como uma forma de criação, autoria e posse sobre o livro). O segundo ponto é a questão do contato com o leitor via weblog. O autor comenta que mais do que ter a consciência das diferentes leituras, o contato direto com o leitor o coloca diante de novas perspectivas sobre o próprio escrito. Ainda que todo leitor, em qualquer meio, seja um tipo de coautor, uma vez que a obra precisa de recepção para sua completude, em rede essa coautoria se “corporifica”, com intervenções diretas ou indiretas sobre os textos apresentados.

O que podemos notar nessa declaração do escritor carioca é que, se desde pelo menos as teorias estruturalistas a relação autor-leitor é considerada para a completude do texto, com a sociedade em rede, essa relação ganha uma proximidade e uma dimensão impossível antes.

Em um outro extremo dessa história, vemos autores e editoras mesclando o meio impresso e o digital. Se as edições de livros ainda não tem uma linguagem completamente adaptada ao novo meio (em sua maioria, os livros são simplesmente digitalizados e postados, sem outras possibilidades de interação ou hipertextualidade), grandes autores, sejam teóricos, sejam de literatura utilizam-se de mídias digitais para publicar, divulgar e mesmo discutir seus escritos. Editoras procuram novos talentos em blogs e microblogs e já foram publicadas algumas coletâneas

¹⁰⁴ Folhetim Bizarro (<http://folhetimbizarro.blogspot.com.br/>), João Paulo Cuenca é autor dos livros *A Última Madrugada*, *Corpo presente*, *O dia Mastroianni* e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Na revista *Granta*, número 9, foi citado como um dos grandes autores brasileiros da nova geração.

de autores com dois pés fincados no mundo virtual, como *Geração 00* e *Geração Subzero*.

Em parte, podemos considerar essa postura das editoras como uma adaptação comercial aos novos meios, mas seria um pensamento acrítico e ingênuo. Muito além disso, há a questão da apropriação de um meio e de uma forma de escrita nova por formas instituídas de produção. Além disso, há as questões de domínio de conteúdo e dos meios de produção e disseminação. Por fim, podemos apontar a colocação cada vez mais ostensiva das empresas editoriais dentro do meio digital como uma reação às discussões sobre direitos autorais e divulgação da cultura e do conhecimento.

3.5 Direitos de autor, direitos autorais: propriedade e proteção para quem?

No capítulo anterior, iniciamos uma discussão sobre a questão da autoria e da propriedade sobre determinados textos. Passamos rapidamente pelas visões de Michel Foucault e Roland Barthes, textos essenciais no debate sobre autoria, mas que são, também, bastante datados e não abrangem completamente os questionamentos provocados pela existência do universo digital.

Como já dissemos anteriormente,¹⁰⁵ Foucault e Barthes analisam a autoria a partir de pontos de partida (e, conseqüentemente de vista) diferentes. Barthes toma a idade média, a ascensão do humanismo e a centralização em um conhecimento que partisse essencialmente da pesquisa humana como ponto de partida. Os discursos contidos nos livros necessitavam do nome de um autor que os assumisse e os legitimasse. Esse momento, no entanto, traz uma relação muito maior com uma paternidade do texto, com uma responsabilidade intelectual e de respaldo sobre o conteúdo do que com a propriedade que os direitos autorais trariam mais tarde. É importante ressaltar que, em uma enorme semelhança com a cultura oral, os textos desse período eram manuscritos e, devido a variedade de copiadore, eles eram alterados, em uma espécie de tradução. O sentido do texto permanecia o mesmo, mas várias “versões” diferentes de um certo texto podiam ser atribuídas a um mesmo autor, com variados copistas anônimos.

Foucault trabalha as questões de autoria partindo da determinação das leis de direitos autorais. O filósofo liga a figura do autor às suas atribuições legais. Ainda no primeiro capítulo, citamos um dos prólogos de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, onde o rei autoriza publicação e cópias do livro tal e qual ele foi apresentado aos conselheiros do rei. Tal reprodução só é possível a partir técnicas de impressão mecânica, que eliminam as “falhas” de reprodução dos copistas. Caso haja revisão para uma nova edição, o livro tem quem passar por nova comissão para

¹⁰⁵ Cf. Página 24

que seja aprovada sua reprodução e venda. Sob essas condições, de autorização e não alteração do texto, o autor (ou aquele que for selecionado por ele) ganha o direito de produzir e comercializar o livro. Uma cópia fica em posse dos conselheiros reais para conferência.

Ainda que essa fosse a lei de direitos autorais espanhola, ela não apresenta muitas diferenças em comparação as leis francesa e inglesa, as mais antigas leis de direitos autorais de que temos notícias. Tanto os britânicos quanto os franceses tinham uma preocupação em assegurar dois pontos: primeiro, o controle sobre o conteúdo disseminado; segundo, os direitos de comercialização e lucro com as obras. Constam, em ambos os textos, pontos relativos à disseminação da cultura (as obras tornam-se de domínio público depois de certo tempo, com possibilidade de renovação da propriedade) e a sobrevivência do autor (dando a este ou a pessoas/instituições delegadas por eles o direito de comercialização e lucro), no entanto as preocupações mais claras são relativas aos direitos das editoras, em sua maioria também comercializadoras diretas dos livros, e aos poderes de censura sobre os textos.

Primeiramente, chamaremos a atenção para um fato: narrativas, contos de fadas e mesmo o conhecimento teórico e científicos sobre o mundo, durante muito tempo, foram orais. Pierre Lévy ressalta, inclusive, que toda a nossa comunicação de experiência é primordialmente oral, sem registros, autores ou textos fechados. Na realidade, então, até a escrita (especialmente depois da reprodução mecânica), transmitiam-se ideias apenas. Como ideias são imateriais, impalpáveis, não se pensava em atribuí-las a um determinado pensador, e mesmo que se pensasse, seria praticamente impossível precisar essa autoria ao longo do tempo. Talvez seguindo essa linha de raciocínio, esse hábito cultural de transmissão, nenhum dos 6 primeiros portadores do recado preocupa-se em tomar para si a posse do recado, ou mesmo a renega, transmitindo-a ao Morro da Garça (Malaquias) ou a Deus (Nominêdomine).

O que ocorre com a escrita, seguida dos copistas manuais e dos impressores até as várias técnicas atuais, é que esse fenômeno tornou as ideias palpáveis e materiais. Assim, também as tornou mensuráveis, qualificáveis, censuráveis, precificáveis. O livro deixa de ser um simples recipiente onde se guardam ideias para tornar-se o objeto principal de um novo mercado: o mercado livreiro. As leis de direitos autorais desenvolvem-se dentro deste mercado, favorecendo-o de várias maneiras. A constituição de base para a maioria das leis de direitos autorais encontradas hoje é a lei americana: baseada na lei inglesa, a lei americana traz a conceituação de *Copyright* e determina, de certa forma, a maneira como encaramos a propriedade intelectual.

Hardt e Negri (2005) escrevem exatamente sobre essa produção imaterial crescente na atualidade. Os autores discorrem sobre os vários tipos de produção possível – agrícola, industrial, tecnológica – para chegarem àquilo que denominam produção imaterial. Tal produção, em oposição às anteriores, não cria, necessariamente, produtos físicos e meios de vida social: ela gera “a própria

vida social”¹⁰⁶ Assim, a produção de ideias e afetos certamente gera produtos físicos, como livros, trabalhos acadêmicos, consultorias, e serviços como o acompanhamento de idosos ou serviços de enfermagem, atendimento telefônico de empresas, terapias diversas, mas precede e vai além desses produtos e serviços.

A grande questão é que, como vimos ao longo desse capítulo, tais produtos raramente surgem sob a responsabilidade de uma única pessoa, criadora e possuidora dos direitos sobre ele. A produção imaterial é encadeada, fruto da união e do retrabalho de uma série de ideias que terminam em um conceito final. Precisar a porcentagem de pertencimento de cada parte da ideia a um autor seria impossível, assim como determinar a quem pertence o direito autoral dessa produção intangível torna-se algo cada vez mais complexo. Aqui, podemos acrescentar como agravante que, em rede, as ideias são mais fluidas e a troca de informação é muito rápida e constante, tornando esse limite ainda mais tênue. Essa rapidez não garante uma melhoria de qualidade, mas uma circulação de informação frequente e veloz, fazendo que com que ideias variadas gerem produtos de diferentes tipos e padrões.

Seguindo a linha de raciocínio desenvolvida ao longo desse capítulo, veremos que o processo criativo de qualquer ideia ou produto final passa por um encadeamento de ideias prévias, uma pesquisa, a partir da qual os dados são retrabalhados e geram um novo princípio ou um novo produto. Técnicas novas não surgem de um vazio intelectual, não são inspiradas pelas musas, mas resultados de uma pesquisa baseada em defeitos e qualidades de técnicas pré-existentes. O mesmo acontece com as artes em geral e com as pesquisas acadêmicas. No entanto, durante um período de tempo, vivemos em uma cultura onde tais pesquisas geravam um produto físico, fosse um livro, fosse um computador; e tais produtos eram facilmente atribuídos a proprietários que detinham seus direitos de uso, reprodução e comercialização.

O resultado final de “O recado do morro” é a compreensão, por parte de Pedro Orósio, do aviso enviado pelo morro. Esse entendimento surge apenas pelo encadeamento de fatos, tanto de sua vida prévia, como dos ocorridos no espaço daquela narrativa. Antes de ser o recado de Pedro, o recado é pregação e canção, ambas criações originais, mas formadas pelo encadeamento de ideias anteriores. Para deixarmos ainda mais clara essa relação, lembremos que Guimarães Rosa fazia pesquisas e anotações sobre a fala, a fauna e a flora do sertão, para então recriá-lo, baseado ainda em suas memórias: um produto físico (o texto escrito ou livro) gerado pelas ideias, oralidade e memórias afetivas.

O que ocorre atualmente é vivermos uma valorização crescente da produção imaterial paralelamente ao crescimento de uma cultura baseada no compartilhamento de informação e conteúdo. Dentro desse contexto, de um lado temos proprietários, empresários, mercados buscando

¹⁰⁶ HARDT e NEGRI, 2005, p.194

um endurecimento das leis de direito autoral e propriedade, por outro uma sociedade lutando por uma liberdade maior de acesso, uso e compartilhamento do material cultural produzido em rede. Podemos considerar estarmos vivendo um momento de transição.

Segundo as leis brasileiras (conduzindo-se pelo modelo da lei americana), qualquer conteúdo publicado (seja em um fanzine, em um weblog, um jornal), desde uma marca até um artigo científico, música ou texto literário, é automaticamente colocado sob *copyright*. A não ser que haja uma vontade expressa do autor em contrário, direitos de reprodução, cópia e autoria podem ser cobrados judicialmente de forma automática. Essa é uma das formas mais duras de proteção ao direito autoral.

