

## A VIAGEM DA VOZ EM “O RECADO DO MORRO”, DE GUIMARÃES ROSA

Erich Soares Nogueira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura do conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, buscando capturar a importante dimensão da vocalidade nas transmissões de um recado emitido pelo Morro da Garça. A “viagem da voz” — concomitante à viagem de uma comitiva por sete fazendas de Minas Gerais — tem início com o estranho grito silencioso do morro que, transmitido por sete mensageiros, aos poucos se formula em um poema cantado. Neste conto que entrelaça uma viagem linguística e um deslocamento espacial com evidente valor simbólico, a importância da voz é desde o início captada nas ressonâncias vocais do primeiro recadeiro, um eremita. Para tratar dessa ressonância vocal responsável por lançar adiante as palavras confusas do recado e criar um elo entre os recadeiros, são contempladas a noção de eco — a partir do mito de Eco e Narciso — e a noção grega de *enthousiasmós* — a partir do texto *Íon*, de Platão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa; Recado do Morro; voz; vocalidade

**ABSTRACT:** This article presents a reading of the short story “O recado do morro”, by Guimarães Rosa, seeking to capture the important dimension of the vocality in the transmissions of a message issued by the Morro da Garça. [Heron Hill] The “journey of the voice” — concomitant with the trip of an entourage around seven farms in Minas Gerais — begins with the strange silent scream of the hill, which, passing through seven messengers, gradually formulates itself into a sung poem. In this tale that intertwines a linguistic trip and a spatial displacement with patent symbolic value, the importance of the voice is from the inception captured in the vocal resonances of the first messenger, who is a hermit. To address this vocal resonance responsible for launching forward the confusing words of the message and create a link amongst the messengers, it is necessary to consider the notion of eco — from the myths of Echo and Narcissus — and the Greek concept of *enthousiasmós* — from Plato’s *Ion*.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa; Recado do Morro; voice; vocality

*A gente sabe que esses silêncios  
estão cheios de mais outras músicas  
“Cara-de-bronze”, Guimarães Rosa*

Conforme já indicou Benedito Nunes (2009), a viagem é um dos grandes temas da obra de Guimarães Rosa e compõe um importante eixo de análise que se estende de *Sagarana* a *Primeiras histórias*. Isso porque o motivo da viagem, além de estruturar o enredo de tantas histórias rosianas, corresponde à elaboração de questões fundantes de um sertão pleno de valor simbólico. Ao tratar de diferentes narrativas de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, por exemplo,

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese “Vocalidade em Guimarães Rosa”, defendida em 2014. E-mail: eric.nog@uol.com.br

Nunes aponta que a viagem altera ou revela o destino das personagens por meio de lances aparentemente aleatórios que podem ser entendidos como manifestação da “providência”. Já sobre *Grande sertão: veredas*, o crítico e filósofo argumenta que a viagem corresponderá a uma tópica nuclear da obra rosiana — a travessia —, quando “existir e viajar se confundem”, e o deslocamento pelo espaço torna-se contínua abertura do “emaranhado da existência” diante de questões morais, filosóficas e religiosas (NUNES, 2009, p.168). Assim, ao final de seu já clássico estudo, Benedito Nunes afirma: “Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz.” (NUNES, 2009, p.172)

No amplo quadro do motivo da viagem na obra de Rosa, o conto “O recado do morro”, publicado em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, ocupa um lugar que merece destaque, na medida em que agrega, a um só tempo, três viagens: uma de caráter espacial (pelas terras de Minas Gerais); uma de caráter linguístico (que trata da formação de um recado enviado por uma entidade que integra esse espaço, o Morro da Garça); e uma terceira, que se alia ao universo da transmissão oral, ou melhor, aos trânsitos de sentido que se ligam às reverberações da voz.

O enredo básico do conto trata da revelação de um aviso de vida e morte que pretende salvar a vida do enxadeiro Pedro Orósio. Mas a mensagem só aos poucos ganha sentido, conforme passa por sete recadeiros: Gorgulho, velho que vive numa gruta cercada por urubus; seu irmão Catraz, um “bocó” que também mora em uma lapa; Joãozezim, um menino ladino; Guégue, um “bobo” e mensageiro de uma fazenda; Nominedômine, ensandecido profeta apocalíptico; Coletor, doido que se diz riquíssimo e contabiliza sua fortuna nas paredes de uma igreja; e, finalmente, o poeta e cantador Laudelim Pulgapé. Formado por seres loucos ou quase loucos, uns ingênuos e mais recolhidos, outros inflamados e verborrágicos, esse grupo soma-se a tantos seres rosianos marcados por um traço extraordinário e por vezes marginalizante, mas que é a condição de uma percepção afinada com as dimensões pouco racionais do sertão. Essa percepção, em “O recado do morro”, realiza-se numa corrente dinamizada pela voz e que depende, como veremos, de uma escuta singular, para além das palavras do recado.

