

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

VANESSA CORRÊA GAMA

MEU TIO ROSENO, A CAVALO: UM HERÓI, SEUS NOMES E SUAS PARAGENS

**CAMPO GRANDE
2015**

VANESSA CORRÊA GAMA

MEU TIO ROSENO, A CAVALO: UM HERÓI, SEUS NOMES E SUAS PARAGENS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

**CAMPO GRANDE
2015**

VANESSA CORRÊA GAMA

MEU TIO ROSENO, A CAVALO: UM HERÓI, SEUS NOMES E SUAS PARAGENS

APROVADO POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)
Orientadora.

ARLINDA CANTERO DORSA, DOUTORA (UCDB)
Membro Titular.

GERALDO VICENTE MARTINS, DOUTOR (UFMS)
Membro Titular.

Campo Grande, MS, ____ de _____ de 2015.

Ao meu pai superior, Deus, e sua infinita completude,
por encher de flores e de cores o meu caminho.

À minha filha Milena, a luz que me move,
por me inspirar desde sempre a ser uma pessoa melhor.

À minha família e aos meus amigos,
pela alegria da vida compartilhada e celebrada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, sou grata a Deus por me propiciar a oportunidade singular de realizar esta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Prof. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela confiança depositada e pelo incentivo com que me estimulou a superar meus próprios limites nos momentos onde o medo do novo se fez desespero e provocou dúvidas. Serei eternamente grata por seus ensinamentos nesta etapa tão significativa em minha vida.

Ao meu maior tesouro, minha filha Milena, pelo apoio e amor incondicional em todos os momentos de concretização desse sonho. Obrigada pelos conselhos afetuosos.

À minha família e aos amigos, que pacientemente compartilharam das minhas angústias por prazos e resultados, das minhas alegrias com cada nova etapa superada nessa brava jornada no infinito caminho do conhecimento.

Aos colegas do Mestrado, amizades que nasceram em torno de indagações teóricas, horas de estudos em grupo e minutos inesquecíveis de café no corredor da UFMS, vocês são únicos e especiais. Obrigada pela força, pelo carinho, pelas risadas e pelas horas de conhecimento compartilhado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, pelo conhecimento compartilhado e desafios propostos. Muito obrigada pela inspiração, transpiração e piração, os senhores são incríveis. Minha eterna gratidão por seus sábios ensinamentos.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, por mais essa maravilhosa oportunidade de crescimento intelectual, profissional e pessoal propiciada por esta conceituada instituição de ensino superior. Me sinto honrada.

A todas as pessoas que de alguma forma, direta ou indiretamente, iluminaram o meu caminho e me ajudaram a concretizar este sonho. Muito obrigada!

Retrato do artista quando coisa

*A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.*

*Nesse ponto
sou abastado.*

*Palavras que me aceitam
como sou*

– eu não aceito.

*Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.*

*Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.*

*Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.*

RESUMO

Na literatura contemporânea, o papel da narratividade na elaboração do discurso é percebido como fundamental. Esse fenômeno, composto de uma sucessão de estados e variadas transformações, produz o sentido da ficção literária e sua compreensão nos dá pistas de como a obra interage com o leitor. Na obra de Wilson Bueno, *Meu tio Roseno, a Cavalão* (2000), a construção do discurso narrativo imprime movimento e leveza à aventura do tio-herói Roseno em busca do seu “céu”, o (possível) nascimento de sua filha Andradazil com a amada Doroí, utilizando o ritmo da cavalgada e as mutações no nome do protagonista para imprimir o tom dessa história repleta de aventuras. O herói também busca o “céu”, traçando sua trajetória à procura de sua salvação. Compreender as estratégias narrativas utilizadas por Wilson Bueno, com foco nas características míticas e fantásticas que a história apresenta, é o que pretende esta pesquisa, tendo como categorias centrais o herói e suas configurações, as viagens e seu percurso e os nomes e seus possíveis significados.

PALAVRAS-CHAVES: Herói; Mito; Viagem; Literatura Brasileira; Wilson Bueno.

ABSTRACT

In contemporary literature, the role of the narrativity in the discourse elaboration is understood as essential. This phenomenon, which comprises a succession of conditions and series of transformations, produces the sense of literary fiction and its comprehension, thus giving us clues on how the literary work interacts with the reader. In Wilson Bueno's book, "Meu Tio Roseno a Cavalo" (2000), the construction of the narrative discourse provides movement and lightness to the adventures of uncle-hero Roseno in search of his "heaven", the (suitable) birth of his daughter Andradazil with his beloved Doroí, using the horseback riding's pace and the mutations in name of the protagonist to set the tone of this story full of adventures. The hero also quests the "heaven" by tracing his life story in search of his salvation. Understanding the narrative strategies used by Wilson Bueno, with a focus on the mythical and remarkable characteristics that the story presents, is the goal of this research, with the central category being the hero and his configurations, the trips and his itinerary, and the names and its possible meanings.

KEYWORDS: Hero; Myth; Trip, Brazilian Literature, Wilson Bueno.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	09
CAPÍTULO I – O SOBRINHO-NARRADOR E A HISTÓRIA DO TIO-HERÓI	15
CAPÍTULO II – ROSEVÁRIOS POR CÉUS E ENTRECÉUS	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	96
ANEXO	99

PALAVRAS INICIAIS

[...] e a alegria dele teve medo do destino (Wilson Bueno).

Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, interior do Paraná, em 13 de março de 1949. Já na década de 1970, foi morar em Curitiba, onde descobriu sua vocação para o ofício da palavra. Foi escritor, cronista e poeta, se é possível limitá-lo assim. A nosso ver, foi um dos mais expressivos escritores da literatura brasileira contemporânea.

Menino prodígio das letras, já aos 15 anos escrevia profissionalmente para um dos mais importantes jornais paranaenses, a *Gazeta do Povo*. No jornalismo destacou-se como editor de *Nicolau*, tabloide cultural paranaense que já foi considerado o melhor jornal cultural do Brasil, trabalho que lhe rendeu muitos prêmios enquanto liderava o projeto. Foi colaborador de *O Estado de S. Paulo* e cronista semanal de *O Estado do Paraná*.

O destino, com a mesma força que lhe deu o dom de dar vida às palavras, encurtou-lhe a jornada e impôs a seus leitores e amigos, de forma trágica, o seu silêncio. Em maio de 2010, aos 61 anos de idade, Bueno foi assassinado.

Wilson Bueno foi um artista da palavra. Escritor, cronista, poeta, um ilusionista da linguagem. Era dono de uma personalidade marcante e um artista consciente de seu papel na produção literária brasileira na contemporaneidade. Estava comprometido em dar o sentido que a literatura merece.