No entanto, tal proteção não traz impedimento real à pirataria ou ao compartilhamento de conteúdo. Diante de uma geração de pessoas que já nasceu sob o domínio da informatização e da sociedade digital em rede, essa superproteção da informação e do conteúdo costuma ser malvista e burlada. O emblemático “Caso NAPSTER”¹⁰⁷ demonstra que, longe de conseguir acabar com o compartilhamento ilegal de arquivos, novas formas de proteção oferecem caminhos à novas pesquisas para maneiras diferenciadas de compartilhamento. No Brasil, em 2012, vivemos um movimento que tem a adesão de autores e editoras pela liberação do site *Livros de Humanas*¹⁰⁸, mantido pelo estudante Thiago Cândido, que disponibiliza em PDF vários livros das áreas de humanas, facilitando e difundindo a pesquisa acadêmica. Uma das possibilidades legais mais interessantes que se apresentam são as licenças alternativas oferecidas hoje.

Licenças alternativas são uma saída ao *copyright* estabelecido. Elas podem variar do *copyleft* total à simples permissão de compartilhamento. A forma mais conhecida e utilizada de licença alternativa é o Creative Commons. Seu nome baseia-se nos *commons* ingleses, propriedades comuns utilizadas principalmente para criação animal, que deixaram de existir após a revolução industrial e a ascensão da propriedade privada, do trabalho assalariado e da vida urbana. Criado por Lawrence Lessig em 2001, o Creative Commons foi baseado nas leis de *software* livre que deram início a internet (seguindo, mais uma vez, em paralelo à trilha da rede). Longe de ser uma maneira de deixar o autor sem direitos autorais, como muitas vezes é apregoado pelos mais conservadores, o Creative Commons oferece maneiras alternativas de lidar com o *copyright* sem, no entanto, chegar ao extremo do *copyleft*.

Suas formas de licenciamento são adotadas em mais de quarenta países, inclusive no Brasil, adaptando-se às possibilidades oferecidas pelas leis locais de direito autoral. São 4 tipos de licença-base, de acordo com a última atualização (Creative Commons 3.0): “atribuição” (BY), permite a

¹⁰⁷ Napster foi o primeiro programa de compartilhamento de arquivos P2P (people to people/pessoa a pessoa), surgido em 1999. Bastante popular, o Napster sofreu um processo judicial duro e em 2001 fechou seus serviços. Pioneiro, o “Caso Napster” é muito citado na luta por uma nova concepção e legislação de direitos autorais.

¹⁰⁸ <http://www.livrosdehumanas.org>, fora do ar até o fim da concepção dessa dissertação.

distribuição, reprodução e criação de obras derivadas da obra, desde que atribuídos os créditos ao autor original; “uso não-comercial” (NC), permite a cópia, distribuição, reprodução e obras derivadas para uso não comercial; “não a obras derivadas” (ND), não permite obras derivadas a partir de uma obra original, ainda que não vete o uso e compartilhamento; “compartilhamento pela mesma licença” (SA), em que uma obra só pode ser compartilhada com licença idêntica à obra original. A recombinação dessas licenças cria várias alternativas para garantir, a um só tempo, as atribuições de autoria sobre uma obra e facilidades na sua distribuição e na criação de novas obras. Por exemplo, é possível permitir o compartilhamento de um obra, mas não sua modificação combinando a licença BY à licença SA. A atribuição de autoria fica garantida pela licença de atribuição e o não cumprimento as regras determinadas pelo autor é passível de sanção.

Seria ingênuo crer que as licenças alternativas e o compartilhamento crescente de ideias, informações, práticas, enfim, de todo esse conteúdo imaterial que fomenta o conjunto que chamamos cultura, estaria, assim, livre de intermédios. O mundo digital, assim como o mundo real, é dominado por grandes empresas, muitas delas grandes concentradoras do conteúdo compartilhado em suas páginas. Além disso, provedores e páginas de notícia e navegação se apropriam das informações pessoais de seus usuários, transformando o ser humano em mercadoria.

Desta forma, é válido sempre destacar a forma rizomática de criação permitida pela rede. O conteúdo aberto, o número múltiplo de vozes, os caminhos que tornam-se estriados e voltam a ser lisos, o número de linhas de fuga que podem ser encontrados/criados, pode causar uma ilusão do espaço perfeito para a liberdade e a expressão. No entanto, é importante manter uma visão crítica a respeito das várias formas como tal espaço pode ser utilizado, além de ter em mente, sempre, a questão do domínio das empresas privadas sobre a circulação em rede. É essencial, ainda, considerar alguns pontos como a “universalidade” do acesso, amplamente limitado pelos custos de compra dos aparelhos e dos provedores de serviço telefônico e de rede; e o analfabetismo digital, consequência diretamente ligada ao analfabetismo e a alfabetização funcional de grande parte da população mundial.

3.6 Com quantos bits constrói-se um sertão?

Ao longo desse texto, vimos que, na construção narrativa de Guimarães Rosa, há uma série variada de hipertextos. Seja especificamente em “O recado do morro”, seja em *Corpo de baile* como um todo, o cenário, os nomes de locais e personagens, os diálogos e a própria disposição dos textos podem oferecer caminhos diferentes de leitura.

Essa construção passa, essencialmente, pela criação do ambiente onde ocorrem as narrativas. Representando uma área mais urbanizada do sertão, como na novela “Dão-Lalalão” (O Devente),

um espaço rural (a fazenda do Buriti Bom, em Buriti, por exemplo) ou campos áridos e isolados (o próprio terreno da viagem de “O recado do morro”), o sertão rosiano é, como dito em *Grande sertão: veredas*, Ser-tão. Funcionando sempre como personagem secundário, porém inequivocamente presente, é em grande parte esse sertão quem determina e define a variedade de caminhos possíveis de leitura (veredas de leitura).

Antes de analisarmos como esse sertão pode ser transmutado, alegoricamente, nas redes digitais pelas quais navegamos hoje, vamos pensar sobre o processo de criação literária do sertão rosiano. Longe de ser uma construção precisa, a representação do sertão no mineiro é uma mistura de memórias afetivas, viagens exploratórias e pesquisa bibliográfica – que antes caracterizamos como uma concatenação de ideias. De cada um desses recursos, Rosa retira elementos curiosos, em geral pouco explorados por outros escritores (ou, quando o fazem, os utilizam de maneira muito diferente) e, em um processo de corte e colagem¹⁰⁹ destes vários textos, (re) cria um sertão impreciso geográfica ou historicamente. Podemos inclusive ressaltar a constante “inexistência” do sertão dentro da escrita rosiana, protelado, pelo discurso dos personagens, sempre para um ambiente mais e mais à frente do momento presente, como já citado no capítulo anterior¹¹⁰

Em *O traço, a letra e a bossa*, Roniere Menezes apresenta o sertão, tanto em Rosa como em João Cabral de Melo Neto como espaço de heterotopia. Trabalhando com o conceito de heterotopia de Foucault, um espaço que ao mesmo tempo em que isola aquilo que é indesejado dentro de uma sociedade, também demonstra que aquele contrato social não é tão ideal quanto gostaria de ser. Desse ponto de vista, o sertão pode ser colocado como uma “terceira margem do rio” do projeto de coesão nacional. Parte integrante do Estado brasileiro, por um lado o sertão se furta às características de progresso e desenvolvimento, devido à miséria, ao abandono, a aridez. O difícil acesso a ele o isola naturalmente do resto do país. Por outro lado, essas características adversas, que não podem ser descartadas da nacionalidade, na busca de se ressaltar, pelo exotismo da natureza, pela simplicidade do homem do campo, o “lado bom” do país, são trabalhadas para a construção da imagem de um Brasil ideal.

Guimarães Rosa tenta afastar-se dessa linha construtiva pautada pelo controle discursivo sobre o país, procurando distanciar-se da imagem do sertão ideal, que atenda às expectativas do projeto de Brasil cordial e exuberante, seja ao torná-lo extremamente poético, seja por explorá-lo de uma maneira muito diferente dos autores anteriores, como Euclides da Cunha¹¹¹. Para os leitores mais atentos, a literatura rosiana não se encaixa nos rótulos da imagem da nação imaginada como paraíso tropical, como pretendem muitos discursos estatais. O sertão rosiano, de geografia

¹⁰⁹ Como já citado no primeiro capítulo, esse é o processo de construção textual de base, definido por Compagnon, 2006 e reiterado por Schneider, 1990.

¹¹⁰ Cf. página 30

¹¹¹ Euclides da Cunha também se utiliza de cartas e anotações histórico-geográficas para escrever *Os Sertões*.

imprecisa e infinita, é descrito sempre pela voz do sertanejo. Em “O recado do morro” (assim como em *Grande sertão: veredas*), a tentativa frustrada do estrangeiro de catalogar e, assim, compreender o ambiente é inversa a capacidade do sertanejo de captar as pequenas sutilezas que definem seu lugar de origem. Além da heterotopia, encontramos aqui, novamente, os conceitos de espaço liso e espaço estriado, também trabalhados por Roniere Menezes em suas análises da novela rosiana. Lembramos que, por mais que Rosa tente se furtar aos padrões discursivos do país, como escritor monumentalizado, muitas vezes tem o seu discurso utilizado exatamente para reforçar esses padrões. Assim, a própria obra do mineiro pode ser vista como espaço liso – que foge aos padrões desejados de descrição do sertão – e estriado – ao ser como discurso ufanista.

Podemos pensar na postura do estrangeiro da seguinte forma: colonizador, o estrangeiro tenta enquadrar o sertanejo, senão dentro da sua própria conduta e pensar, considerados ideais, pelo menos dentro de um estereótipo de brasileiro cordato e gentil. Tenta compreender tal espaço árido de vivência, sem riquezas (isto é, sem ouro, pedras preciosas ou solo muito fértil) e sem beleza natural através da classificação. Assim, limitando e controlando o universo desconhecido, o estrangeiro poderia então dominá-lo: enquadrando-o, regrando-o, estriando-o.

Por outro lado, o sertanejo representado por Guimarães Rosa, a princípio apresentado como bruto, com o passar das páginas, mostra-se como um ladino que engana e ensina ao forasteiro. Conhecendo e compreendendo as veredas do sertão, esse homem constrói um espaço desordenado, inclassificável. As belezas naturais são intangíveis e estão intimamente ligadas ao conhecimento de campo e às sensações. Os conhecimentos científicos são misturados aos conhecimentos populares, ou barrados por eles. Quebrando a imagem de cordialidade, o sertanejo recebe o estrangeiro, mas atento à alteridade. Essa desconfiança, mal vista pelo forasteiro, faz com que o homem do sertão seja mais crítico, mais irônico em relação à necessidade de registro e controle demonstrada pelo estrangeiro. Como em “O recado do morro”, onde Seo Alquiste, é descrito assim:

O louraça, Seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a toda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando a estrada – mestra.¹¹²

Esse sertanejo, a um só tempo prestativo e irônico, também facilmente identificável na conversa entre Riobaldo e seu interlocutor mudo em *Grande Sertão: Veredas*, é a artimanha literária de Guimarães Rosa para representar um personagem que, se não foge radicalmente do estereótipo montando nos registros sobre o sertão brasileiro, também não se deixa prender por essas regras classificatórias. O sertanejo rosiano, escapando sutilmente das tabelas classificatórias estrangeiras, recria constantemente o sertão, revelando-se como instância ligada ao espaço liso.