O aviso se formula de modo aparentemente caótico, pois cada recadeiro o modifica a seu próprio gosto, elaborando um texto que corre aos pedaços de boca em boca até ganhar a forma organizada de um poema narrado. Essa “viagem do recado”, como a denomina Wisnik (1998), está entrelaçada com uma viagem de conhecimento da geografia mineira. Pedro

Orósio é guia de um grupo que leva o naturalista estrangeiro seo Alquiste (ou Olquiste) para observar, coletar amostras e registrar, em sua caderneta e com sua câmera “codaque”, tudo que lhe chama a atenção em diferentes regiões de Minas Gerais. A viagem de ida e volta parte de Cordisburgo em direção ao norte do estado, atravessa o rio São Francisco e chega aos chamados campos gerais, terra onde nascera Pedro Orósio. Em um grupo de cinco, seguem ainda o religioso Frei Sinfrão, o fazendeiro de gado seo Jujuca do Açude e, no fim da comitiva, o tropeiro Ivo Crônico, com os burros de carga. Ivo Crônico parece ser um bom camarada de Pê boi, mas planeja uma vingança contra o enxadeiro, que é corpulento, simpático, “bandoleiro namorador” e, por certo “divertimento de indecisão”, vive “tirando as namoradas” de outros, inclusive a de Ivo Crônico, provocando o ódio de muitos rapazes (ROSA, 2001, p. 32).

As leituras críticas de “O recado do morro” trabalharam com os mais diferentes elementos dessas duas viagens — a da comitiva guiada por Pê-Boi e a do recado. No primeiro caso, já foram bastante investigados os elementos cosmológicos — a maioria, aliás, indicada pelo próprio Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri — em torno dos nomes das fazendas que acolhem os viajantes e dos nomes dos comparsas que tentam matar Pedro Orósio. Todos se associam a nomes de corpos celestes. A sequência de donos de fazenda — Juca Saturnino, Jove, D. Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selena, Marciano e Apolinário — e a lista dos traidores — Ivo Crônico, Jovelino, Veneriano, Zé Azogue, João Lualino, Martinho e Hélio Dias Nemes — correspondem, respectivamente, a Saturno, Júpiter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte e Sol. No centro desses astros, como protagonista do conto, está Pedro Orósio, também chamado de Pê-Boi e Pedrão Chãbergo, representante da Terra: o nome Pedro remete à pedra; *Óros*, em grego, à montanha; *Chã*, a chão; *Berg*, em alemão, à montanha (cf. MENESES, 2010, p.183). Além disso, há no conto uma insistente presença do número sete: sete planetas ao redor de Pedro, sete fazendas, sete inimigos, sete recadeiros, além de outras menções a esse número, como os sete salões da gruta de Maquiné, o colar de sete voltas na moça de um retrato (ROSA, 2001, p.56), o “sete-pernas Pê-Boi”, que caminha a largos passos (ROSA, 2001, p.29), os sete fôlegos de Nominedômine (ROSA, 2001, p.76), etc. Considerando esses elementos, somados a algumas referências bíblicas (como o outro nome de Gorgulho, Malaquias, ou o discurso apocalíptico de Nominedômine), a crítica identificou diferentes matrizes para essa configuração planetária e elaborou interpretações bastante convincentes que exploram a função simbólica de cada personagem no transcorrer de uma

viagem celeste plenamente integrada a uma viagem pelo sertão<sup>2</sup>. Quanto à viagem do recado propriamente dito, Adélia Bezerra de Meneses (2010) analisa, com o recurso das cores, todos os fios que tecem a mensagem, destacando as contribuições de cada recadeiro, com as variações de sentido em expressões e palavras, até esses elementos se rearticularem, em um notável salto que só o gesto da arte pode fazer, na canção do poeta Laudelim.

Neste artigo, o objetivo não é analisar os elementos textuais da viagem do recado ou as analogias cosmológicas de uma viagem pelo sertão, já extensa e devidamente abordados pela crítica, mas agregar a essas duas viagens uma terceira: uma viagem que se realiza por meio da voz. Em outros termos, o objetivo é escutar na transmissão do recado uma dinâmica mais propriamente vocal, questão já indiciada pela crítica. O mesmo ensaio de Meneses afirma que o conto “manifesta a força da oralidade”, e a autora sublinha a extensão da escuta do poeta Laudelim ao receber a fala do Coletor: “Com efeito, imerso na sua escuta interna, receptivo e perceptivo, Laudelim ouvira os recadeiros todos, a cultura do sertão, a voz da terra, ouvira o Gorgulho, ouvira o Morro” (MENESES, 2010, p. 208). José Miguel Wisnik enfatiza uma questão fundamental quando se trata de um recado transmitido por via da oralidade: a interação entre emissor e receptor. A partir de Bakhtin, o crítico indica que o processo de significação não depende somente da palavra, mas de todo um “complexo sonoro” em que o “acento apreciativo”, com suas entoações, inclinações e “harmônicos” semânticos, modula o sentido, sempre “migrante e mutável” a cada particular interação social (WISNIK, 1998, p.162). Essa perspectiva permite entender que, em “O recado do morro”, o “percurso da mensagem” dá-se pela palavra, mas “deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito” (WISNIK, 1998, p.163). Bento Prado Jr. também assinala a questão da voz ao enfatizar que o recado origina-se nesse “ponto zero da humanidade e da cultura, na própria Natureza”, quando o Morro da Garça “se põe a falar”, deixando de “ser paisagem, para assumir a Voz, para tomar a Palavra” (PRADO JR., 1985, p.212); além disso,