Dono de um estilo singular, marcado pela liberdade em produzir uma escrita linguisticamente rica e criativa, trabalhava com neologismos e sinestésias. A alegria na experiência de narrar marca a construção de seu conjunto de narrativas. Suas obras são marcadas por um discurso fluido e inventivo, pela construção artesanal da linguagem e pelo intercâmbio cultural de línguas de força expressiva na constituição

do limiar das fronteiras próprias das palavras, como ele mesmo afirmava as “palavras em liberdade”.

Em uma entrevista publicada em *Ficções - Revista de Contos*, datada de setembro de 2004, Wilson Bueno assim define o conjunto de sua obra na ocasião e o sentido que o move em sua produção:

São dez livros, dez autênticas aventuras de alto risco, eu diria, em busca da alma profunda da velha *ars litteraria*. Animado sempre pelo apetite voraz de escapar do morno, do pálido, do ramerrame de uma narrar por demais enraizado, por força do hábito e da preguiça, no campo da literatura, sobretudo no da literatura portuguesa. Com as exceções de praxe, claro, como em tudo. Se eu pudesse dizer o que me animou até aqui neste percurso e o que continua me animando a persegui-lo eu diria que é uma inquietação, um comichão muitas vezes exasperante de, respeitada a boa e grande tradição literária, aventurar-me sempre por caminhos desde sempre minados a caco e cristal. E esta, creiam, não é uma frase de efeito – o caminho é invariavelmente espinhoso mesmo... **O escritor é um caçador solitário...** (*apud* LIMA; LIMA, 2004, p.47. Grifo nosso)

Sua primeira obra publicada, em 1986, uma coletânea de contos intitulada *Bolero's Bar*, é introduzido no circuito literário brasileiro pelo poeta curitibano Paulo Leminsk. Na sequência, publica *Manual de Zoofilia* (1991), *Ojos de água* (1992), *Mar Paraguayo* (1992) – obra que lhe dá projeção nacional e internacional –, *Cristal* (1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (1996), *Medusario – mostra de poesia latino-americana* (1996), *Os chuvosos* (1999), *Jardim zoológico* (1999), *Meu tio Roseno, a Cavallo* (2000), *Once poetas brasileiros* (2004), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) – romance que lhe dá bolsa Vitae de literatura –, *Cachorros do céu* (2005), *Diário Vagau* (2007), *Pincel de Kyoto* (2007), *Canoa Canoa* (2007) e *A Copista de Kafka* (2007).

O escritor revela nestas palavras, também ditas na entrevista para a revista *Ficções*, que a força está na delicadeza dos detalhes com que faz o trabalho literário. Assim, a palavra é lapidada pelo suor e pela dedicação do processo, às vezes doloroso, de construção da ficção:

Escrever, pra mim, é delicado – no sentido literal e figurativo da palavra... É como andar descalço sobre brasas... Há momentos em que se torna imprescindível ter asas mesmo que o vôo seja uma coisa fisicamente impossível à nosso canhestra precariedade de só andarmos no chão... (*apud* LIMA; LIMA, 2004, p.49)

Interessante é o alinhamento do seu discurso e de sua produção literária. Tamanha coerência entre autor e obra nos apresenta o homem talentoso, crítico, elegante e singular que foi o nosso escritor em seu ofício. Como ele mesmo afirmou, “Não, um escritor não precisa de discursos. Ele já é o discurso de si próprio...” (2004, p.52).

A obra de Bueno materializa a perspectiva do artista sobre a licença inventiva como elemento próprio da criação artístico-literária. Perguntamo-nos se as expressões de gênero, como fábula e lenda, quando referidas ao objeto desta pesquisa, *Meu tio Roseno, a cavalo*, além de funcionarem como recurso estético-expressivo na narrativa, também consolidam o próprio discurso de Bueno; seriam elas “buenices”?!

Os gêneros foram um modo de os críticos etiquetarem o ‘inetiquetável’, de tornarem mais fácil o trabalho deles, delimitando áreas e ‘pensamentos’... É esta mania de dar nomes aos bois, uma coisa chata e que não tem nada a ver com a produção literária em si, sua mágica e bruxedo, o seu quase indizível encantamento... O que faziam Rosa e Clarice – romances? Contos? Poemas? Acho que principalmente estes aí faziam ‘rosices’ e ‘claricisses’... (apud LIMA; LIMA, 2004, p.48)

Um artista da palavra consciente de seu papel neste universo, nesta cena cultural e literária. Um escritor comprometido com o verbo, com as tramas da linguagem e com os desafios do ofício. Wilson Bueno pensava a literatura e seu trabalho concretiza essa preocupação e dedicação em lapidar a palavra e dela extrair o seu melhor possível, dar o seu melhor sentido. Segundo afirmou o escritor, seus personagens são frutos da palavra:

Realmente, todos os meus personagens, mas sobretudo os citados por vocês – a Velha, de *Cristal*; a Marafona, do *Mar* e o Tio Roseno, são figuras, personas, nascidas da linguagem. É dela, é da linguagem que os personagens se erguem... Gente construída de palavras, de frases arrancadas a fórceps do milagre que é a vida... Erigidas a partir do verbo e do desamparo das palavras doídas de ser, dolorosas de existir sempre aprisionadas nos dicionários... Aí é que a solidão se amplifica. (apud LIMA; LIMA, 2004, p.50)

O seu romance *Meu tio Roseno, a Cavalo*, publicado em 2000 pela Editora 34, narra a viagem de tio Roseno, com o zaino Brioso, que retorna a Ribeirão do

Pinhal em busca do reencontro com sua amada Dorói e do desejado nascimento de sua filha, Andradazil, fruto do amor de Roseno pela bugra Dorói, que simbolicamente legitima uma turbulenta história de amor, “[...] uma história de amor como não existe mais” (BUENO, 2000, p.55).

A história é contada por um sobrinho-narrador, por meio das lembranças da cavalgada de cinquenta léguas e meia de Guaíra a Ribeirão do Pinhal, realizada por seu tio antes do seu nascimento. O tio-herói viaja sete céus e seis entrecéus no lombo de seu cavalo Brioso. Na construção narrativa, cavaleiro e cavalgadura fundem-se em um só, uma espécie de amálgama em que o ritmo da cavalgada impõe o ritmo da história.

É relevante observar, nessa obra, o poder do discurso narrativo, construído de tal maneira que transforma o contar dessa fábula cavaliariça em prosa-poética. É no narrar que sentimos o trotar do zaino e de seu senhor, “nosso tio Roseno”, bem como percebemos o estado de espírito do protagonista, com a constante metamorfose de seu nome: Roseno, Roseano, Rosemundo, ou seja, Rosevários.