Vale notar que essa invasão estrangeira, que converte os nativos em bárbaros, não é

¹¹² ROSA, p. 9, 2010

representada na obra de João Guimarães Rosa apenas pela presença de viajantes de outros países¹¹³, mas também pela entrada de outros elementos externos, tais como a medicina formal (o veterinário Miguel, em “Buriti”) e a tecnologia (a personificação do jipe, também “Buriti”; o rádio em “Dão-Lalalão (o devente)”. Cada uma dessas pequenas interferências altera o sertão-personagem rosiano. No entanto, essa alteração não mexe com sua essência. É como se o sertão usasse essas novas linguagens para se reescrever e assim, oferecer mais e mais veredas possíveis de leitura.¹¹⁴

Como sabemos, em 1956, João Guimarães Rosa nem sequer teria como imaginar a existência da internet e não poderia falar sobre a influência de uma comunicação tão global e poderosa sobre o *ethos* sertanejo. No entanto, acreditamos ser possível fazer algumas analogias entre, por exemplo, a forma de viajar no sertão proposta pelo autor mineiro e o direcionamento de navegação em rede. Também vemos como possível encontrar um série de categorias propostas por Rosa dentro de O recado do morro na maneira como se organiza a sociedade e a criação em rede.

Willi Bolle, em *grandesertão.br* (2004), relaciona o sertão *rosiano* com a navegação em rede. Ainda que o alemão trabalhe com o sertão de *Grande Sertão: Veredas*, podemos perceber que as relações de construção do sertão citadas por Bolle se aplicam à construção vista em *Corpo de baile*. “O sertão em *Grande Sertão: Veredas* torna-se uma “forma de pensamento”. O estilo, a composição e o modo de pensar são labirínticos.”¹¹⁵. Esse modo labiríntico de pensar, que vemos muito claramente na literatura oral, é presente também na criação em rede. Se retomarmos alguns pensamentos já trabalhados anteriormente, nos lembraremos que a linearidade da narrativa está diretamente ligada ao fluxo ordenado da escrita. Assim, nas comunidades orais, o tempo (e suas histórias) tendem à circularidade enquanto que nas sociedades escritas estes elementos são trabalhados em etapas contínuas e lineares.¹¹⁶

Ao se utilizar de uma enorme variedade de elementos orais para a construção de suas narrativas, Guimarães Rosa joga com essa linearidade. Em *Grande Sertão: Veredas* ao trabalhar, além da questão oral, a questão da história contada na ordem da memória, sem registro, Rosa reforça a não linearidade, ausência de cronologia. Já em “O recado do morro”, essa não-linearidade é trabalhada, essencialmente, em cima da estrada e do seguimento da viagem. Ressalta-se, logo no princípio, o formato irregular e sinuoso do caminho a ser seguido. Em pelo menos dois momentos, é demonstrado o desvio da estrada, o ato de interromper ou perder-se, como desvios da história principal que se está contando: o primeiro quando Seo Alquiste é descrito¹¹⁷ e o segundo quando Guégue vira o guia da viagem.

¹¹³ Ressalte-se que o estrangeiro representado em Rosa é, em geral, de países que não falam português. Dessa forma, os jogos linguísticos feitos pelo sertanejo com a língua estrangeira também é um artifício de fuga ao outro.

¹¹⁴ Cf. MENEZES, 2011.

¹¹⁵ BOLLE, 2004,p.82

¹¹⁶ Cf. Conceitos de sociedades orais primarias e sociedades orais secundárias nas páginas 60-62

¹¹⁷ Cf. Página 35

Assim, vemos em todo o decorrer da narrativa, a demonstração de uma preocupação em manter-se dentro da estrada, seguindo o roteiro preparado pela viagem e a tentativa frequente de Pedro Orósio de manter tal planejamento. Podemos fazer uma analogia com a literatura escrita, planejada e executada de forma ordenada, baseada em pesquisas e constantemente revisada e corrigida. Em contraponto, temos os desvios, as perdas, os caminhos alternativos e circulares que aparecem o tempo todo interrompendo e modificando o roteiro dessa viagem, seja nas paradas em fazendas, seja nos encontros de meio de estrada (Gorgulho, Nominidômine) ou na própria fuga de Pedro após a briga com seus algozes. Essas digressões são baseadas sempre na entrada da oralidade na história, que faz com que se desvie o caminho certo pela atenção a O recado do morro. Ao retomar a oralidade, Rosa traz ao seu texto escrito elementos dessa não linearidade e permite um texto menos “definitivo”, mais vivo, com mais possibilidades para o leitor. Ainda que não permita modificações, reescrituras e interferências, há uma analogia entre “O recado do morro” e o modo de navegação livre que se dá na internet

Lembrando-nos da proposta de parábase declarada por Rosa tanto nos índices remissivos de algumas edições como nas cartas ao tradutor italiano, podemos notar aqui a crítica da impossibilidade de exclusão do universo oral pelo escrito. Em “Dão-Lalalão” (O Devente) acrescenta-se a essa crítica, a entrada da tecnologia. Lá, novamente o elemento novo não aparece como eliminador do elemento antigo (tecnológico por analógico), mas como parte alteradora do universo sertanejo.

Essas várias camadas de leitura, essa diversidade de caminhos, esse sertão - “lugar de se perder e errar”¹¹⁸ é que indica o hipertexto em *Corpo de baile* (e na obra inteira do autor mineiro). Comete-se muito facilmente o engano de ligar a existência do hipertexto ao aparecimento do ciberespaço. No entanto, como exemplo claro de hipertextos impressos, citamos as enciclopédias e enormes variedades de dicionários, onde um verbete leva a outro, ligando-os (linkando-os). Na literatura, podemos pensar em livros mais explicitamente hipertextualizados, tais como *Zazie no metrô* e *Jogo da Amarelinha*. Mas a hipertextualidade permeia Jorge Luís Borges e Ítalo Calvino, para citarmos alguns exemplos mais conhecidos, sem nenhum recurso gráfico ou de edição. Assim como em Guimarães Rosa, o caminho hipertextual se dá na forma de escrita, no encontro com outros textos, com outras maneiras de narrar.

Dessa forma, ao aguçarmos nosso pensamento, perceberemos que, dentro da complexidade de pensamento e montagem da escrita de Guimarães Rosa, encontramos uma série de caminhos que antecedem os procedimentos encontrados em rede, ainda que funcionem de maneira destacada nela. Mais uma vez, reforçamos aqui que não queremos, nem poderíamos, encontrar uma analogia direta entre a literatura rosiana e a sociedade digital. Porém, ao pormenorizar elementos presentes em sua

¹¹⁸ BOLLE, p.65

literatura, encontramos variadas peças que nos podem ser úteis para pensar o processo criativo que ocorre hoje, digitalmente. O recado do morro funciona como alegoria desse processo.

Intitulamos este subcapítulo de “Com quantos bits constrói-se um sertão?”. Concluímos, até o presente momento, que tal como as móveis e fluídas estruturas em rede, efêmeras, mutantes, o sertão rosiano, baseado em pesquisas, literatura de viagem, memória afetiva e literatura oral, também é fluído e mutante. Com um linha dorsal definida e guiada pelos Geraes(assim como a rede se define e se guia por protocolos de programação, atualmente HTML 5), o sertão amolda-se como personagem de qualquer história. Longe de ser um meio determinante dos *causos*, ele é parte integrante, modifica as histórias e modifica-se para caber nela. Assim como a rede, que não é um meio determinante, mas influencia e é influenciada diretamente pelo relacionamento e formas de trabalho de seus usuários, uns com os outros e com a própria rede.

Deste momento em diante nos propomos a relacionar os pontos centrais levantados ao longo desse trabalho, questionamentos e material teórico para, finalmente, concluirmos a validade ou não de nossas hipóteses. O capítulo que se segue tem a função de concluir e amarrar essa série de ideias e pensamentos elencados e trabalhos até aqui.

4. Conclusão:

“O poeta é um ruminante de palavras”¹¹⁹

¹¹⁹ Ávila, Affonso. Psicologia da Composição, 2008.

4.1 Cortar, colar, montar, copiar, criar

*O poeta fala abertamente que se apropria da linguagem de outros poetas
O poeta é um deslavado apropriador de linguagens.*

Ao longo do presente trabalho tentamos relacionar os vários elementos presentes em “O Recado do Morro” - principalmente aqueles relacionados às questões de oralidade - à produção de conteúdo na internet. Para tanto, no capítulo “Eu vou samplear, eu vou te roubar”, destacamos vários elementos da obra, como a construção dos personagens, seus papéis no processo criativo do recado, a questão da parábase da forma de se fazer uma canção, considerada aqui como uma referência ao processo criativos como um todo.

No capítulo “Eu sou trezentos, trezentos-e-cincoenta” mostramos um pouco da história da computação e da internet para demonstrarmos o caráter coletivo de criação deste aparelho e meio que hoje regem grande parte de nossas vidas. Percebemos que, seja na criação artística, seja na criação científica, o resultado final é a sintetização, por uma pessoa ou grupo determinado, do encontro entre várias ideias pré-existentes gerando uma ideia original. Esse produto gerado poderá levar ao surgimento de novas criações.

Assim, quando Laudelim Pulgapé anuncia a canção como “coisinha” sua, ele não está usurpando uma criação de outrem, mas admitindo a responsabilidade sobre aquela maneira de elaborar o recado. Como observamos ao longo deste texto, há uma linha tênue entre o plágio e a criação original, e criar é justamente fazer o processo de corte e colagem citado por Antoine Compagnon de forma a chegar em um resultado novo.

Da mesma maneira, foram apontados alguns métodos criativos de João Guimarães Rosa, como suas viagens, pesquisas e cadernos de anotação. Ainda que uma intensa pesquisa demonstrasse que todas as histórias contidas em *Corpo de baile*, para nos restringirmos ao livro de que tratamos aqui, são na realidade “causos” da cultura popular sertaneja coletados pelo autor, isso não implicaria na usurpação dessa cultura popular, mas em uma reapropriação. O autor reescreve as histórias de uma maneira única, extremamente original, recriando o espaço da oralidade e do sertão

dentro do universo escrito.

Ainda que uma dissertação não gere um trabalho artístico e, no caso das ciências humanas e sociais aplicadas, quase nunca resulte em um produto além do texto, também passa por esse processo criativo de corte e colagem, remontando informações prévias para sugerir uma nova linha de pensamento. Falar sobre o processo criativo enquanto vivíamos um foi, certamente, um dos maiores desafios do desenvolvimento do presente trabalho.

4.2 Veredas virtuais, links do sertão

Em carta ao seu tradutor italiano, Guimarães Rosa define vereda como um espaço de transição dentro dos “campos gerais”:

Mas, por entre as chapadas, separando-as [...] há as veredas. São vales de chão ardiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o *buriti*. [...] A vereda é um oásis. [...] As veredas são férteis. [...] As veredas são sempre belas.¹²⁰

Rosa coloca as veredas não como espaço de oposição aos “gerais”. Seriam, de certa forma, uma linha de fuga, constante daquele espaço árido e aberto, mas fértil, úmida e recoberta de vegetação. Willi Bolle aponta o “labirinto de veredas” tão bem trabalhado por Rosa, como o ponto de ligação entre o sertão rosiano e a rede mundial de computadores. A forma de pensamento labiríntico de Rosa viria dessa construção do sertão recortado por veredas, desvios, que alteram a linearidade do espaço aberto, amplo, dos gerais.