---

<sup>2</sup> Não me estenderei nesse conjunto de leituras, até porque o conjunto de relações é bastante amplo. Heloísa Vilhena Araújo (1992), por exemplo, identifica, em “O recado do morro”, “vários sistemas de pensamento — platonismo, neoplatonismo, judaísmo, milenarismo, concepções orientais (babilônica e persa) em suas formas cristã e gnóstica —, que se articulam e se superpõem sem se deformar (ARAÚJO, 1992, p.101). O trabalho de Ana Maria Machado (2013), centralizado nos nomes das personagens, refere-se ao “sinfonismo” ao tratar do personagem frei Sinfrão e, por fim, argumenta que, na luta final, “Pedro é também o mundo cristão que chega para dominar o mundo pagão da Antiguidade, em seus deuses do Olimpo” (MACHADO, 2013, p.109). Já Wisnik (1998) recupera a “tradição esotérica islâmica” e consegue relacionar inclusive cada um dos sete recadeiros aos referidos corpos celestes, que simbolizam, nessa tradição, “canais de conhecimento” de uma viagem espiritual (WISNIK, 1998, p.168).

o autor sublinha a importância da personagem Gorgulho e de sua escuta, conforme será indicado logo abaixo.

É possível dar extensão às anotações críticas em torno da voz em “O recado do Morro”. Para isso, considerarei a primeira transmissão do recado — do Morro da Garça para Gorgulho — de modo a pontuar, na especificidade que ganham neste conto, algumas questões inerentes à voz: o seu poder de invocar uma escuta, de convocar a adesão de outras vozes e de transmitir ressonâncias de sentido (cf. CARAVERO, 2011, p.15-31).

De início, cabe chamar a atenção para algumas características de Gorgulho. Ele é o primeiro receptor da mensagem porque tem absoluta proximidade com a terra. Como nota Machado (2013, p.95), o nome “Gorgulho” pode referir-se “a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósitos sedimentares”, o que, de acordo com a autora, já capacita a personagem para escutar o recado da grande pedra que é o Morro da Garça. Além disso, afirma Bento Prado Jr., o personagem vive “nos confins da humanidade”, no “limiar que separa e une natureza e cultura” e, por isso mesmo, é “capaz de auscultar a linguagem em estado selvagem” (PRADO JR., 2000, p.220) ou a “voz anônima” do morro (PRADO JR., 2000, p.222). Na gruta onde o personagem vive há mais de trinta anos, dois dos três salões são “clareados, por altos suspiros, abertos nos paredões” (ROSA, 2001, p.42). E, no seu ponto mais recôndito, há um dado geográfico que merece ser destacado:

O salão mais derradeiro é que era sempre escuro, e tinha no meio do chão um buraco redondo, sem fundo de se escutar o fim duma pedra cair; lá a gente não precisava entrar — só um casal de suindaras certos tempos vinha, tinham, esse corujão faz barulho nenhum. (ROSA, 2001, p.42-43)

Trata-se de um ponto de vertigem do conto, buraco sem fim, abertura para a profundidade imensurável da terra e espaço fora humano. Gorgulho é o único personagem a se aproximar desse silêncio ctônico que sobe por essa garganta escura, o que parece dar à personagem uma fina sensibilidade para escutar a voz silenciosa do Morro da Garça.

Assim, quando o grupo guiado por Pê-Boi se aproxima de Gorgulho, esse velho vem caminhando pela estrada já imerso numa dupla camada de silêncio, o de certa “surdez” que caracteriza a personagem e o estranho silêncio escutado em pleno dia do sertão — “Devia de ouvir pouco, pois a comitiva quase o alcançara e ele ainda não dera por isso. Ora, pela calada do dia, ali é lugar de muito silêncio” (ROSA, 2001, p.38). É interessante perceber que, se a expressão popular “na / pela calada da noite” indica não apenas o silêncio absoluto — calada

= “cessação de ruído”, “silêncio total” — mas também que uma ação se dá “às escondidas”, “às ocultas” (cf. *Novo dicionário Aurélio*, 1986), a invenção rosiana “pela calada do dia”, além intensificar o silêncio do lugar, sugere que algo igualmente “oculto” e “às escondidas” está prestes a acontecer. E, de fato, o extraordinário se apresenta: o regrado Gorgulho de repente passa a gritar e se agitar, “se desbraçando em gestos e sestros” (ROSA, 2001, p.38). Sem que saibamos, o grito do Morro, oculto em meio ao silêncio e vibrando ele mesmo como silêncio, passa a ser escutado.