Em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, o percurso do herói representa o homem em busca do seu destino. O tio-herói Roseno, em sua viagem, busca pelo encontro com sua suposta filha, Andradazil. Dizemos suposta, pois a única informação sobre o seu possível nascimento é a previsão de uma cigana.

Por outro lado, todos os percalços pelos quais ele passa durante suas aventuras não são garantias do sucesso de sua empreitada. Na narrativa em questão, não há certezas; tudo é movimento, dinamicidade. O próprio nome do protagonista sofre novas composições no decorrer do relato. Ele será alterado pelo sobrinho-narrador dependendo do contexto da aventura e do estado de espírito no qual se encontra o tio-herói.

Apesar do reconhecido talento literário – Bueno recebeu inúmeros prêmios de literatura e suas obras tiveram projeção internacional –, sua produção ainda não recebeu o tratamento crítico que merece. Por meio de pesquisas em bancos de dados de fontes eletrônicas, tais como o Banco de Teses e Dissertações da CAPES e sites de universidades brasileiras, foi possível constatar que *Meu tio Roseno, a Cavallo* não mereceu o destaque que merece na cena literária brasileira.

O romance, como veremos nesta dissertação, é cuidadosamente lapidado, escrito para que o contar da história imprima o ritmo da narrativa, por meio da utilização de recursos de invenção e de repetição de palavras, de variações e de aglutinações linguísticas, numa expressão próxima ao *portunhol salvaje* cunhado por Douglas Diegues, a quem o livro é dedicado: “A Douglas Diegues, meu compadre brasiguayo”.

A aventura do protagonista é contada pelo sobrinho-narrador em tom de lenda cavaliária, acompanhando o tio-herói numa viagem com seu fiel companheiro, o zaino Brioso, em busca de seu destino. A trajetória vivida por Roseno, por céus e entrecéus, está repleta de representações que marcam o processo de redenção do herói, como a passagem pelo “bem” e pelo “mal”, pelo “céu” e pelo “inferno”, além do caráter mítico da aventura narrada.

Durante a análise da obra, elegemos como categorias centrais o narrador, o herói e suas configurações; a viagem e seu percurso; e os nomes de Roseno e seus possíveis significados, ou seja, aspectos relativos à construção do mito de um (des)herói, por meio de acontecimentos que levam em conta a concepção de analogias míticas cristãs do bem e do mal, do céu e do inferno, visões fantasmagóricas, bem como a busca incessante do personagem de um destino traçado pela sorte.

Tomamos de empréstimo de Carlos Reis (2001, p. 345) as categorias narrativas que orientam nosso estudo:

[...] a **personagem**, susceptível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o **espaço** e as suas diferentes modalidades de configuração; a **ação** e as suas variedades compositivas; o **tempo** e as suas múltiplas (e complexas) virtualidades de tratamento; a **perspectiva narrativa**, permitindo opções de representação com inevitáveis projeções subjetivas; a **pessoa** (isto é, o **narrador**) que enuncia a narrativa, implicando relações de várias ordens com a história contada.

Por seu lado, Gerard Genette (1995, p. 214) enreda essas categorias e assevera que uma situação narrativa

[...] é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc.

Compreender arquitetura narrativa de *Meu tio Roseno, a Cavalos* é nossa empreitada. Segundo Barthes, citado por Genette na epígrafe que abre a obra *Discurso da narrativa* (1995), “O que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), à letras: ‘nada’: ‘o que sobrevém’ é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, cuja a vinda não cessa de ser festejada.”

Para atender a seus objetivos, o trabalho foi dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo apresenta a análise das técnicas narrativas adotadas por Bueno para compor o romance. O foco concentra-se na instância do narrador, tendo em vista a relação entre a opção e o efeito expressivo que tal escolha produz na construção do sentido da obra. Para isso, se utilizam os conceitos de Genette (1995), Friedman (2002), Benjamin (1994), Lukács (2009), Reis (2001) e Barthes (1989), entre outros.

No segundo capítulo, a análise se concentra na metamorfose linguística por que passa o nome do herói no decorrer da narrativa dessa aventura a cavalo. Para tanto, considera-se o processo de formação dos nomes como recurso estilístico que produz forte efeito expressivo na composição desse herói de cavalaria. Assim, a pesquisa dialoga com a construção linguística do texto, ou seja, com recursos expressivos como a repetição, as anáforas e as transformações nominais e com os aspectos do significado na construção do sentido apreendido pelo leitor. Para isso, utilizamos como referencial teórico os estudos de Bechara (2009), Martins (1989), Compagnon (2001) e Lukács (2009), além de diversos dicionários.

Sigamos, pois, nosso caminho.

CAPITULO I

O SOBRINHO-NARRADOR E A HISTÓRIA DO TIO-HERÓI

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio (Georg Lukács, 2009, p. 25).

Em *Meu tio Roseno, a Cavallo* (2000), a presença marcante do narrador evidencia-se desde o título. A expressão “meu tio Roseno” alude ao sobrinho-narrador, personagem construído pelo autor para dar o tom de lenda/de narrativa registrada pela memória oral a essa fábula de montaria. Quando a história se inicia, é como se estivéssemos sentados, ali, esperando ansiosamente pelo que ouviremos, chegando a nos esquecer de que somos leitores e não ouvintes. Nós ouvimos a história. Nós sentimos a história, numa plena confusão sinestésica.

O dia em que meu tio Roseno montou o zaino Brioso e tocou de volta para Ribeirão do Pinhal, **ainda não era o dia em que eu nasci**, aquele treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, e nem havia chegado a hora da quinta tentativa da mulher, Doroi, de dar a luz um filho que legitimasse o entranhado amor que nutria, bugra esquiza e de olhos azuis, por este meu tio tocador de sanfona e capadeiro de galo, **aquele tempo antes da Guerra do Paranaíba**. **E aí então foi o primeiro céu** – o meu tio Roseno, também Roseéno, Ros, Roseveno, o meu tio Rosano, distante cinquenta léguas de Ribeirão de Pinhal, [...], **aí então que foi o primeiro céu**. Veio vindo assim nem que o ouro desmaiado de baio, a luz do sol que se põe numa vertigem de entardecer fulvo, longe as montanhas azuis.(BUENO, 2000, p. 13. Grifos nossos)

No trecho de abertura do romance, o uso de dêiticos reforça a situação enunciativa, pois funcionam como marcas de pessoa, de tempo e de espaço no discurso narrativo. Assim, essas coordenadas evidenciam a relação que se estabelece entre discurso e memória na formulação da situação narrativa. Dessa forma, o discurso provoca no leitor uma percepção semelhante à fórmula *Era uma vez...*, expressão que evoca as narrativas próprias da tradição oral.