Como já citamos, é de Bolle que surge essa associação da internet com os textos do escritor mineiro. “O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo com um cérebro trabalha”, escreve o alemão. Tal construção é mais próxima da cultura das redes - e também da cultura oral - onde as associações não se organizam sobre uma estrutura linear. Em rede, o caminho é labiríntico, as associações parecem mais com as nossas associações sinápticas, em que as memórias reúnem-se por um caminho menos linear e mais associativo. Na escrita impressa, com o caminho de leitura preso as limitações do objeto livro, trabalhamos com a liberdade de interpretação e associações, mas a organização do pensamento segue essa ordem mais retilínea.¹²¹

Pelos motivos já reiterados aqui, Bolle não poderia fazer uma associação direta entre a literatura de Rosa e a internet. Assim como nos propusemos ao longo desse texto, o alemão faz da construção do sertão rosiano uma analogia para a construção do espaço virtual, colocando em

¹²⁰ ROSA, 2003, p.40-41

¹²¹ Apresentamos, ao longo do trabalho, vários exemplos de textos literários e impressos que permitem uma leitura muito mais aberta do que alguns textos orais (como o discurso religioso). Longe de classificar o texto impresso e o livro como limitados e limitantes, queremos demonstrar nesse estudo o quanto, aliando essa tecnologia a características orais e possibilidades digitais, a escrita em rede pode ampliar possibilidades já contidas nos impressos.

paralelo o pensamento labiríntico da obra rosiana e as formas de navegação e organização em rede. Tentaremos, daqui em diante, demonstrar de forma mais clara as nossas associações.

4.3 A alegoria mística

Como já citamos, Guimarães Rosa é um grande místico. Católico, tal como Riobaldo ele não rejeita as demais religiões e explora a mitologia e as superstições em *Corpo de baile*. Em *O recado do morro*, como já apontamos, vários elementos místicos constroem a história. Os nomes dos personagens e fazendas, associados a mitologia grego romana e à característica de cada planeta. Os nomes dos recadeiros associados à personagens bíblicos. O sincretismo da Festa do Rosário, misturando os ritos católicos ao congado, de orgiem africana.

O elemento mais místico em “O recado do morro” é o Morro da Garça. A rocha funciona como oráculo, enviando uma previsão para Pedro Orósio através de seus profetas – ideia reforçada pelos nomes Malaquias e Zacarias. O morro envia um recado, entendido apenas por Malaquias/Gorgulho, morador de urubuquaquaras. Como já mostramos, Gorgulho é um inseto que se alimenta do cereal onde vive, mas também é um tipo de seixo de pedras. Assim, Malaquias/Gorgulho compreende a rocha por ser, primeiro, morador de seu interior; é também inseto, animal, que tem uma ligação direta com o produto da terra; é seixo, parte mínima da pedra que forma o imenso morro. Por fim, é profeta, único capaz de receber as mensagens místicas e decodificá-las.

Para relacionarmos tal elemento às redes, recorreremos à Walter Benjamin. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o filósofo escreve que a reprodução em série tira da obra de arte a aura. A acessibilidade a obra reduz o seu caráter “sacralizado”. No entanto, a aura não deixou de existir, nem sobre a própria obra de arte nem sobre outras instâncias, como o autor ou os aparelhos tecnológicos. É a fetichização sobre a tecnologia eletrônico digital que detem o caráter aurático que vamos tratar

Vemos atualmente, já discutido no terceiro capítulo¹²², que o domínio das máquinas digitais – sejam computadores, sejam *tablets* ou celulares – está bem aquém do número de aparelhos vendidos e dificilmente atinge o funcionamento técnico, mecânico ou programacional, dos instrumentos. Tanto o analfabetismo digital, referente ao não conhecimento do modo de usar dos aparatos, quanto o não conhecimento técnico - que mantém grande parte dos usuários reféns de técnicos e especialistas, contribuem para a auratização da informatização. A discussão sobre melhorias técnicas *versus* possibilidades de popularização foi a tônica de grande parte da história da computação e até descobrir-se o potencial comercial dos computadores/internet, a intenção era mantê-los restritos a meios acadêmicos ou militares.

¹²² Cf. página 78

As máquinas, muitas vezes, adquirem esse caráter místico, fetichizado, aurático. Assim como antes as obras de artes eram vistas como produtos de seres superiores, inspirados - a própria figura do autor é envolvida por essa aura - os criadores e operadores dos computadores são envolvidos por um espectro de superioridade, e os aparelhos, mágicos. Dessa maneira, fazemos uma analogia simples entre o morro - místico, superior, cercando o caminho da comitiva, inacessível a todos menos àquele que conhece intimamente sua estrutura e sua linguagem.

Em separado, temos a rede mundial de computadores. Baseados em Bolle, manteremos a analogia do sertão com a internet. Optamos por colocar a rede em separado do aparelho por uma série de motivos: primeiro, a base de existência da rede é a virtualidade. Ao contrário do morro, físico e palpável, tal como o aparelho que utilizamos, a rede é fugidia. A rede forma-se e transforma-se de acordo com a produção de seu conteúdo. Assim, é espaço a um só tempo aberto e entrecortado, em que os caminhos são ditados muito mais pela interrupção dos hiperlinks do que por uma rota definida. A rede é imprecisa como o sertão rosiano, recortado por veredas e desvios, um caminho labiríntico e com uma capacidade quase infinita de possibilidades. O “sertão é sem lugar” e “o sertão é dentro da gente”, assim como a internet, que não possui um lugar definido e não existe sem a participação cada vez mais ativa de seus interagentes. O sertão em O recado do morro apresenta-se a medida em que os viajantes o percorrem. A rede existe a medida em que os interagentes a navegam.

Em rede, nos aproximamos mais do pensamento rizomático¹²³. Ao contrário do que Deleuze e Guattari chamam de pensamento de raiz, no qual existe um centro a partir de onde se ramificam outras formas de pensar, o rizoma é horizontal. Tal como o sertão plano e amplo, ainda que dominado por jagunços e coronéis, a rede permite uma horizontalidade de acesso, produção e crítica de conteúdo, mesmo permeada pelo domínio de grandes conglomerados informático-comunicacionais. “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.”¹²⁴ Essa descrição assemelha-se muito aquilo que Willi Bolle caracteriza como sertão rosiano/forma de pensamento. Também aproxima-se da concepção de internet como um espaço de navegação pessoal, praticamente livre, com uma infinidade de possibilidades de montagem e remontagem de roteiro.

Em “O recado do morro”, o Morro da Garça é o limite cerceador do sertão. É ele quem limita sua amplitude, recortando e encerrando a estrada. É ele quem emite o recado. Da mesma maneira, o aparato técnico é limitante e determinante da rede: configurações, velocidade de acesso, entre outros fatores, são determinantes para a relação que vai se ter com a rede. Também é

¹²³ DELEUZE e GUATTARI, 2000.

¹²⁴ Idem, pag.32

necessária a existência do aparelho para a produção e emissão do conteúdo que irá alimentar as redes, assim como o recado acompanhou e modificou a história da comitiva.

4.4 Especialistas, usuários, interagentes

Existe dentro da rede, assim como na vida real, uma espécie de hierarquia social. No universo virtual, esta hierarquia se baseia no nível de conhecimento e capacidade de uso dos meios eletrônicos digitais. Assim, temos os *nerds* em um extremo, e os *newbies* ou *noobs*, na outra. Os *nerds* podem ser desde cientistas da computação, passando por técnicos, até usuários especialistas, que sabem inclusive programação – mesmo que básica – e tem noção mínima da engenharia dos aparelhos. Já os *noobs* são usuários iniciantes ou apenas funcionais, com pouco ou praticamente nenhum conhecimento da máquina, seja em termos técnicos – relativos à engenharia ou programação – seja relativo a usabilidade. Os *noobs* podem ser desde pessoas que pedem ajuda para utilizar um caixa eletrônico até pessoas que utilizam a internet apenas como alternativa mais rápida a sua rotina, como trocas de e-mail/mensagem, leitura de portais de notícias ou assuntos de interesse, mas sem produzir e com baixíssima interação com o conteúdo.

Quando pensamos nos sete recadeiros de “O recado do morro”, podemos pensar em várias gamas de usuários que eles representam. Para tanto, vamos incluir, além dos sete portadores, também Pedro Orósio, considerado por nós como o receptor. Perceber esse papel do receptor em um lugar onde aparentemente todos são interagentes é fundamental para desenvolver uma visão crítica a respeito do impacto das novas tecnologias.

O primeiro recadeiro é Malaquias/Gorgulho. Como já explanamos¹²⁵, seu nome indica uma função mística de profeta; sua alcunha indica uma relação com a terra e um conhecimento interno do morro.

Transpondo o contexto literário para o contexto atual, Malaquias/Gorgulho simbolizaria aquilo que chamamos de especialista. Ele não só tem noções de usabilidade do morro-aparelho, conhecendo as maneiras de viver dentro e a partir dele, como compreende seu funcionamento e sua linguagem. Malaquias sabe distinguir um mal funcionamento do morro de uma mensagem enviada por ele. “Especialista”, ele consegue perceber que uma mensagem não-convencional não indica um erro ou defeito, mas uma transmissão de conteúdo novo que, a partir da sua tradução viajará pelo sertão-rede, dando sentido à novela e à viagem da comitiva.

Esse tipo de interagente apresenta uma capacidade muito maior de produzir conteúdo: ele produz desde os mecanismos da máquina em si até as mensagens que serão transmitidas. Como escrevemos anteriormente, ao traduzir o recado da linguagem do morro para uma linguagem

¹²⁵ Cf. Página 32-33

inteligível à comitiva, Malaquias transcria. Ele recria o recado, modificando-o sem alterar seu sentido fundamental e dando início ao longo ciclo de recadeiros que darão seguimento a história. Mas Malaquias não apenas recria este conteúdo. É ele quem determina novos usos para o morro, ao tornar-se seu morador e viver em harmonia com o objeto. É ele, ainda, quem ressignifica a rocha, tornando-a moradia, reprogramando-a para adaptá-la aos seus ideais.

Apontamos, a princípio, dois extremos entre os tipos de interagentes na internet: *nerds* e *noobs*. Entre esses dois tipos, existe uma infinidade de pequenas nuances, formadas por pessoas mais ou menos interessadas, mais ou menos especializadas, mais ou menos criativas e/ou seguras para montar e compartilhar conteúdos na internet. Uma característica fundamental para voltarmos a ressaltar nesse momento é a coletividade: em rede, cria-se e recria-se não apenas no instante em que se produz, mas a partir da interferência dos outros interagentes, usuários dos produtos ou receptores de conteúdo. Ainda que exista uma série de conteúdos protegidos por direitos e com características extremamente comerciais, a produção de alguma maneira coletiva ainda é a tônica da rede.

O segundo portador do recado é Zaquias/Catriz/Qualhacôco. Irmão de Malaquias, Zaquias tem também o nome de um profeta, Zacarias. Também morador de grutas, Zaquias difere-se do irmão por não ouvir a rocha. Ele recebe o recado a partir de Malaquias, já transcrito, e o remonta a partir de suas próprias lembranças e construções, recontando-o para Joãozezim. Outra característica de Zaquias, também conhecido por Qualhacôco, é que ele reúne fragmentos de objetos – pedras, galhos, pedaços de revistas e mesmo informações – e os reorganiza, criando coisas novas a partir de objetos pré-existentes. Chamado ainda de Catraz, o personagem leva e traz notícias, recados, novidades, entre o mundo do sertão e os espaços externos, que ele coleciona em suas observações e coletas de restos.