O espanto de Gorgulho incide notadamente em sua voz. Com “uma voz irada”, o personagem se expressa de modo “ecfônico”. Para recorrer uma vez mais ao dicionário, “ecfonema” é “a elevação repentina da voz, com exclamações e frases incompletas em consequência de paixão ou de fato surpreendente” (cf. *Novo dicionário Aurélio*, 1986). A paixão ou, de acordo com o texto, a “fúria” que toma a personagem parece ser efeito tanto de sua loucura quanto de sua forte recusa em escutar um “conselho” que mal compreende: “— Não me venha com loxías! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro” (ROSA, 2001, p.38). No entanto, subitamente a personagem silencia e atentamente escuta o Morro da Garça: “E [Gorgulho] prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparelho de escuta. Ao tempo, enconchara mão à orelha esquerda. Alguém também ouvira? Nada, não...” (ROSA, 2001, p.38, grifo meu).

Vale sublinhar essa imagem de Gorgulho que levanta o nariz, expondo o queixo e, pode-se imaginar, a garganta, como um “aparelho de escuta”. Essa inusitada imagem leva à hipótese de que essa “escuta” se daria menos por via da orelha esquerda de um personagem que “escutava reduzido” (ROSA, 2001, p.41), mas sobretudo por uma espécie de reverberação da voz do morro na voz do Gorgulho, como se o morro fizesse ecoar seu grito silencioso num “aparelho de escuta” que nada mais é que uma extensão do aparelho vocal. Em outros termos, haveria uma faixa de ‘escuta’ que desloca a comum vibração do aparelho auditivo para uma vibração vocal, como se, de modo imediato, e à revelia do próprio recadeiro, a sua voz fosse em alguma medida tomada pela voz do morro; daí Gorgulho ficar repentinamente ecfônico. Dessa maneira, o grito silencioso simplesmente passa ao recadeiro e, ao passar, já poderá vibrar como grito humano destinado à palavra, ao canto e, fundamentalmente, à afirmação da vida de Pê-Boi. Gorgulho tenta aos poucos se recompor dessa voz urgente e impositiva — “a gente notava quanto esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava” — e,

antes de tentar dizer aos viajantes o que escutara, o personagem ainda “engolia seco, seu gogó sobe-descia” (ROSA, 2001, p.39).

Entender a viagem do recado como reverberação de uma voz em outra voz, dinamizando a série de recadeiros, parece remeter ao mito de Eco. A hipótese seria de que, como uma corrente sonora, a voz do morro ecoaria na cadeia de vozes das personagens. Essa relação também se deve a algumas menções a esse fenômeno sonoro desde as primeiras páginas da narrativa. Vejamos. Na descrição da região percorrida pelos viajantes, a paisagem se expande como série infinita de uma cadeia montanhosa: são “montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação” (ROSA, 2001, p.29). Além disso, as formações rochosas de origem calcária têm vários espaços ociosos, como “funis de furnas, antros e grotas”, “cavernas”, “lapas com salitrados desvãos”, “criptas”, “cafurnas”, etc. (ROSA, 2001, p.29-30), formas nas quais se projetam, por analogia, as partes do corpo humano: há “gargantas”, “goelas da terra”, “bocas para morder”, num processo recorrente em Guimarães Rosa, como também já notara Meneses (2010). Assim, essa terra sertaneja é capaz de produzir “belo eco”: “Por lá, qualquer voz volta em belo eco” (ROSA, 2001, p.29).

No encontro da comitiva com Gorgulho, há novas menções ao eco. Assim que a personagem escuta o morro, seus gritos “repercutiam, de tornavoz nos contrafortes e paredes da montanha, perto, que para tanto são melhores aqueles lanços” (ROSA, 2001, p.38, grifo meu). E Pedro Orósio, dando pouca atenção ao velho eremita, também faz os montes ecoarem, bradando um chamado típico dos roceiros: “— E-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... — bradou então Pê-Boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de se chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte: alongando o *eh*, muito agudo, a toda a garganta, e dando curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve, só o seu dono entende.” (ROSA, 2001, p.41, grifo meu)

Primeiramente, é no mínimo curioso perceber que o brado de Pê-Boi compõe-se de uma cadeia sonora, ela mesma ecoante, de sete “ês” — E-ê-ê-ê-ê-eh — que termina se dirigindo ao “morro”; significativamente, ao ser proferida na voz de Pê-boi, essa cadeia termina ambigualmente por afirmar, em primeira pessoa, eu “morro”. Teríamos, nessa perfeita síntese vocal pontilhada no texto rosiano, um elemento antecipatório — aliás, bem ao gosto de Guimarães Rosa — da própria viagem do recado pelos sete recadeiros e de seu conteúdo. Sem saber, Pê-Boi anuncia, ele mesmo, o destino de morte que lhe é tramado.

É igualmente importante perceber que esse brado também está ali para que, na sua exata sequência, haja uma observação sobre o Morro da Garça: “Perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocuruto. Nem ele, nem outro, aqui à esquerda, próximo, superno, morro em mama erguida e corcova de zebu.” (ROSA, 2001, p.41, grifo meu).