As técnicas de narração adotadas pelo autor para contar essa história cavaleira imprimem o tom de uma lenda familiar oral. Ao passo que ressalta a distância temporal do narrador em relação à aventura que narra, transforma-o no fiel guardião dessa lendária aventura, dando-lhe ampla inserção com construções descritivas, repletas de pormenores das impressões e sensações que o espaço e suas inúmeras configurações despertam em nosso herói.

As técnicas narrativas utilizadas por Bueno conferem ao narrador uma posição de destaque que, de forma relevante, retoma a tradição oral, quando as pessoas sentavam em torno de um sujeito que dominava a arte de narrar das mais variadas formas, com (in)críveis aventuras. O narrador era o contador de histórias.

Walter Benjamin, no ensaio *O narrador* – datado da década de 1930 –, oferece-nos importantes reflexões sobre a provável extinção da arte de narrar, em decorrência da crescente dificuldade que a sociedade contemporânea apresenta em compartilhar experiências por meio do simples relato, afirmando, de forma coerente, que

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p.198)

Isso se faz claro em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, com a presença marcante de um narrador extradiegético-heterodiegético que relata a aventura vivida por seu tio muito antes do seu nascimento, produzindo com eficiência esse efeito de uma narrativa escrita com a alma das histórias orais.

Cabe explicar que a instância narrativa foi analisada e classificada com base nos pressupostos da teoria de Gerard Genette (1995), na qual o estatuto de narrador extradiegético-heterodiegético indica características relativas à diferença de nível e de pessoa, respectivamente, aspectos ligados à voz – quem fala – que predomina na narrativa de Bueno. Dessa forma, o sobrinho-narrador é a instância narrativa de uma primeira narrativa, um narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente.

Sem mais, tocando ao Aruanã, debaixo do poeirame, ainda que, prenúncio de chuva, miudinha a miruá insista, revoando os córregos, floreado os secos caminhos – daqui até Ribeirão do Pinhal, os

estilhaços, tonteios, da toda guerra do Paranaíba, **ainda antes do treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, o que narro e reconto, ao rumor dessa fábula agraz.** (BUENO, 2000, p.66. Grifos nossos.)

Os estudos de Genette (1995) apontam para a necessidade de uma classificação adequada para a instância narrativa, a fim de garantir uma maior compreensão do seu funcionamento, tornando clara a importância de não confundir a situação narrativa de ficção com a própria situação de escrita do texto: “[...] narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada pelo ato da escrita [...]” (GENETTE, 1995, p. 213).

Do mesmo modo, não podemos confundir as instâncias de focalização e de narração da história. Na narrativa da viagem de Roseno, Bueno optou pela construção de um narrador de focalização interna. O sobrinho-narrador conta a história sob a perspectiva da memória do tio-herói, como pode ser constatado em diversos trechos da obra, como este: “[...] este primeiro céu sob qual o **meu tio Roselvo pensa**, e ao trote brando de Brioso, perscruta e percorre os destinos de toda a Andradazil” (BUENO, 2000, p.15. Grifo nosso).

Ou ainda, como revela o verbo neste outro recorte, no qual também está evidenciado o acesso que possui o sobrinho-narrador aos pensamentos do tio-herói: “Êta que tiquitinho de gente Andradazil há de ser, **matuta Rosalvo**, o cavaleiro, agora que a tarde castiga, de oblíquo sol, rosto e mãos, nuca e cabelo, a seguir na estrada, já mais de dez léguas, [...]” (BUENO, 2000, p. 23. Grifo nosso).

Não podemos nos esquecer de que, conforme salienta Genette (1995, p.189), “[...] o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa [...]”. E ainda que a “[...] focalização interna raramente é aplicada de forma inteiramente rigorosa ”(GENETTE, 1995, p. 190), tendo em vista todo o rigor que implica o próprio princípio desse modo.

Ainda sobre a importância da instância narrativa para a análise do texto literário, Gerard Genette (1995, p. 212-213) enfatiza que a

[...] dificuldade [...] em reconhecer e respeitar a autonomia dessa instância, ou até, simplesmente, a sua especificidade: por um lado, como já fizemos notar, reduzem-se as questões da enunciação

narrativa às do ‘ponto de vista’; por outro, identifica-se a instância narrativa de ‘escrita’, o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra.

Para o teórico francês, não podemos confundir “quem vê” e “ quem fala”, ou seja, os aspectos relativos ao modo e à voz em uma narrativa. Genette destaca que o modo narrativo, visão ou ponto de vista atua na regulação da informação narrativa pelo uso dos mecanismos de distância e de perspectiva. Esses mecanismos são capazes de “[...] fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer manter-se maior ou menor *distância* daquilo que se conta” (GENETTE, 1995, p.160. Itálico do autor). Da mesma forma, a narrativa pode também regular a informação que fornece segundo o interesse de mostrar esta ou aquela perspectiva.

Em relação aos aspectos ligados à voz, ou seja, à instância produtora do discurso, a narrativa regula a presença, a posição e o tempo do narrador em relação à diegese ou à história. Vale lembrar que o termo diegese refere-se à história, cuja natureza é ficcional, e conforme afirma Carlos Reis (2001, p. 358. Grifos do autor), “[...] a **história** ou **diegese** corresponde a um domínio distinto do **discurso**, mas indissociável deste.”

Nessa perspectiva, o sobrinho-narrador de Roseno, apesar de não presenciar a experiência narrada, narra de forma precisa, pormenorizada e com riqueza de detalhes as paisagens e as visagens percorridas e vistas pelo tio-herói, bem como as diversas sensações despertadas por esses lugares, como se fosse a própria vida/consciência do protagonista que vivera a aventura. Isso pode ser vislumbrado no trecho a seguir:

Andradazil. Andradazil. Andradazil. Os desabridos e descobertos de nosso quarto entrecéu a cavalo. Coleando as margens das trilhas, espesso às vezes capaz de fechar o caminho, cheire-se o cheiro bom desta cavalgada – o cheiro do capim limão, profuso, palma, em touceirais sem fim quase como daqui ao Pinhal. A gradação do perfume na escala do vento, e o nosso tio, do alto do Brioso, ergue o queixo, e como se dele fosse toda a paisagem, remira em torno, sobranceiro, a alta cabeça aspirando fundo os aromas da tarde que já de longe conversa com a noitinha. (BUENO, 2000, p. 52)

Nessa fábula memoriosa, quem conta a aventura não é quem viaja – afinal, quem viaja é o tio do narrador. Assim, a história se desenrola na cumplicidade entre a narrativa e o narrador, que reconta com capricho nos detalhes uma “memória inventada”: “[...] por onde trota agora, sob o quarto entrecéu dessa lenda ao desfolhear do vento, nosso tio, Brioso, o zaino, e a **memória inventada** desde muito antes do mil novecentos e quarenta e três, [...]” (BUENO, 2000, p. 49. Grifo nosso).