Assim, Catraz corresponderia a um *nerd*, mas não especialista como seu irmão. Seu conhecimento e capacidade de produzir conteúdo restringe-se ao conteúdo em circulação – não envolvendo engenharia ou programação – mas com uma forte capacidade de produção (Qualhacôco) e circulação (Catraz). Qualhacôco/Catriz é aquele que reúne uma série de informações, imagens, sons, recorta-os, recola-os, recria-os, inventando algo completamente novo, como o carro voador puxado por urubus. Por outro lado, também é um divulgador excelente, publicando suas ideias, tornando-as conhecidas por todo o sertão.

O terceiro portador do recado é Joãozezim. A característica que, para fins do presente trabalho, mais nos importa nesse personagem é a sua juventude. Joãozezim é a única criança presente em toda a novela. Sua marginalidade, característica comum a todos os recadeiros, reside na sua condição infantil. Como toda criança, Joãozezim é curioso e se dispõe a ouvir toda a história contada solenemente por Catraz. Imaginativo, ele reflete sobre o conteúdo, cria uma aura de importância para a mensagem e, mesclando a elementos de sua imaginação, recria e repassa o

recado. É Joãozezim quem organiza o recado pela primeira vez, dando a ele uma forma menos fragmentada, amarrando seus múltiplos elementos.

O jovem é essencial na construção da cultura da internet. *Nerd* ou não, quanto mais nova a geração, mais ela foi criada em meio a cultura eletrônico-digital. O conhecimento desses meios é natural, uma parte da cultura em que essa juventude cresce. Joãozezim pode representar essa parcela de interagentes. Curiosos, e com um acesso a enormes quantidades de informação, a juventude interagente é uma produtora feroz de conteúdo, seja criando e recriando conteúdos, seja interagindo, discutindo em fóruns, comentando em blogs. De todos os usuários citados até agora, o jovem costuma ser o mais interagente. Sua socialização passa pela virtualidade em intensidade semelhante a realidade. A criação de conteúdo de qualquer tipo é mais natural que em gerações anteriores, a possibilidade de emitir opiniões e discuti-las com um número variado e não necessariamente próximo de pessoas gera uma linha diferenciada de pensamento. A navegação em hiperlinks modifica a maneira como eles organizam o pensamento, a fala e mesmo a forma de criar.

Assim, Joãozezim não recusa a informação do recado. Ele a absorve, reorganiza partindo de suas memórias e informações pessoais, e re-elabora a mensagem de maneira organizada, preenchendo as lacunas deixadas pro Catraz com suas próprias ideias, suas próprias criações. Outro ponto relevante é a importância que o menino dá para a divulgação do recado. Ao passá-lo para Guégue, Joãozezim ressalta várias vezes a necessidade de lembrar o recado, de decorá-lo e passá-lo adiante. Assim como a geração da internet, Joãozezim acredita que a existência de um dado conteúdo passa por seu compartilhamento. Joãozezim não representa, necessariamente, um *nerd*, mas uma interagente completamente imerso na cultura digital.

Joãozezim passa o recado para Guégue. Guégue, que recebeu esse apelido por conta de seu problema de fala, a gagueira, é que organiza o mundo de acordo com a sua oralidade. A visão de mundo de Guégue é entrecortada, tal como sua fala, e por isso também marcada por repetições e marcas efêmeras. Guégue é um tipo de andarilho, levando e trazendo recados da fazenda sede onde é agregado. É um navegador. No entanto, sua relação com os caminhos percorridos e a percorrer, suas marcas referenciais, são móveis e mutáveis. A posição das nuvens, ninhos de passarinhos e moradias de animais, excrementos, vegetações são sinais indicativos para as trilhas pretendidas. Porém, são efêmeros e o obrigam a recriar as rotas todas as vezes que viaja, por um caminho (que deveria ser) habitual ou por estradas completamente novas.

Guégue representa, nesta análise, o interagente mediano. É um usuário que, de certa maneira, desenvolveu-se junto com a internet. Quando a rede começava a popularizar-se, ele não tinha tanto acesso a ela e, quando a alcança já encontra um ambiente mais consolidado, não influenciando tanto em sua base construtora e adaptando-se a uma série de regras de conduta já determinadas. Mesclando o *modus operandi* do universo real com as novas operacionalidades do

mundo virtual, esse interagente tende a perder-se em busca de pontos referencias fixos e construção linear de pensamento. Ao operar através de *hiperlinks*, uma construção mais próxima às mônadas de Walter Benjamin do que da estrutura linear esquerda-direita/cima-baixo, típica da literatura impressa. O usuário perde-se em seu próprio pensamento e variadas linhas de interesse, descobrindo novos pontos e estradas diferentes, seja para chegar ao ponto final, seja para retornar ao local de partida.

Guégue passa o recado a Nominedômine. Dono de muitos nomes¹²⁶, referentes a sua função messiânica e apocalíptica, Nominedômine recebe o recado como vindo de um deus. Ele recoloca o Morro da Garça em seu posto místico, ainda que não saiba a origem do recado e o atribua ao fim do mundo e presságios da bíblia cristã. Quando foge da vigília da comitiva, Nominedômine foge para espalhar o recado, para alertar a quem estiver disposto a ouvir sobre o fim do mundo. Único dos recadeiros que reaparece na história, chega em um contexto simbólico, com uma plateia preparada e disposta a crer em suas palavras, que dali se propagam.

Transpondo, alegoricamente, este personagem e seu comportamento para a conjuntura da web, nos depararemos com um tipo de interagente bem próximo do *noob*. Sem questionar ou buscar as origens do conteúdo com que se depara, se está de acordo com o seu ponto de vista ou pode ser distorcido de forma a reforçá-lo, esse tipo de pessoa compartilha essas informações sem acrescentar praticamente nada a elas. Quando o faz, não emite uma opinião, não recria, não recontextualiza, apenas reforça, naquele conteúdo, aquilo que lhe interessa e atende a mensagem que ele gostaria de passar. É um perfil que não compreende exatamente o funcionamento social do espaço virtual, e não tem qualquer contato ou conhecimento a respeito dos mecanismos de funcionamento dos aparelhos, em suas partes mecânicas ou programacionais. Tal desconhecimento do funcionamento do aparato e das origens do conteúdo – como também de uma gama ampla de maneiras de produzi-lo – faz com que esse usuário crie uma aura quase mágica em torno do aparelho, do meio e de quem produz as mensagens que circulam nesse ambiente.

Penúltimo receptor do recador, Coletor tem uma alcunha que nos diz muito a seu respeito. Ganhou o apelido por estabelecer contas nas paredes da cidade, indicando posses imaginárias. Ouve o recado de Nôminedômine durante sua pregação na igreja e o considera absurdo. Contrariamente ao messias, Coletor questiona a validade do recado, sua origem, sua legitimidade, a falta de habilidade dos outros homens para conter a enxurrada absurda de ideias do homem que invadiu um espaço sagrado. Ele interpela diretamente Pedro Orósio acerca de sua não intervenção à invasão do templo. Pedro é alto, forte, aquele que poderia impedir o recado de continuar se propagando.

Há alguns elementos de interesse no personagem Coletor. Os anteriores, ouviam o recado e organizavam e recriavam, completando lacunas com seus próprios repertórios. Nôminedômine

¹²⁶ Cf. Página 35

acrescenta ao recado o elemento bíblico, mas não questiona a sua origem e validade, mistificando-o. É em Coletor que entrará em cena o pensamento crítico. É ele quem receberá a sentença e, no ato de sua passagem, enquanto escreve nos muros e conversa com Pedro e Laudelim, questiona o conteúdo, questiona a validade do recado por não saber sua origem. Além desse elemento crítico ser uma analogia com o usuário pensante, mais político, cada vez mais manifesto no universo virtual, a postura do personagem, apegado à posse de bens e à atribuição de responsabilidades de conteúdo nos remete as mudanças de direitos autorais no contexto digital.

Para que algo seja considerado válido por Coletor, tem que ser legitimado. Essa legitimação passa por sua origem, pela atribuição de uma responsabilidade sobre a mensagem, não por um alucinado que escutou a mensagem no meio do sertão impreciso, mas pelas palavras de alguém que se enquadre nos padrões convencionais de normalidade. Coletor precisa de um autor para o recado, alguém que além de reconhecimento tenha também reputação, para que ele possa considerar seu conteúdo.

Coletor é também o personagem que ordena tudo metodicamente. Diversamente de Qualhacôco, ele não coleta e absorve tudo que vê. Ele é específico naquilo que coleciona, contabiliza, ordena. Em meio ao caos criativo que o recado representou até agora, Coletor é o ordenador do conteúdo. Interpela Pedro, chamando-o ao encontro do recado pela primeira vez. Repassa os elementos para Laudelim Pulgapé, que a partir de então começará o processo de criação da canção-recado. Sua busca obsessiva é por referenciais fixos e imutáveis que lhe garantam estabilidade e conforto.

Tipo intermediário de interagente entre aquele que descrevemos em Nôminedômine e o que virá a ser Pedro Orósio, a analogia que fazemos com Coletor é relativa a contradição que existe entre as condições da realidade e da virtualidade. Ele não se opõe a incrível quantidade de informação, a criação e divulgação de conteúdo, mas questiona sua validade, posição extremamente importante numa situação em que a liberdade de expressão pode ser lida de maneiras perigosas. O ponto que o faz baseando-se em uma cultura de propriedade e criação individualista, perfeitamente de acordo com o universo de realidade em que vivemos, porém em desacordo com as novas formas sociais que desenvolvem-se em rede. Coletor, apesar de apresentar-se, na novela rosiana, como mais uma das personagens desconectadas do mundo circundante, pode representar aquele usuário de internet que não conhece a história do meio e uma série de princípios pregados em sua formação e vive um relação conflituosa para tentar conciliar os valores da rede com os valores do mundo analógico. Ele é, a nosso ver, o personagem que melhor representaria a mudança em curso sobre criatividade, direitos autorais e produção de conteúdo, tão caras a essa dissertação.

Quem recebe o recado de Coletor é Laudelim Pulgapé, o cancionista. Artista, ele consegue ler nas palavras do contador matéria bruta para seu trabalho. Laudelim isola-se para criar,

remetendo-nos ao processo criativo individual, solitário, introspectivo. Diferentemente de todos os demais recadeiros, Laudelim reflete sobre o recado, recolhe-se e pensa sobre o conteúdo da mensagem antes de transmiti-la. Quando o faz, não entrega pequenas contribuições pessoais, mas uma nova maneira de apresentação da mensagem, com uma recepção muito mais eficaz. Sobre essa nova apresentação do recado, ele assume posse e responsabilidade.

Laudelim traz algumas características de Coletor. Ele recolhe, assume a posse de algo que vem se criando desde o início da novela rosiana. Essa posse garante o seu reconhecimento como autor-cancioneiro, músico autoral que, isoladamente, produz seu conteúdo. Tal atitude, que pode nos parecer corriqueira, mascara um processo criativo de caráter fundamentalmente coletivo.