O Morro da Garça não ecoa. Há que se perguntar por quê. Para isso, será fundamental atentar para alguns aspectos do mito de Eco, a partir de observações feitas por Cavarero (2011). Como se sabe, depois de ludibriar Juno impedindo-a de surpreender outras ninfas que deitavam com Júpiter, a ninfa Eco recebe um castigo: sua voz somente ressoa as últimas palavras que escuta, condenando-se a ninfa à mera repetição sonora sem que ela tenha qualquer controle sobre essa manifestação vocal (OVÍDIO, 1983, p.58). Eco não toma a palavra, não pode dar início a qualquer fala e nem mesmo interrompê-la. Como pura repetição sonora, a voz de Eco é, a rigor, vazia de sentido. Assim que o próprio corpo da ninfa, ao ser desprezada por Narciso, também vai se esvaziar até se tornar pura voz e pedra. Como observa Adriana Cavarero, o efeito de duplicação dos sons na voz de Eco corresponde a um “espelho sonoro” que subtrai todo registro semântico: “Mais que repetir palavras, Eco repete sons”. Quando há componente semântico, ele não depende da intenção de Eco, e surge por efeito do ilusório diálogo com Narciso, que apenas recebe de volta suas próprias palavras, assim como se dá com a sua imagem no espelho d’água. Em seu “mecanismo involuntário de ressonância”, Eco é, portanto, “pura *phoné*”. (cf. CAVARERO, 2011, p.194-197).

Ora, o Morro da Garça é o absoluto contrário disso. Ele é *origem* da viagem do recado e, no seu grito silencioso, há plenitude de sentido, ainda que esse sentido deva se revelar na linguagem humana. O Morro da Garça é que tem o poder inaugural da voz e da palavra, deflagrando uma viagem que, notadamente, se faz cumprir, vencendo a luta entre vida e morte. Ou ainda: o Morro da Garça emite, fundamentalmente, uma voz criadora que, ao final de seu percurso, encontra na criação humana e artística a sua mais plena reverberação. Centro vital e originário dessa narrativa rosiana, o Morro não poderia, portanto, fazer eco a qualquer outra voz.

Nesse caso, talvez nem mesmo as vozes dos recadeiros possam ser entendidas como “eco” da voz do morro. Afinal, o recado não se formula pela simples repetição, mas por um processo de adesão e acréscimo entre os recadeiros, que contribuem com seu traço pessoal ou, por assim dizer, autoral. Nos termos de Meneses (2010, p.196), trata-se de “um processo de incorporação de ideias, sensibilidade pessoal, valores, visão de mundo que formatará a

recepção-emissão dessa mensagem, numa cadeia de recadeiros que imprimirão sua marca a cada transmissão”. Quanto à voz propriamente dita, basta lembrar que outra característica determinante do eco é o fato de ele perder potência sonora e esvair-se no silêncio, no nada. Isso também está bem distante da viagem da voz junto ao recado. Além de ganhar maior contorno no seu modo de expressão, transitando da gritaria do Gorgulho ao canto do Laudelim, a voz conjuga-se de tal maneira à palavra que leva ao nascimento de uma canção, quando a palavra poética traz nela mesma uma voz, com sua “força melodiã” (ROSA, 2001, p.98).

Se a viagem da voz em “O recado do morro” é uma reverberação que corresponde a uma ascensão de sentido, a noção de eco mostra-se insuficiente. Nesse caso, é fundamental voltar ao conto para apreender mais detalhadamente seu particular modo de ressonância.

Continuemos com Gorgulho. Logo após dizer que o morro havia gritado um aviso, o eremita passa a ser inquirido pela curiosa comitiva, que lhe pergunta sobre o lugar onde mora ou sobre seu irmão Catraz. Em alguns momentos, porém, a fala do personagem resvala na incomunicabilidade porque diferentes elementos vocais se sobrepõem a qualquer palavra e obscurecem o sentido:

Mas ele respondia às perguntas, sempre depois de matutar seu pouco, retorcendo o nariz e bufando fraco. A fala dele era que não auxiliava o se entender — às vezes um engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhém, mas com partes quase gritadas. Em cada momento espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, à nordeste, testemunho. Belo como uma palavra. (ROSA, 2001, p.42)

Essa fala ao mesmo tempo enrolada, abafada e gritada mal se alça à linguagem e, por isso mesmo, contrasta fortemente com a beleza da palavra aludida na beleza do Morro da Garça. Pouco depois, porém, Gorgulho tentará dizer o que escutara do morro e, nesse caso, sua voz sofre uma decisiva mudança, rapidamente sentida por Seo Alquiste. Observe-se o trecho em que esse recadeiro tenta elaborar uma primeira versão do recado:

(...) seo Alquiste punha uma atenção aguda, quase angustiada, nas palavras de Gorgulho — frei Sinfrão e seo Jujuca se admiravam: como tinha ele podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doídice aquela, de ter escutado o Morro gritar? Pois falava:  
— Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo essas conversas, pelo

semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte da alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei...