Temos, dessa forma, acesso a um ponto de vista privilegiado das memórias do tio, que são reelaboradas e recontadas pelo sobrinho ao modo próprio da ficção tradicional oral, que enfatiza a narração. O sobrinho-narrador é a entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso, porém ele não atua diretamente como personagem no universo diegético da narrativa, pois ele não estava lá.

Assim, seu testemunho vem diretamente da consciência do protagonista, vem da própria memória do herói. O que o narrador testemunhou não foi a aventura em si, mas o relato dessa aventura, que podemos supor tenha sido contada ao sobrinho pelo próprio tio e/ou por seus sucedâneos anos depois. “A guerra azinhavre do cão, aquela guerra, de quando eu nem era nascido, **e nosso tio, a memória de tudo**, ainda era vivo” (BUENO, 2000, p. 61. Grifo nosso). Demonstremos em outro trecho a ocorrência desses índices:

Por isso insisto que todo narrado e acontecido com Rosenaro, nosso tio, sua viagem, seus céus e entrecéus, é de muito antes de treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, de antes que eu nascesse, do antes do antes ou do depois do depois, a morte não há, cavalgue-se – uma ou outra coisa do mesmo jeito - , desvão do tempo, encanto, [...]. (BUENO, 2000, p. 30)

A opção de Bueno em construir um narrador extra-heterodiegético, com focalização interna, que apesar de não vivenciar ou testemunhar diretamente a aventura que narra tem acesso detalhado às memórias do protagonista, devido à relação de parentesco entre ambos, é um dos elementos fundamentais na criação da atmosfera de lenda cavaliça que permeia o discurso narrativo do romance.

Nesse contexto, o fator parentesco adquire uma caráter performativo, como uma espécie de licença inventiva, conferindo ao narrador uma certa liberdade criativa para que ele possa recontar a história com as pinceladas da sua imaginação.

A história da viagem do tio-herói é contada com requinte e cuidado nos detalhes, em face da admiração do sobrinho pelo tio, ganhando o tom de lenda familiar, dessas relíquias que herdamos e precisam ser preservadas com suas preciosas recordações.

O céu que o veja assim a cavalo gastando as horas antes que apeie ao abrigo das árvores da noite, verá, dele, **do meu tio**, o recorte de um cavaleiro magro, a larga vestia, o chapeirão preto, a barba moça e uns que também olhos claros, verde folhagem, não de bugre feito os de Doroí, mas de um longínquo andaluz, **meu trisavô materno, seu bisavô**, muito antes de tudo, muito antes de **nós**, [...]. (BUENO, 2000, p. 19. Grifos nossos)

Tal forma narrativa dá consistência ao efeito de lenda cavaliariça que permeia a história, produzindo de maneira adequada a ilusão de se tratar de uma narrativa oral e, dessa maneira, consegue transmitir eficientemente a aventura do herói ao leitor de forma apropriada, oralizada. Para Normam Friedman (2002, p. 180), “A questão da eficácia [...] diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente.”

Para que isso aconteça, o fator parentesco/a proximidade do narrador é reforçado durante toda narrativa pela repetição constante da expressão “meu tio Roseno” e demais variações, tais como as que aparecem nestes recortes: “Olhem que **meu tio Rosireno** era homem sóbrio, e religioso, [...]” (BUENO, 2000, p.21. Grifo nosso); e “[...] passeantes da espessa floresta de muito antes do ano de mil novecentos e quarenta e nove, por onde segue **Roseéno, meu tio**, fixo olhar à frente, o queixo erguido, [...]” (BUENO, 2000, p.20. Grifo nosso).

O pronome possessivo **meu**, alinhado ao nome do herói e repetido sistematicamente, estabelece de forma coerente a relação do narrador com o protagonista da história. Da mesma forma, o autor utiliza o pronome **nosso** para marcar a relação do narrador com o narratário; o sobrinho-narrador interage constantemente de forma explícita com esse destinatário imediato.

Conforme nos esclarece Reis (2001, p. 355. Grifos do autor), “[...] a função enunciativa do **narrador** (e também os juízos subjetivos que formula) permite postular a existência de um destinatário do acto narrativo que é o **narratário**”. Vale

lembrar que a entidade do narratário, tal como a do narrador, é fictícia, “[...] um sujeito com **existência textual**, um ‘ser de papel’, [...]” (REIS, 2001, p. 354. Grifo do autor).

É possível comprovar nossa hipótese com diversas passagens do romance: “[...] **nosso tio** já tinha andado toda Marília puxando o cego Itelvino com quem aprendeu sanfona; [...]” (BUENO, 2000, p. 55. Grifo nosso). Ou ainda:

Nosso tio Rosevalvo, macio, mudou de intento, posto que, chucro, o Piacá não acreditava em arma de fogo, e mirando este primeiro entrecéu, floral, maíz, sentiu de perto que a amizade do bugre lhe seria mais leve que o confronto. (BUENO, 2000, p. 16. Grifo nosso)

As presenças explícitas do narrador e do narratário no discurso, assinaladas especialmente pelo uso frequente dos pronomes possessivos, reforçam de maneira significativa as características de tradição oral na narrativa, conseguindo simular de forma adequada no leitor a sensação de ouvir a aventura diretamente da boca do sobrinho-narrador.

Walter Benjamin (1994, p. 201) explica o processo dessa inter-relação: “O narrador retira a experiência o que ele conta: sua própria existência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” Podemos observar essa ocorrência no recorte abaixo:

Meu tio Rosalvo, sobre o brioso Zaino, sabe, decidido, o que de légua e caminho. Passam por ele o seu cavalo, trazidos pelo vento, estonteantes, o cheiro do capim-mimoso e o rascante perfume de amorinha silvestre quando em brotação de flor, e tudo é o céu deste janeiro, **lembra meu tio Roseno**, ainda que não tenha muita certeza se já foi Natal. (BUENO, 2000, p.14. Grifos nossos)

Ou ainda neste outro trecho:

Basta o chilreio das rolinhas, fartas, conversadeiras, bicando-se, cagando, chuviscando de branco inteiro a árvore do ipê, para dizer a Roseno, **nosso** tio, que horas aquelas horas do dia. (BUENO, 2000, p. 52. Grifo nosso)

A narrativa é conduzida de modo que o leitor compartilhe como ouvinte atento as aventuras do tio-herói, a fim de que redescubra a beleza de ouvir o que

acontece nessa “fábula de montaria”, nessa “história trotada”, ou ainda, nessa “lenda sidéria”, expressões usadas pelo narrador para denominar a história no decorrer do relato, o que ajuda a compor um sentido apreensível/sinestésico do romance.