Tal como Coletor, Laudelim é um interagente contraditório. Tem um conhecimento mais profundo de ferramentas possíveis para produzir ideia e conteúdo para web. Acessa e aproveita a incrível quantidade de informação disponível, selecionando a que interessa mais, a que excita, a que pode ser a matéria bruta para o fruto de seu trabalho. Depois de escolher, trabalhar, modificar, recombina a sua coleta, usando os dispositivos disponíveis para tanto, ele apresenta um trabalho completamente novo, original. Assume e requer a autoria deste trabalho, que é seu por direito e mérito, mas esquece que a formação da obra deu-se a partir de uma série de pequenas contribuições distribuídas de maneira simples e gratuita, permitindo ao artista chegar aonde chegou.

Laudelim é músico e essa é uma função muito representativa na era digital da informação e da comunicação. Mais do que qualquer outra forma de arte, a música tem descoberto, entre conflitos e acordos, entre descaminhos e novas alternativas, no espaço virtual um ambiente amplo para a criação, divulgação e troca de seus produtos, alterando fundamentalmente o mercado musical no ambiente não digital. A postura criativa de Laudelim mostra o tipo de interagente mais interessante, aquele que cria e compartilha uma produção completamente original, fresca, em um universo de compartilhamentos simples ou com alterações pouco sensíveis. Por outro lado, a sua posse sobre o produto final nos lembra que vivemos um impasse em andamento e que estamos buscando criar uma conciliação entre os dois mundos que permeiam nosso cotidiano.

Fato é que o recado não teria razão de ser se não tivesse atingido seu receptor, Pedro Orósio. Foi para ele que o Morro da Garça formulou o recado, e o recado o perseguiu incessantemente até finalmente ser compreendido e ter sua função e objetivo cumpridos. Para que o ciclo de uma obra se complete – seja uma canção, um quadro, um texto – é necessário um receptor que a signifique. Sem esse elemento, a obra nunca chega a sua plenitude. Pedro não percebe a importância da mensagem, mesmo estando presente constantemente em suas várias formulações. É repetindo a sua última versão, a canção, de forma cíclica, que o enxadeiro se dá conta do conteúdo e seu alerta. Lembramos que a repetição nunca é idêntica, ocorrendo aqui um processo criativo pela mudança, ainda que inconsciente.

Vemos Pedro como um *noob*, principalmente, pela sua postura passiva de receptor. De todos os personagens que citamos ao longo desse capítulo, ele é, possivelmente, o único que merece a denominação “usuário” ao invés de “interagente”, pois ele interage efetivamente muito pouco com o recado. Quando o faz, ao reagir a emboscada descoberta no constante repetir da canção, ele já passou por um longo ciclo de busca precedido de desistência pela dificuldade. Tal como um usuário novo, que desanima frente as usabilidades não tão claras de certas interfaces, Pedro abandona o recado pelo meio inúmeras vezes. Só o retoma pela repetição, repassando várias vezes os mesmos *links* representados pelos sete recadeiros e sintetizados no recado-canção. *Noob*, ele tem dificuldades em seguir um caminho que facilite seu trajeto e o leve da maneira mais enriquecedora ao objetivo. Além disso, Pedro não questiona o recado, não o repassa, não tem nenhuma visão crítica. Ele o compreende após um longo caminho e apenas responde a ele.

Definidas as relações entre elementos e personagens de “O recado do morro” e o contexto web, gostaríamos de ressaltar um detalhe comum a todos os recadeiros nessa analogia. Cada um dos portadores da mensagem, a sua maneira, recria o recado e desaparece. Cada um desses pontos de parada pode ser visto com um link, um nó de informação referente a uma mensagem em construção. Além disso, esse desaparecimento, é na realidade, apenas uma saída do espaço cênico restrito da novela. Existem possibilidades de viagem para o recado para além daquele universo, nas viagens de cada um dos recadeiros.

4.5 Lembre-se que tudo que foi feito, foi feito por alguém¹²⁷

Ao longo desse trabalho, tentamos fazer uma analogia entre a novela rosiana *O recado do morro* e a rede mundial de computadores. Para tanto, reforçamos ao longo do texto a impossibilidade de Guimarães Rosa questionar a sociedade digital, propondo-nos sempre a utilizar a história, presente em *Corpo de baile*, como uma alegoria a uma série elementos que gostaríamos de trabalhar. A espinha dorsal sempre foi o processo criativo, mas pudemos nos questionar sobre a eliminação da oralidade nas sociedades de escrita e digital, os direitos autorais e a legitimação de conhecimento. Chegamos, então, ao momento conclusivo da dissertação.

Tentamos, ao longo do trabalho, dissecar a função de parábase designada por Rosa para esta novela em específico. Duas outras novelas também exercem tal função dentro de *Corpo de baile*, “Cara de Bronze” e “Uma estória de amor”: a primeira é a parábase da poesia, a segunda da força das narrativas (colocando Rosa, mais uma vez, em concordância a Walter Benjamin). A “O recado do morro”, coube a função de parábase da formação da canção. Ainda que o autor limite essa parábase a arte da música, o que percebemos no conto é uma parábase do processo criativo da arte

¹²⁷ “Asclépius”, música constante do álbum *A mágica deriva dos elefantes*, de 2012, da banda Supercordas.

como um todo.

A cultura oral é um elemento fundamental dentro desta novela específica, uma vez que o recado só é registrado ao final da história, a despeito da prática catalogação de Seo Alquiste. Assim, o recado é transmitido, enriquecido, tomado aos poucos de sentido, de acordo com sua viagem boca a boca pelo sertão. Se o recado, ignorado e não registrado pela comitiva ao longo de todo o texto, dependesse de um suporte para sua perpetuação, teria se perdido logo depois da separação da comitiva de Malaquias. No entanto, a força da voz o manteve pulsante ao longo de toda a novela.

Outro risco do registro, nesse caso, seria transcrever a primeira versão do recado, transmitida por Gorgulho. Tal versão já trazia os elementos básicos formadores da mensagem, mas era truncada e ininteligível. O registro escrito modifica-se mais lentamente e poderia não atingir Pedro Orósio a tempo de livrá-lo da morte.

Vimos, de portador em portador, que o processo criativo da canção-recado é, na realidade, um processo coletivo e dependente de várias pessoas e seus encontros estratégicos, suas articulações precisas. O recado só se dá pelo encontro e encadeamento sucessivo de ideias, contextos, formas de pensamento. As mudanças são de difícil demarcação, tal como apontado por Pierre Lévy. Percebemos, então, que dentro da oralidade a mudança e a intervenção do discurso podem ocorrer de maneira mais simples e livre do que em um contexto de estrutura escrita. Dentro do universo escrito/impresso, as mudanças e intervenções ocorrerão a partir de um ponto determinado, obedecendo às negociações e acordos que ocorrem antes do ato do registro.

Ora, nos parece, dentro do contexto extremamente maquínico e digitalizado, completamente mediado e midiático em que vivemos, que a cultura oral é apenas um resquício pré-histórico de socialização. Mas, pesquisando e rearticulando nosso pensamento, discorreremos ao longo desse texto, que não apenas a socialização, mas o processo criativo e mesmo de difusão na era da internet é permeado por elementos essenciais da oralidade.

Fato é, como já vimos, que as novas técnicas não anulam as antigas. Ainda que várias tecnologias tenham modificado a maneira de lidarmos com o mundo e mesmo com um maquinário por vezes substituindo outro – máquinas de tecer industriais suplantando o tear manual, câmeras fotográficas digitais superando as analógicas, por exemplo – não significa que técnicas e formas sociais simplesmente desapareçam quando aparecem alternativas. A escrita, em seu início, segue várias diretrizes da oralidade, como vemos em publicação de diálogos, em leituras públicas e na própria atividade de cópias inexatas feitas pelos copistas de livros. A prensa mecânica, que substitui todo esse aparato, não chega ainda a imutabilidade total do texto, uma vez que revisões, erros de edição ou a própria tradução oferecem uma variação considerável nos textos.

Para esse estudo, o interessante é como a web acabou por retomar, em seu contexto múltiplo e midiático, uma série de práticas típicas da cultura oral. Como em vários âmbitos, muitas vezes

sem perceber, transposemos para a escrita elementos típicos da fala; abreviação de palavras, uso de gírias, alcunhas, entre outros elementos, existem nas conversas informais por mensagens instantâneas, mas uma linguagem própria (o “miguxês”, por exemplo) é criada e recriada constantemente na comunicação digital. Diretamente em comum com a oralidade, temos a fluidez, um fixismo de regras bem menor em comparação à gramática formal das línguas escritas. De uma maneira menos direta, e utilizado-se de recursos bastante diferentes, a linguagem de internet emprega técnicas mnemônicas, ao reunir textos que são a um só tempo escritos, falados/cantados, gráficos/imagéticos ou audiovisuais. Ainda que o hipertexto exista há muito tempo, presente tanto em textos literários como em livros técnicos como as enciclopédias, é em rede que ele irá se exacerbar e, com isso assemelhar-se mais à oralidade do que aos textos escritos.

O que ocorre com a oralidade é que seu fluido é direto. A maneira como se fala é diretamente ligada a forma de pensar e não pensamos linearmente, cronologicamente. Nossas memórias, lembranças, conhecimentos se organizam em informações ligadas: quando acionamos uma informação, o cérebro percorre um caminho extenso, muitas vezes por ligações nem diretas nem óbvias para chegar ao objetivo desejado. Desta forma, ao falarmos, elaboramos nossas narrativas não pela ordem cronológica em que ocorrem, ou com algum sentido ordenado específico. A medida em que falamos, vamos ativando ligações de uma organização muito completa e quando uma dessas ligações é mais forte do que outra em nossa memória, ela assume o primeiro plano da narrativa.

Vimos, n' “O recado do morro”, a manutenção da mensagem basear-se no dinamismo da fala. Notamos também, o quanto a forma de falar, as particularidades da expressão oral de cada personagem pode tornar o recado mais linear ou mais entrecortado. Guégue é todo caracterizado pela sua fala. Seu pensamento parece organizar-se pela fala e não o contrário. A recepção do recado por Orósio só ocorre quando ele próprio verbaliza a mensagem. A compreensão passa pela fala.

A não linearidade da fala é muito mais clara em *Grande sertão: veredas*, em que o diálogo é produzido não em perguntas e respostas ordenadas – o interlocutor sequer expõe-se – mas nas falas entrecortadas e organizadas a partir das memórias de Riobaldo, seguindo uma ordem muito mais de importância da lembrança do que de cronologia dos acontecimentos. Porém, em “O recado do morro” a relevância da cultura oral dentro da cultura local é muito mais ressaltada.

Um ponto na comunicação via internet que pode explicar essa ligação maior com a oralidade é a comunicação instantânea. A cultura escrita, conforme vai se consolidando – principalmente a partir da *ascensão* da impressão – é mais individual e isolada. Na cultura de redes, como próprio nome indica, ainda que o método utilizado para se comunicar seja primordialmente escrito, os mecanismos voltam-se cada vez mais para uma interlocução em tempo real. Esse padrão comunicativo é mais semelhante aos padrões da oralidade que da escrita.