— “*Vad? Fara? Fan?* – e seo Alquiste se levantava. – “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!” – ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpíte, esteve correndo entre ele e o estranho: porque ele ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. (.....) (ROSA, 2001, p. 47-48, grifo meu)

Não me deterei nos primeiros elementos textuais de um recado ainda em começo de viagem. Importa apenas sublinhar que a desarticulação de sentido ainda permanece, em boa medida, nessa fala da personagem. O texto, a rigor, diz bem pouco. E para o estrangeiro Seo Alquiste, atentamente à escuta, essas palavras recaem na total falta sentido. Em contrapartida, o que fundamentalmente se altera em Gorgulho, exatamente no momento em que enuncia o recado, é a reverberação de sua voz. É ela que capta a atenção de seo Alquiste e interpela uma escuta. Nos termos do conto, é o “acalor da voz” que, beirando o mistério, faz o naturalista pressentir a importância da mensagem. Mais do que isso, esse voz cria um vínculo que dá abertura a possibilidade de haver um sentido, fazendo correr entre as duas personagens “algum entendimento”.

Neste caso, é preciso insistir e perguntar: o que seria, mais exatamente, esse “acalor” da voz? Com efeito, o termo é importante porque abre um campo semântico — calor alude a quente, a fogo, a ferver etc.; acalorado é animado, vivo, exaltado, etc. — que se dissemina por toda a narrativa, ora mais ora menos sutilmente, mas especialmente entre os recadeiros. Ainda que não haja, aqui, espaço para nos determos nas outras transmissões da viagem do recado, é importante sublinhar que já no encontro entre os recadeiros Zaquias e Joãozezim, o menino sente uma “ardição” que o leva a passar o recado não aos senhores da comitiva, que nada responderiam ou entenderiam, mas ao bobo de fazenda Guégue (ROSA, 2001, p.62). Na passagem do aviso pelo enlouquecido Nominatedomine, o “acalor” notadamente se manifesta no fervor religioso que domina a personagem. Sua caracterização, inclusive física, reafirma esse traço: “Era uma homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando e zanga, requeimava” (ROSA, 2001, p.66, grifo meu); “Se via que ele estava no último ponto de escarnado, escaveirado, o sol queimara aquela cara, de descascar pele. (...) E os olhos frechavam, resumo de brasas” (ROSA, 2001, p.76, grifo meu). O discurso apocalíptico da

personagem também enfatiza o domínio do fogo: “Olha o aviso: evém o fim do mundo, em fôgo, fôgo, fôgo!” (ROSA, 2001, p.77). Mais ainda, quando Nominedômine toca o sino da Igreja, altíssimo, convocando todos para ouvir o recado que lhe passara um “anjo papudo e idiota” (o Guéque), o toque alucinado do sino, “que perdia qualquer estilo”, expressa esse fervor da loucura da personagem: “Era só aquela fúria: dlavlava, dlandoava, o sino também fervia do juízo” (ROSA, 2001, p.78). O próximo recadeiro, Coletor, enraivecido com o anunciado fim do mundo justamente quando se encontra riquíssimo, surge “avermelhado, aperuado” quando exaltadamente passa a mensagem para Laudelim. E se o sino tocado por Nominedômine fervia, já será a vez do violão de Laudelim ressoar fogosamente o alterado estado do cantador: “Afa, que o violão obedecia repulando teso, nas pontas de seus dedos, à virtude; com um instrumento fogooso tal, tal, em mesmo que ele podia tomar o espaço.” (ROSA, 2001, p.94)

Ainda que não seja um dos recadeiros, o naturalista Alquiste, sentado ao lado de Laudelim, será igualmente tomado por um “ardor” quando relaciona a canção à “saga de Hrolf filho de Helgi” (ROSA, 2001, p. 98-99). Fechando o percurso da viagem, o destinatário Pedro Orósio, ao receber a última versão do recado, sente que “estava gostando apaixonado dessa cantiga, ela era de referver. Os belos entusiasmos!” (ROSA, 2001, p.96, grifo meu).

Pois bem, tomada em seu conjunto, o fim dessa rede textual revela (como se dá com o próprio recado) o que mais exatamente é o “acalor” que, desde a voz de Gorgulho, contamina a voz de alguns recadeiros ou mesmo os instrumentos que tocam. Trata-se de “entusiasmo”. Como energia que anima, vivifica, exalta e acalora, o entusiasmo mobiliza a viagem da voz em “O recado do morro” e imanta o próprio o recado, garantindo que ele seja transmitido, a despeito da desarticulação da mensagem. Diferentemente do eco, o entusiasmo reverbera sem perdas até “referver” em Pedro Orósio, levando-o a cantar a cantiga no momento de maior inflexão de seu destino, quando estiver a um passo de ser morto na emboscada armada por Ivo Crônico. Ao cantar, Pê-Boi se reconhece na estória da cantiga — que trata de um Rei traído por seus cavaleiros — e, por uma série de analogias, toma consciência da trama de vingança, aniquila seus inimigos e volta para sua terra, os campos gerais.