Como já vimos, as estratégias narrativas utilizadas pelo autor reforçam os sentidos que estão ligados aos aspectos relativos à tradição oral, direcionando a nossa percepção da história, a forma como vemos a aventura narrada, contada ao sobrinho (narrador) pelo próprio tio (herói) e/ou por seus sucedâneos, e recontada aos outros sobrinhos (narratório), como reforça o uso dado aos pronomes possessivos **meu** e **nosso** no decorrer do relato. Vale destacar que, para Benjamin (1994, p.205),

A narrativa [...] é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua estória com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...].

Em vários trechos do romance de Wilson Bueno, o narrador procura evidenciar a função que estabelece com a história do herói, função esta de difundir a aventura que foi sua viagem e seu papel de contador da história: “Dos irmãos de Rosenésio, nosso tio, só minha mãe, no treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, parindo ao meio-dia, no sertão do Jaguapitã, **este que um dia ia contar toda a história**” (BUENO, 2000, p. 50. Grifo nosso).

Ele repete insistentemente que, ao nascer, o tio ainda era vivo, assinalando a proximidade não só familiar, mas quiçá de convívio:

Em janeiro a feirinha de Araré fervilha entre o Ivaí e Andradisina, com seus homens de bota e os guaranis de um mil novecentos e quarenta e três, aquele tempo, muito antes de treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, **quando nasci e nosso tio ainda era vivo**. (BUENO, 2000, p. 31. Grifo nosso)

Bufante, feito tivesse geado, debaixo do azul do céu, vai nosso cavalinho, vertendo fumaça do naso. Arrepiada, na constância do frio, a paisagem parece se aquece ao sol de brinquedo. Ah, o ìvíturo’î, e o rugido dele, ìvítupîambú, o ìvítupî, vento, vento, o ìvítú, soprando no mais aceso da infância de Rosenino, nosso tio, o alisado, este mesmo alísio, de feição, desde o movediço fundo Del Guairá, antes

de mil novecentos e quarenta e nove, **quando eu nasci e o meu tio era vivo.** (BUENO, 2000, p. 46. Grifo nosso)

Outro aspecto relevante, que justifica na diegese o fato de o narrador contar a história oralmente, está ligado à origem familiar do próprio herói. Sendo neto de índia, Roseno aprendeu muito do que soube com a avó. Esse laço familiar do herói, e, conseqüentemente, do próprio sobrinho-narrador, oferece uma maior consistência para imprimir na história a ilusão de ser uma narrativa oral, considerando a força dessa tradição entre os povos indígenas.

Revela-se que o conhecimento e a sabedoria indígenas são repassados aos seus descendentes por meio dos relatos das experiências e das vivências acumuladas, disseminadas nas histórias contadas pelos mais velhos aos mais jovens, num processo característico das comunidades ancestrais e ágrafas, que não faziam uso do registro escrito para compartilhar o conhecimento acumulado por gerações.

A forte presença da avó índia na formação de Roseno é apresentada ao leitor/ao ouvinte: “Tudo a seu tempo – a Avó murmurejava, índia, os incensos da noite paraguaya” (BUENO, 2000, p. 53).

No meio da mata a Avó lhe ensinava os anúncios – aqui o cicio da água, chororó, chororó, acordando desde o fundo o sono dos peixes; ali o luminescente lagarto, teyú, desdobrando em leque o multicolor da cauda, entre as folhas, os olhos de vidro, pequeno diabo; acolá o ar aprisionado no bambu tocando sua música – mba’epú. (BUENO, 2000, p. 53)

Mba’esporomondíhá, engrolava, pitando o cachimbo, bem velha, e bruxa, a Avó índia do tio, bisavó nossa já em germe, mamaguasú, o ovo, a bisavó, a avó de nossa mãe, mamaguasú, o tio no ticavacuá do tempo. Cuñambayé. Ñe’ê. (BUENO, 2000, p. 54)

Nesse sentido, o sobrinho-narrador preserva, por meio da tradição oral, a memória do tio-herói e de sua lendária viagem em busca de seu destino. É por meio da narrativa, do contar e do recontar a história, que a memória é repassada/rememorada para ser salva do esquecimento. A memória funciona dessa maneira como elo entre o sobrinho e o tio no universo diegético, pois a narrativa é construída em torno dessa memorável aventura vivida pelo tio do narrador.

Sobre a narrativa literária, Carlos Reis (2001, p.345) enfatiza que ela “[...] estrutura-se em dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração.” Dessa forma, para compreender a relação de significação de um texto literário é importante considerar esses elementos que interagem na construção de sentido que o autor pretende levar até o leitor.

No caso do narrador em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, é imprescindível visualizar essas singularidades na forma como foi construída a narrativa pelo autor, a fim de realçar as características de lenda da aventura e, dessa maneira, retomar a tradição oral. As estratégias narrativas utilizadas atuam no sentido de facilitar a identificação do leitor com o herói, compondo esse herói cavaleiro em nosso imaginário.

Um outro aspecto relevante no romance de Bueno é o uso que o narrador faz de vários gêneros narrativos para distinguir a história de Roseno enquanto a narra. O sobrinho-narrador renomeia constantemente a própria narrativa, identificando-a em alguns trechos com o contexto da história. Ele nomeia e renomeia a aventura narrada como lenda, fábula, raconto e história, entre outras distinções. Salientamos que são gêneros narrativos que nasceram intimamente ligados à tradição oral.

O uso de tais denominações aliadas a expressões que as caracterizam são significativos índices textuais na composição dessa teia narrativa que é responsável pela construção do sentido do/no romance. De modo geral, Carlos Reis (2001, p. 231. Grifo nosso) assevera que elas são “[...] **referências architextuais**, investidas de capacidade classificativa e configurando, simultaneamente, um horizonte de expectativas que enquadra e rege a leitura”.

Dessa forma, além de reforçar a ilusão criada de narrativa oral, o autor consegue imprimir um sentido mítico à história ao associar a aventura narrada a gêneros que são ligados aos aspectos do fantástico e do alegórico que marcam a tradição oral. Cabe-nos apontar outro aspecto relevante: a utilização de tais gêneros literários no decorrer da narrativa está diretamente associada à marcação do tempo na história do tio-herói, reconhecido sobretudo pelos céus e entrecéus.

A primeira aparição de tais denominações está associada à menção que o narrador faz sobre a forma como o tempo é estabelecido na narrativa, que ocorre no final do segundo céu: - “Ainda que o tempo não conte nessa **fábula de montaria**, só as léguas, de um céu a outro entrecéu varadas pelas asas do nosso cavalo” (BUENO, 2000, p. 23. Grifo nosso).