A cultura em rede e seu caráter de coletividade colocam em xeque vários paradigmas da cultura escrita, como a propriedade intelectual e a forma de produção do conteúdo imaterial. Sabe-se que Guimarães Rosa era um defensor da propriedade e do direito autoral, mas o que vemos na parábase de “O recado do morro” é o autor ressaltando a criação em cadeia, surgindo a partir do esforço coletivo de um grupo de marginais, com o resultado magistralmente executado pelo artista. Em “Cara-de-Bronze”, podemos notar esse elemento uma vez que, tal qual os narradores benjaminianos, o Grivo, contador de histórias desde criança, viaja pelo sertão para coletá-las e trazê-las ao patrão.

Nas cartas aos tradutores italiano e alemão, Rosa também concede uma autonomia ímpar para a transcrição. Ao tradutor alemão, idioma sobre o qual o autor tinha total domínio, ele chega mesmo a dizer que o livro em alemão poderia terminar melhor que a obra original, tratando de *Corpo de baile*. Assim, vemos que a visão rosiana de propriedade intelectual e sua postura a respeito do dom da inspiração criação não são tão restritos como, por vezes, se dá a parecer.

Em rede temos um processo criativo – científico e cultural – essencialmente coletivo. Essa ação bate de frente com o ideia que temos de que cada criação pertence a um inventor genial, seja ele cientista, engenheiro ou artista. Curiosamente, o campo acadêmico já se configura há tempos como esse espaço coletivo. Cada pesquisa alimenta-se e legitima-se através de outras, o conhecimento prévio e o diálogo, mesmo que discordante dos textos anteriores, são caminhos para se chegar ao resultado desejado.

É interessante pensar que esse trabalho acaba por reunir estes três universos. Compagnon escreve, sobre o ato de leitura e escrita de novos textos: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita.”¹²⁸ Quando lemos O recado do morro o que nos chamou a atenção foi justamente o retrato desta forma coletiva de criação, finalizada por uma tomada de autoria e um registro escrito. O que a parábase nos trouxe, mais do que o sistema de produção da canção, foi a discussão a respeito da inteligência coletiva e a validade das posses sobre produções intelectuais.

O que a rede faz é encurtar caminhos. Ao invés de cruzar lentamente um sertão longo e árido, a cavalo, a informação hoje cruza o planeta em segundos, interligando-se e desligando-se de uma variedade quase infinita de elementos, reformulando-se, escapando e encontrando mecanismos de controle e censura. Assim como sertão que tenta ser capturado por Seo Alquiste em suas anotações, a rede tenta ser enquadrada ao meio em que foi criada. Tal como os marginais que insistem em levar o recado adiante, furtando-se a comitiva, a rede é composta por interagentes que insistem em manter um espaço liso, uma linha de fuga. Esses indivíduos são, também, marginalizados de alguma forma. Hoje menos diminuído, o *nerd* é uma figura ridicularizada há

¹²⁸ COMPAGNON, p. 25

tempos pelos meios de comunicação tradicionais. Hackers e ciberpunks são apresentados como criminosos, quando muitas vezes o que eles fazem é defender uma cultura coletiva, de conhecimento e acesso compartilhado ao maior número possível de pessoas.

Percebemos, então, que tanto na novela rosiana quanto no universo virtual, são aqueles que mantêm uma mensagem à margem da razão vigente quem preservam uma forma de cultura diferenciada. Assim como o recado confronta-se com a cultura letrada, que não consegue compreendê-lo até que ele entre em um formalismo mínimo, a canção, a rede tem um embate com a cultura proprietária em que foi criada.

Em rede, a mescla dessas características orais – a fluidez, o conteúdo repassado, a recriação pela repetição, o comentário que acrescenta e modifica um conteúdo – a uma série de possibilidades tecnológicas cria uma nova cultura de construção e compartilhamento de conhecimento. Essa nova conformação a um só tempo apresenta uma série de alternativas de produção e confronta-se com as regras impostas pela organização anterior.

O que vivemos hoje, em termos de cultura de produção, de alterações nos processos criativos e nas relações com seu produto é exatamente um dos elementos de maior importância para Guimarães Rosa: travessia. Uma nova organização de mundo, mediada pela informática e pela vida digital, vagarosamente impõe-se sobre a organização a qual estamos acostumados. Dois tipos de produtores de conteúdo buscam seu espaço dentro dessa nova realidade: de um lado conglomerados de comunicação, grandes empresas de informática, provedores de internet, detentores de direitos autorais de várias obras artísticas (aqui correspondentes à “gente de pessoa” representada pela igreja, pela propriedade privada e pela ciência em “O recado do morro”) tentam decalcar e demarcar a rede, lidando com ela com as mesmas ideias de propriedade e produção, trabalho e lucro vigorantes no sistema atual. Do outro lado, engenheiros, programadores e uma classe enorme de interagentes – pesquisadores, estudantes, músicos, cineastas, jornalistas, escritores – buscam uma alternativa que contemple uma produção coletiva, compartilhada e acessível, que contemple as necessidades de comunicação e interação de uma multidão variada, com respeito as diferenças mas sem exclusão.

Vemos que o processo criativo em rede, assim como o caminho que levou ao recado-canção é um processo de escape, encontros e desencontros, conflitos de interesses entrecruzando-se. A produção intelectual em rede flui através dos hiperlinks, dos diálogos com o diferente, que pode ser seu vizinho de bairro ou um habitante do outro lado do continente, da conciliação de diferenças não para anulá-las, mas para respeitá-las e criar um ambiente em que os variados modos de vida tenham representatividade.

Quando refletimos a respeito do recado e de seus portadores, percebemos que, com exceção de Malaquias e Catraz que possuíam laços de consanguinidade, o que os ligava era a marginalidade.

Não há nenhum elemento comum nas características e vivências de Malaquias, Catraz, Joãozezim, Guégue, Nominedômine, Coletor e Laudelim Pulgapé além de todos viverem, de alguma maneira, à parte do mundo instituído pelos fazendeiros, religiosos e cientistas. O recado é a sobrevivência da mensagem oral em uma cultura que tenta ser enquadrada pela escrita oficial. Mais uma vez nos remetendo ao pensamento benjaminiano, Guimarães Rosa, não apenas em *O recado do morro*, mas substancialmente nesta novela, à comunidade que falta, para pensarmos em Deleuze.

O que garante aos recadeiros o entendimento da mensagem como algo importante, diferente, original é ter uma visão de mundo fora do convencional. Eles se impressionam com a mensagem porque, assim como eles, ela foge à normalidade, aos padrões. Sua construção é desconexa, seus personagens parecem vir de um mundo imaginário. A mensagem é alegórica tal qual o pensamento que guia os recadeiros: ela é fantástica, ela é mística e ela tem a possibilidade de mover-se no tempo e no espaço. O conteúdo produzido para as redes é virtual. Mesmo com imagens, vídeos, texto e som, o produto virtual não é palpável. Tal como a narrativa oral, esse conteúdo é armazenado em uma memória física, mas não pode ser acessado diretamente por ela e não tem, dentro dessa memória, a mesma configuração de quando é expressado.

Quando João Guimarães Rosa escreve, trazendo o sertão para o cenário urbano não para atender a um imaginário sócio-político, mas para resgatar uma parte de suas lembranças afetivas e construir uma outra visão sobre o belo naquele ambiente, ele transporta um espaço físico, uma paisagem, uma memória, a oralidade, para o espaço plano e restrito do livro. Faz isso com tal arte que é possível escutar a fala de seus personagens, que o leitor se sente intimado para dentro deste diálogo constante. Constrói seu universo literário com tal maestria que o faz muito mais próximo a esse funcionamento labiríntico e descontínuo que rege o cérebro (e consequentemente a cultura oral). Isso nos faz ver que, ao retomar os valores da oralidade em um universo dominado pela escrita, a escrita digital acrescenta à cultura impressa. Não a elimina ou subjuga, reaproveita e potencializa.

Guimarães Rosa enquadra-se naquela categoria de escritor valorizada por Walter Benjamin, que se aproxima e valoriza a cultura oral. Quando cria as parábases de *Corpo de baile*, Rosa chama o leitor para a experiência, a reflexão, os questionamentos. Tal como produção em rede, o texto literário do mineiro é formado pela tríade autor-texto-receptor se completando. É inegavelmente forte a marca do autor no texto, a construção textual é essencial para seu resultado final, mas a resposta do leitor é essencial para a completude do texto. Para nos restringirmos a “*O recado do morro*”, sem a participação do leitor, a excitação citada por Compagnon, seu sentido restringe-se a uma viagem acompanhada por um presságio. Todas as demais camadas de leituras perdem-se, empobrecendo o texto.

Em rede, ler e criar pode restringir-se a uma estrutura semelhante a de impressos. No

entanto, isso empobrece a experiência. Se um novo meio não suplanta os demais e seus usos, restringir-se as possibilidades anteriores anula as possibilidades de melhoria e crescimento da tecnologia e da cultura. Um interagente especialista certamente vai ter um aproveitamento muito melhor do produto cultural digital, assim como um leitor com maior quantidade de informação lerá qualquer texto de maneira mais profunda. A diferença é que, em rede, o receptor é sempre instigado a tornar-se agente participante na leitura, a entrar na ciranda de papéis exercidos pelo autor-espectador, criando a sua própria leitura e, a partir dela, os seus próprios textos.

4.6 Discurso da difamação do poeta

Intitulamos este capítulo de O poeta é um ruminante de palavras. O excerto do poema Psicologia da Composição, de Affonso Ávila, compõe a mesma série do poema que serve como epígrafe a este trabalho e a todos os capítulos apresentados, A arte de furtar. Os dois foram retirados do livro Discurso da Difamação do Poeta¹²⁹. Longe de querer difamar o poeta (ou o autor), intenção que também não acreditamos ser a de Ávila, queríamos chamar a atenção para a construção de pensamento feita até aqui.

É bastante delicado colocar em questão os paradigmas do autor Guimarães Rosa e muito arriscado associá-lo a um contexto tão diferente do seu, como a atualidade. Mas esperamos ter conseguido ao longo deste trabalho demonstrar que mesmo em um texto que nos parece não ter nenhuma ligação com o contexto atual, encontramos uma série de alegorias, de provocações e questionamentos. A escrita de qualidade, em prosa ou poesia, a arte literária é um caminho interessante para as perguntas acerca do mundo que nos cerca, de nossos valores. É função da arte fazer com que o receptor se sinta incomodado, reaja e interaja tanto com a obra, de alguma maneira, como com o mundo ao redor de uma maneira diferente.

Colocar em questão pontos sensíveis como a autoria, a individualidade do processo criativo, a possibilidade de novas formas de criar e acessar, fazer circular o produto cultural, usando para isso um autor consagrado como Guimarães Rosa foi uma escolha arriscada e espinhosa para a concepção dessa dissertação. Porém, acredito que conseguimos demonstrar vários pontos de semelhança entre o processo criativo de um contexto mais restrito tecnologicamente (oralidade), de um espaço mais restritivo (cultura escrita e, principalmente, cultura da impressão e da propriedade intelectual) e de um local ainda em formação, que mescla elementos completamente novos a práticas antiquíssimas.