A relevância do “entusiasmo” nessa passagem final do recado é, a bem dizer, brevemente apontada por Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri:

E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio — que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão,

nos momentos em que cada elo se liga, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma (ver etimologia: *en-theos...*) pela canção e canta. (BIZARRI, 1980, p.59, grifo meu)

Sobre a decisiva organização do recado “sob a forma de obra de arte”, remeto o leitor ao trabalho de Meneses (2010), que discute justamente a eficácia da forma poética da cantiga. Mas a essa eficácia da formulação literária pode-se agregar o outro componente responsável pela revelação do recado, conforme declara Guimarães Rosa: o “entusiasmo” que toma Pê-Boi e que, de acordo com a leitura até aqui estabelecida, pode ser rastreado no conto, como uma espécie de corrente vocal, acalorada, que reverbera inclusive na música, nas cordas do violão de Laudelim.

É importante ainda notar que o comentário de Guimarães Rosa remete ao termo grego *enthousiasmós*, que etimologicamente corresponde a “com um deus dentro de si” (*en-theos*). Nesse caso, vale recorrer a um texto que permite dar maior desenvolvimento à questão: o diálogo *Íon*, de Platão, sobre a “inspiração poética”. Na fala mais longa e mais conhecida deste diálogo, Sócrates, questionado por Íon, busca explicar por que esse rapsodo consegue falar belamente sobre Homero e declamar tão bem seus poemas, mas, quando se trata de outros poetas, pouco se envolve e chega mesmo a cochilar. Transcrevo somente os trechos que poderão interessar à leitura de “O recado do morro”:

**Sócrates** – Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. (...) Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e cantar oráculos. (...) o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantadores de oráculos e também dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles — aqueles nos quais o senso está ausente — os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós. (PLATÃO, 2011, p.40-41)

Sem querer aplicar o texto de Platão ao texto de Rosa, as imagens utilizadas para explicar a inspiração poética (o *enthousiasmós*) poderiam sintetizar, por analogia, o processo de viagem da voz no conto rosiano. Primeiramente, a imagem da pedra magnética que, metaforicamente, tem o “poder divino” de atrair e entusiasmar o poeta e o rapsodo ganha, traçando aqui um paralelo com “O recado do Morro”, a concretude da grande pedra que é o Morro da Garça. Uma pedra que igualmente atua como origem de uma voz que mobiliza seus mediadores, espécie de centro irradiador de toda a narrativa. Além disso, o conto de Rosa chega a sugerir que essa grande pedra tem um efeito magnético. Há, de início, um dado que pode, evidentemente, ser lido como mera informação geográfica: quando Gorgulho diz que o morro está “avisando coisas”, o recadeiro se benze e aponta o dedo no “rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” (ROSA, 2001, p.39). Trata-se, está claro, de uma orientação espacial; mas já existe aí, de todo modo, uma referência ao atuante campo magnético produzido pelo planeta. No conto, esse efeito vem sugerido numa imagem um tanto caricatural, quando Gorgulho se sente atraído (magnetizado, eu diria) pela presença do Morro da Garça, e seus olhos quase saltam em direção ao morro: “Lá — lá estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide. O Gorgulho mais olhava-o; de arrevirar bogalhos; parecia que aqueles olhos seus dele iam sair, se esticar para fora, como pedúnculos, como tentáculos.” (ROSA, 2001, p.39)

Outro ponto a se destacar é que, no texto platônico, a pedra magnética é referida como pedra de “Hércules” (versão latina do nome do herói grego Héracles). Uma hipótese aventada em nota de rodapé em uma das traduções do diálogo (cf. PLATÃO, 2007, p.32) é de que a força da pedra magnética corresponderia à força de Hércules (Héracles). Se aceitarmos essa hipótese, pode-se ver esse mesmo elemento despontar em “O recado do Morro” no hercúleo protagonista Pedrão Chãbergo, cujo nome, sabemos, faz da personagem um representante da pedra e, por extensão, do Morro da Garça. Na abertura do conto, Pedro Orósio é notadamente caracterizado como um gigante que tem uma força extraordinária:

Debaixo de ordem. De guiador — a pé, descalço — Pedro Orósio: moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de encravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (ROSA, 2001, p.28)

Há outras referências ao seu tamanho e força espalhadas pela narrativa: ele é “primão em força, feito um touro ou uma montanha” (ROSA, 2001, p.32); por “culpa de seu tamanho, nem acharia cavalgada que lhe assentasse” (ROSA, 2001, p.29); e numa das tantas analogias que operam nesse conto rosiano, Seo Alquiste chama-o de “Sansão” (ROSA, 2001, p.37). Os músculos da personagem, último elo da cadeia de magnetizados, também são comparados ao ferro: “(...) inchos de músculos, aquilo era de ferro. (ROSA, 2001, p.101). Além disso, vale pontuar, esse personagem namorador também exerce certo magnetismo sobre as moças do lugar, que muito facilmente se sentem atraídas por ele — “as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro” (ROSA, 2001, p.32).