No recorte a seguir, o narrador utiliza a expressão “fábula embuçada” ao se referir à aventura que narra, pois essa expressão é capaz de remeter a significados ligados à sequência de acontecimentos que serão contados no quinto entrecéu:

Nunca pensou nosso tio fosse só linguagem e presságio, descalabros de um lobisomem, o quinto entrecéu dessa **fábula embuçada**, daqui até o Aruanã, prometida para as manhãs de domingo, quem lá chegasse, uma rinha de galos. (BUENO, 2000, p.60. Grifo nosso)

O gênero fábula pode indicar a presença de animais com perfil humanizado ou personificado, bem como, no sentido figurado, pode remeter a uma possível mentira ou farsa. Agregada ao valor da palavra “embuçada” – dissimulada, disfarçada –, temos a essência do quinto entrecéu, o encontro com o misterioso “Desdentado” encapuzado e todo o mistério do lobisomem que está sendo caçado em Aruanã, próxima parada de Roseno.

Ainda no decorrer do quinto entrecéu, temos a aparição de outras denominações que cumprem a mesma função fabular: *fábula rasa*, *fábula nua*, *fabula agraz*, *fábula lupina* e *história baia*. Essas classificações remetem simbolicamente a características específicas da ação narrada, dos acontecimentos que foram ou serão vividos pelo protagonista na diegese, funcionando como símbolos, como pistas que direcionam a apreensão do significado pelo leitor da obra. Segundo Genette (1995, p. 196), “A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.”

Os gêneros de que o narrador faz uso para distinguir a história de Roseno evidenciam aspectos míticos que permeiam o universo diegético criado pelo autor. A fábula é considerada uma narrativa alegórica que utiliza em sua base a figura de animais que possuem certas características humanas, transformando-se em personagens.

Da forma como a fábula é utilizada por Bueno, ela evoca aspectos simbólicos presentes em sua significação ligados à representação da relação simbiótica do cavalo, o zaino Brioso, e seu cavaleiro, o tio Roseno. Ocorre uma espécie de humanização do cavalo. A montaria cumpre na diegese uma função estratégica na composição do tio-herói: “Ainda que o tempo não conte nessa **fábula de montaria**, só as léguas, de um céu a outro entrecéu **varadas pelas asas do nosso cavalo**” (BUENO, 2000, p. 23. Grifos nossos).

Mesmo que implicitamente, a sinalização do gênero fabular pode indicar, em algumas passagens, o uso da personificação como recurso estético, que além de evidenciar a beleza da linguagem no romance, também designa o céu como testemunha singular de uma aventura singularizada. Leiamos os fragmentos a seguir: “- **O céu que o veja** assim a cavalo gastando horas antes que apeie ao abrigo das árvores da noite, verá, dele, do meu tio, o recorte de um cavaleiro magro, [...]” (BUENO, 2000, p. 19. Grifos nossos).

Algun tempo depois, **o céu verá**, então Rosevilvo, nosso tio, apeado de Brioso que é posto a pastar, [...]. **Verá o céu**, também, logo a seguir, que tine a colher contra o prato de alumínio, a noite enorme, nosso tio Rosalvo come a gosto, [...]. (BUENO, 2000, p. 20. Grifos nossos)

Tal como a fábula, a denominação de lenda segue a mesma perspectiva e, nesse caso, o gênero conhecido como lenda tem em sua base formativa uma ligação com a simulação do aspecto oral do discurso narrativo da aventura de Roseno, além de indiretamente despertar a atenção para as possíveis interferências inventivas do sobrinho-narrador no decorrer do relato. Vejamos como o narrador o faz:

E foi como que sob o segundo entrecéu desta **historia trotada no vento**, cavalo e cavaleiro, a lagoa e o grasnar de seus batráquios, e todo o universo ainda antes de Andradazil, florestas e árvores, capim e água, cruces e ossos, a Xuguari e o Gruxal, como que ao segundo entrecéu de **lenda molhada de rios**, tocado pelo movimento das nuvens e da lua, oblíquo e suspenso debaixo do firmamento, o mundo inteiro andasse. (BUENO, 2000, p. 25. Grifos nossos)

É própria da tradição lendária a atividade oral, o recontar uma história, recorrendo às lembranças. E onde a memória falha, entra a imaginação para supri-la.

“As lembranças, para nosso tio a cavalo, no quarto entrecéu dessa **lenda viés**, são como guardar dentro, intocado o orvalho. Pacioso e pasmo, Rosevéu as mima com doçuras e presságios, [...]” (BUENO, 2000, p. 47. Grifo nosso).

Ou, como sinaliza este outro recorte, onde o sobrinho-narrador renomeia a narrativa como “lenda neblina”, expressão que remete à condição climática enfrentada por Roseno e seu cavalo em um determinado ponto da viagem que, simultaneamente, torna-se reflexo do aspecto introspectivo que assume o herói no momento de reflexão e pesar, enquanto cavalga pensando e rememorando uma história antiga, lembranças de morte e de guerra.

E o que se vê, nesta marcha agora, de novo são ventos, ventos que andaram o mundo de Atena às minas de Salamão, soprando desde sempre, as asas de nosso cavalo, cortando os ouros e os zéfiros da chuviscagem do quinto céu dessa **lenda neblina** que aérea reconta as trilhas do Guairá ao Ribeirão do Pinhal. Andradazil. Andradazil. Andradazil. (BUENO, 2000, p. 59. Grifo nosso)

O contexto da narrativa revela-se gradativamente por meio do uso dessas distinções; todos os elementos linguísticos interagem de alguma forma na composição do sentido do romance. Ao anunciar o “quinto céu desta história antiga”, o narrador oferece-nos índices, pistas sobre as lembranças que irá narrar. “Logo arrefece o vento, ainda que escuro todo o céu neblina no quinto céu desta **história antiga**, e disponha, ainda insistência de céu, fraca e remota, através da névoa, uma lua cheia. Andradazil. Andradazil. Andradazil” (BUENO, 2000, p. 59). E então as lembranças surgem da penumbra logo a seguir:

Da última vez foram eles, os índios, capturando Delfino e pondo o pobre dependurado pelo pescoço, dizem, três dias, [...] batendo a bordura guerreira, cada índio por sua vez, na cabeça de Delfino, com firmeza e ritmo, ê,ôôêêe, ôô, batendo a bordura guerreira, cada índio [...]. (BUENO, 2000, p. 59)

A forma como a narrativa foi construída em *Meu tio Roseno, a Cavalo* ressalta as características de lenda cavaliça da aventura vivida por nosso herói. O narrador, como vimos, faz uso constante de expressões que remetem a gêneros ligados à tradição oral, adequados à representação de tal contexto diegético. Ao

mesmo tempo, o autor amplia a condição humana de Roseno, um herói que representa muitos heróis.