Também é extremamente difícil falar de uma conjuntura que está em formação. Partimos do princípio de Riobaldo, de que o essencial encontra-se na viagem, e não em seus pontos de partida e

¹²⁹ Discurso da Difamação do Poeta in Homem ao Termo, 2008, UFMG.

chegada. Esperamos ter conseguido, a contento, ligar o universo sertanejo habitado por personagens tão fantásticos como Miguilim, Lélío, Soropita, Laudelim Pulgapé ao universo virtual, construído por impressionantes personalidades como Tim Berners-Lee, Steve Jobs, Lawrence Lessig, Pierre Lévy e Larry Page.

O que quisemos demonstrar, aqui, é que o processo criativo em rede resgata elementos orais para criar um cenário completamente novo. Tal como os recadeiros, os interagentes das redes recolhem fragmentos da mensagem e vão completando as lacunas com seus conhecimentos, suas experiências, suas próprias mensagens e compartilhando. O processo criativo, cada vez mais claramente coletivo nesse contexto, mostrou-se, no caminho que percorremos até aqui, coletivo desde sempre, dos narradores de Benjamin às pesquisas associadas a memória, empreendidas por Guimarães Rosa.

Esse conhecimento coletivo, circulando consciente ou inconscientemente pelo vários espaços, é o que nos faz perceber um contexto e criar obras, literárias, científicas, artísticas, que ultrapassem seu momento de criação e atinjam novos momentos sócio-histórico-culturais, afetando-os e sendo afetados por eles.

O que vemos em “O recado do morro” é a ciclicidade do processo artístico, no sentido de que ele terá um início – uma busca, uma pesquisa, uma epifania – e um fim, a obra em si. No entanto, esse processo não encerra a obra. A obra é aberta, se não para mudanças diretas, para esse reaproveitamentos e recriações constantes. A obra é aberta para o olhar do receptor, que a completa de acordo com suas ligações, suas memórias, suas construções.

Guimarães Rosa nos apresenta uma criação horizontal, composta por sete homens. Se o último deles se apropria dela é porque consegue dar ao recado a forma de obra, de canção. Os seis portadores anteriores repassam o recado; Pulgapé é o único que o formula e por isso o assume como “coisinha” sua. Todavia, a posse sobre o recado não poderá ser nunca completamente sua. Seis outros recadeiros, além de Pedro, viajam com a mensagem e darão a ela novos rumos, novos contos, que perdem-se de nossa vista por não ter um registro formal.

O que ocorre na criação em rede é isso. Uma série de autores cria, corta, cola, monta e remonta peças, juntando o seu conhecimento ao conhecimento compartilhando ali, para criar obras novas. É uma imensa cultura de *samplers* em que algo conhecido e repetido vai engendrar um produto completamente novo, original. Este, por sua vez, alimentará novos conteúdos.

Em meio a essas novas formas criativas, abertamente coletivas, e as novas formas de acesso, que podem chegar a contemplar uma gama muito maior de pessoas que o mercado cultural tal como se configura atualmente, criam-se os conflitos entre acesso livre e venda, entre lucratividade e sustentabilidade, entre os direitos de autor e os direitos comerciais e de posse. Esses pontos, todos extremamente interessantes, serão postergados para pesquisas posteriores.

Para encerramos este trabalho gostaríamos apenas de ressaltar que não são apenas os marinheiros ou os internautas que viajam repassando histórias e compartilhando cultura e experiência. Dentro da cultura escrita, ou de oralidade secundária para utilizarmos um termo que nos é caro, cartas, palimpsestos, pergaminhos sempre foram transportadores de informações, de culturas, de notícias. Essa característica é ressaltada com a *ascensão* da impressão e a modernização dos processos de prensa mecânica e encadernação. O livro, assim como o espaço da rede e as estradas, também pode ser um mecanismo de transporte para universos muito além daqueles em que estamos quando lemos. Concluimos essa dissertação com uma citação que acreditamos encerrar os três mundos que trabalhamos, cultura oral/experiência, cultura escrita/formas fixas, cultura digital/transitoriedade dentro do objeto livro:

Se no livro se viaja, viaja o objeto livro também e, nesse sentido fornece uma metáfora do viajante. Seja qual for seu conteúdo, encanta-nos aquele volume já muito manuseado que, pelas marcas nele deixadas, demonstra ter tido divesos donos através de gerações, ter passado por livrarias, sebos e bibliotecas, parecendo às vezes chegar as nossas mãos por alguma artimanha do destino. Outros volumes, embora reluzentes e intocados na estante da nossa livraria favorita, já atravessaram o oceano vindos de lá onde nunca pusemos os nossos pés e nos confrontam com sua audácia viajeira, a nós sedentários donos de uma imaginação errante.¹³⁰

¹³⁰ AVILA, M. 2008, p. 91

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **A Linguagem e a Morte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- ANDRADE, Mario de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANTONIO, Irati. **Autoria e cultura na pós-modernidade** in *Ciência da Informação*, V.27, nº 2, p. 189-192, maio/ago. Brasília, 1998.
- ÁVILA, Affonso. **Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo. Editora Brasiliense. 3ª Edição, 1987.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo. Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002
- _____. **Inscrição e apagamento: cultura, escrita e literatura**. São Paulo: UNESP, 2007.
- CUENCA, João Paulo. **O Ofício da Palavra com João Paulo Cuenca**. Belo Horizonte, 7 de junho. Palestra proferida no Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2009. v. 1.

_____ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2007. v. 4.

_____ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2002. v. 5.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001

_____ **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____ **Não contem com o fim do livro**. São Paulo: Editora Record, 2010.

FANTINI, Marli. **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006

_____ **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____ **As palavras e as coisas**. São Paulo: Editora Martins Fontes.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GRIGOLETO, Evandra. **A Autoria no Hipertexto: uma questão de dispersão** in Hipertextus Revista Digital, nº 2, jan/2009.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34.

HARDT, Maria Isabel. **Grande sertao: Veredas - da obra ao parque nacional**. Curitiba: Dissertação UNIANDE, 2011

JENKINS, Henry. **A cultura da convergência**. 2ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LANDOW, George P. **Hipertext 3.0**. Baltimore: Johns Hopkins University, 2005

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LESSIG, Lawrence. **Cultura Live**.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo (ou A Polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Trad. : Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LONGHI, Raquel Ritter. **Narrativas digitais e estruturas circulares** in Revista da FAMECOS, nº 14, p. 84-90, abril/ 2001.

MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MENEZES, Roniere Silva. **Notas de um turista canibal: Mario de Andrade**. Belo Horizonte: Dissertação UFMG, 2000

MENEZES, Roniere Silva. **O traço, a letra e a bossa: Literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NEGROPONTE, Nicholas. **Vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PRADO, Célia luiza Andrade. **A tradução "verbivocovisual" de Haroldo de Campos**, 2009 in Tradução e comunicação: Revista Brasileira de Tradutores. 2009. p.115-127

PRIMO, Alex Fernando Teixeira; RECUERO, Raquel da Cunha. **Hipertexto Cooperativo: Uma Análise da Escrita Coletiva a partir dos Blogs e da Wikipédia**. Revista da FAMECOS, n. 23, p. 54-63, Dez. 2003.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile vol 1 e 2**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano: Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão: Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Corpo de baile vol 1 e vol 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

_____. **Corpo de baile vol 1 e vol 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Editora Paulus, 2004

SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital** in Texto Digital. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. **Traço Crítico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993

_____. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Cia das Letras, 1990

SZTUTMAN, Renato (org.) **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

WISNIK, José Miguel. **Recado da Viagem** in Literatura Scripta. Belo Horizonte: PUC MINAS, 1998 Volume 2 Numero 3.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANEXOS

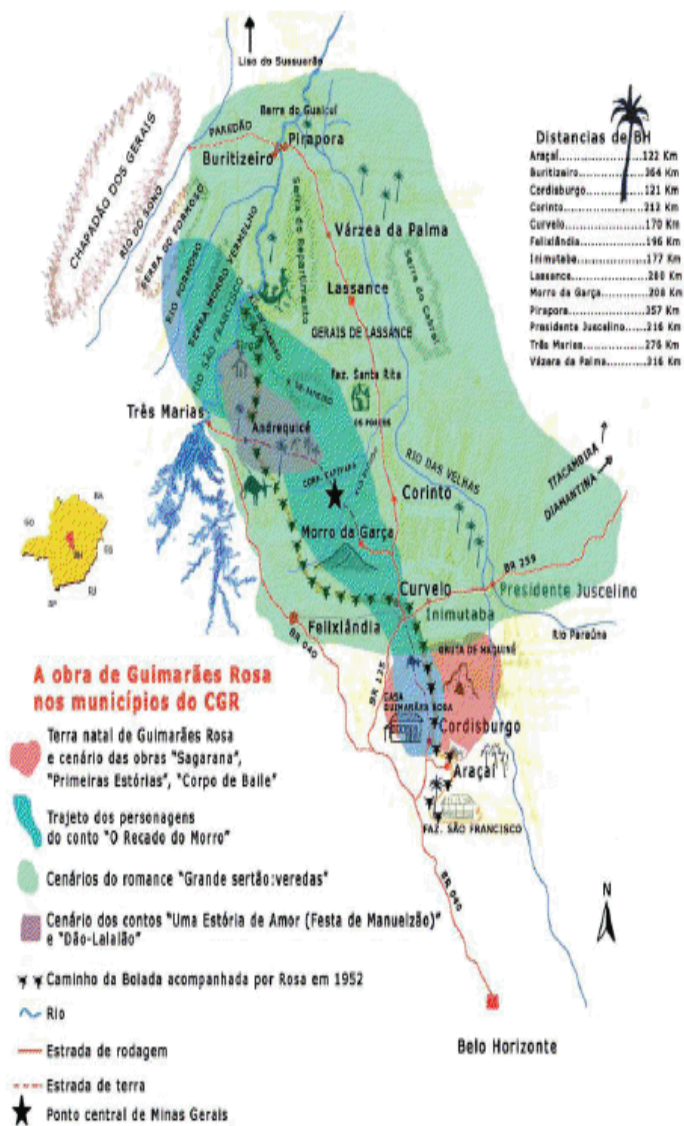
Anexo 1: Tabela de nomes

As fazendas visitadas na excursão:

Os companheiros de Pedro Orósio:

1 – Jove	(JÚPITER)	o Jovelino
2 – dona Vininha.....	(VÊNUS)	o Veneriano
3 – Nhô Hermes.....	(MERCÚRIO)	o Zé Azougue
4 – Nhá Selenia.....	(LUA)	o João Lualino
5 – Marciano.....	(MARTE)	o Martinho
6 – Apolinário.....	(SOL)	o Hélio Dias
		(Nemes)

Anexo 2: Mapa do Sertão: Grande Sertão Veredas, *Corpo de baile* e *Primeiras Estórias*



Anexo 3: Recado-Canção de Laudelim Pulgapé

*Quando o Rei era menino
já tinha 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 deles 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 teu valor?*

*_ Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
_ Grande rei, nenhum de nós
escutou tambor bater..*

*Mas é so baixar as ordens
Que havemos 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
flor da minha fidalguia...*

*Um falou para os outros seis
e os sete com um pensamento:
_ A sina do Rei é a morte,
temos de 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:*

.....¹³¹

¹³¹ Rosa, 2006, p. 85-87