No que diz respeito à viagem da voz, interessa sobretudo o processo mais global de atração entre os “anéis de ferro” que englobaria, em “O recado do morro”, os sete recadeiros, além do destinatário do aviso. Note-se que a pedra magnética, além de atrair um anel, transfere-lhe seu poder de atração, e este anel ao próximo, sucessivamente, de modo que o último elo ainda mantém, sem perdas, o magnetismo do primeiro. Ora, isso se aproxima muito do processo observado no conto de Rosa: vimos que os sete elos do recado, em vez de ecoar o morro, deixam-se continuamente entusiasmar-se por uma Voz emanada pela montanha, que, por sua vez, encontra na própria loucura que atravessa quase todos os mensageiros um aparato sensível a essa voz divina e oracular. O entusiasmo segue adiante, imantando toda a cadeia de recadeiros no decorrer da viagem da comitiva, até ser explicitamente marcado, no texto rosiano, quando atinge Pê-Boi. A “mania” ou “fúria” ou “acalor” ou “ardor” ou “referver” ou “ferver de juízo” que toma cada recadeiro, intensificando a alucinação de alguns, enfatiza a ausência de “senso” ou “juízo” necessária para que, seguindo o texto platônico, poemas sejam criados e oráculos cantados. E, efetivamente, em “O recado do Morro”, temos uma síntese de tudo isso: um poema oracular cantado manifesta-se plenamente no final do conto. Nesse caso, as alterações feitas por cada um dos malucos recadeiros na viagem do recado poderiam ser entendidas como um gesto criador e ao mesmo tempo desvelador, ainda que aparentemente caótico e sem sentido, o que daria à própria loucura um estatuto visionário.

Curiosamente, também a leveza que, no texto platônico, caracteriza o poeta entusiasmado ou inspirado encontraria paralelo no próprio nome do poeta Laudelim Pulgapé, que, aliás, quando capta o recado do Coletor, fica com o “pé no ar”. Mas não é somente o poeta que fica leve. Até mesmo o Pê-Boizão, cujos pés enormes ficam devidamente plantados na terra, sente o corpo sem peso ao se inspirar com a cantiga e a lembrança de Laudelim:

“Entrementes, ia cantando (...) Era bonito, era bom. Pulgapé devia de ter vindo. Ao que se podia arejar, cabeça e corpo ganhando em levezas.” (ROSA, 2001, p.99-100).

Vale notar que a própria noção de “recado” se adequa a essa imagem de uma cadeia dinamizada pelo entusiasmo. De acordo com Wisnik, o recado difere de uma mensagem justamente porque supõe não somente um destinador e um destinatário, mas um “circuito” com um ou mais intermediários que fazem “passar o recado”. Dessa maneira, o recado pode ser definido como “algo que passa” e cuja “vocação é fazer parte de uma cadeia”. Além disso, ele não necessariamente supõe uma resposta, uma troca de mensagens. Ao ser “mandado”, o recado tem como fim ser recebido e assim completa o seu percurso (cf. WISNIK, 1998, p.162).

O texto platônico possibilita ainda retomar um último elemento narrativo. Se no estado de entusiasmo, os poetas, adivinhos e rapsodos servem a um deus que, por meio deles, se faz ouvir, isso nos leva a pensar que, no conto de Rosa, os recadeiros estão a serviço das forças mais vitais da natureza sertaneja, forças que também se inscrevem na ordem do sagrado, concretizada na imagem enigmática do Morro da Garça. Comparado a uma pirâmide, com seu formato triangular e ascensional, o morro corresponde a um espaço de comunicação com o divino. Seu nome, como propõe Machado (2013), poderia facilmente deslizar para o “Morro da Graça” (MACHADO, 2013, p.95). Além de comunicar céu e terra, o morro também se constitui como espaço sagrado ao simbolizar o centro do mundo (cf. ELIADE, 1992, p.37-43). Ora, em uma dessas notáveis confluências trabalhadas por Guimarães Rosa entre um dado geográfico e seu valor simbólico, o Morro da Garça está no “centro geodésico” de Minas Gerais, ou seja, encontra-se geograficamente na região central do estado. No conto, essa centralidade do Morro também se evidencia na sua onipresença: enquanto caminha vendo o morro, Pê-Boi se recorda de alguns boiadeiros que viajam pelo sertão por dias seguidos e, mesmo assim, o Morro parece não se mover, impondo-se como uma entidade da natureza constante e inalterável (cf. ROSA, 2001, p.51). O Morro parece observar continuamente o sertão ao seu redor e, por isso mesmo, pode enviar um recado a seu protegido. Se é possível ver o Morro da Garça como instância do divino, é importante insistir que a irrupção do sagrado é uma reverberação feita de silêncio, um silêncio audível que, desde o início desta instigante viagem rosiana, é promessa absoluta de sentido. Mas para que essa promessa se cumpra, a voz silenciosa do morro, como a voz de um deus, serve-se de seus recadeiros,

tomando e divinizando cada um de seus elos, para finalmente assumir a providencial dimensão humana da poesia e do canto para vencer a morte e refazer as tramas do destino.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da Alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_ *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p.137-201
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PRADO JR., Bento. O destino decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, 1998, p.160-170.

**Artigo recebido em agosto de 2014.  
Artigo aceito em setembro de 2014.**