Muita gente até hoje pergunta onde é que nasceu o tio se sabedor destrincha a arenga paraguaya e cioso cavalga dentro o guarani feito fosse a sua pátria, e temos que **Rosemundo como que nasceu em todos os lugares** – [...]. (BUENO, 2000, p. 48. Grifo nosso)

Ou ainda: “Ah, as saudades do tempo em que eu nem era, e **nosso tio rodava a roda do mundo** com suas mil engrenagens” (BUENO, 2000, p. 60. Grifo nosso). Nessa construção narrativa, o autor formulou o personagem-protagonista a partir de referências que compõem o universo simbólico humano e, dessa maneira, refletem uma certa percepção e recepção de herói. É relevante destacar que a figura do herói e de seu cavalo está presente desde os tempos mais remotos, nos mais variados relatos humanos. Ela aparece em mitos, em lendas, em fábulas, em inúmeras histórias contadas através dos tempos em relatos orais e/ou escritos.

Dessa forma, o uso recorrente da identificação da história narrada a esses gêneros narrativos colabora diretamente para a construção do sentido e para a consolidação da imagem desse herói em nossas mentes, capaz de produzir o efeito de verossimilhança, que é imprescindível para a obra. Afinal, “[...] a finalidade primordial da ficção é produzir a mais total ilusão possível pela estória” (FRIEDMAN, 2002, p. 180).

A trajetória da viagem vivida por Roseno, “[...] sob sete medidos céus e seis entrecéus a cavalo” (BUENO, 2000, p. 62), está repleta de simbolismos que marcam o processo de redenção do herói. Nesse périplo marcado pela dualidade de vida e morte, representado no enredo pela díade amor e guerra, os presságios e as visagens acentuam o caráter mítico da aventura.

Ah, que tempo este, meu Deus, penoso e triste. Fugindo, fugindo sempre do que na guerra é amargor e derrota, a carne da carne viva? Fugindo para onde? Aonde há fugir se a guerra é no mundo? Outra vez se pergunta, tristonho, o tio, ao suave embalo de nossa deleitosa montaria, as tronchas perguntas turvas, os presságios. O que há-de? (BUENO, 2000, p.57)

A lenda do tio-herói é permeada por acontecimentos insólitos a cada novo céu e, sobretudo, a cada entrecéu que surge. Os acontecimentos espreitam sorratamente Roseno, nosso herói e sua fiel montaria. “Mas as saudades, não se alongue, estas vão e vêm, e fabricam em silêncio a memória dos dias. Porque de vero só a galope do quinto entrecéu dessa fábula rasa, seus périplos, suas visagens” (BUENO, 2000, p. 60).

Não se sabe quem viu primeiro – se o Zaino, nosso brioso, ou se meu tio Roseno, a cavalo, o que de rumor no segundo entrecéu desta história urdida por sete céus e seis imprecisos entrecéus a galope. E foi como se a noite caísse de pronto revelando imprevista lua cuja a luz desvendou, bem atrás da serrinha da Gruxuvíria, alvas, puro osso a descoberto, a carcaça crucificada dos heróis. (BUENO, 2000, p. 24)

A compreensão desses e de outros mecanismos literários utilizados pelo autor e que dão conta de reforçar aspectos míticos na construção de um discurso narrativo fluido, bem articulado, cheio de poesia e repleto de simbologias atestam o formato de lenda cavaliça da aventura como elemento primordial para esta análise.

Não de todo em vigília, nosso tio Rosino desperta – e o que vê nunca nem ninguém vai acreditar, um dia – [...] com o zaino, nosso Brioso, relinchando, de novo acreditem, cavalo de asas, por todo o Gruxal, uns que brincantes volteios. Ninguém um dia há-de. (BUENO, 2000, p.28)

A narrativa sintetiza a habilidade de Wilson Bueno em construir um discurso singular e linguisticamente criativo, numa obra que consegue abarcar harmoniosamente em suas tramas poesia e aventura mítica, a partir da utilização de índices linguísticos que nos oferecem pistas de como podemos perceber o singelo herói Roseno.

Passam libélulas tardias e também revoejam umas mariposas urgentes, apressadas para encontrar o escuro, só em perceber que o sol não há mais, apenas a memória dele no bufar suorento do Brioso e debaixo do chapelame de Rosino, nosso tio, ávidas e borralhas fundem-se à noite nova, ainda que a ela não se misturem de todo, as asas, ocres mais que cinzas, e o incansável rodopio com que rondam e rondam em torno – ora em reta oblíqua, as asinhas prestas, ora por chilreantes espirais, à roda toda de cavalo e cavaleiro, como se

fossem estes os únicos bichos moventes do mundo. (BUENO, 2000, p. 23-24)

São palavras adequadamente escolhidas e enredadas na trama de uma vida cujos segredos nos são revelados, como mostram os recortes a seguir: “As lembranças, para nosso tio a cavalo, no quarto entrecéu dessa lenda de viés, são como guardar **dentro, intocado**, o orvalho. Pacioso e pasmo, Rosevéu as mima com doçuras e presságios, lustres e prodígios” (BUENO, 2000, p. 47. Grifo nosso).

Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num **segredo**: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que desta vez, Doroí ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, [...]. (BUENO, 2000, p.13. Grifo nosso)

Só pelo prazer defunto, preciso foi destripar o velho, de não consentir que de Doroí fosse o já mortificado coração de Rosenuñez, depois de muita guerra ao sopé da Amambaí, nosso Guairá, ele que se gabava de nunca haver matado um homem, **e agora levava, secreta do lado esquerdo, a infâmia**. (BUENO, 2000, p. 57-58. Grifo nosso)

Reiteramos que são inúmeras as referências míticas identificadas no decorrer da narrativa dessa “fabula tropeira”. Toda a trama foi lapidada para que seus elementos constitutivos forneçam a simbologia necessária para que o leitor a reconheça como tal.

Um aspecto fundamental e que nos interessa significativamente é a relação simbiótica entre Roseno e seu cavalo Brioso no processo constitutivo do mito do herói. Toda a narrativa é marcada por essa forte ligação entre o cavalo e o cavaleiro, como amálgama em uma relação em que o outro é o mesmo. Assim, o mito do herói cavaleiro é reforçado e ampliado no romance, como mostra a passagem a seguir:

E foi só então que deu passe livre a Rosevalvo, nosso tio, e o levou pela trilha até onde amarrado em longa corda passara a noite o zaino, à espera do senhor seu cavaleiro; o cavalo e o nosso tio, feito o punhal e a bainha, a abelha e o mel, o céu e a fímbria do horizonte. (BUENO, 2000, p. 18)

A construção narrativa favorece a apreensão do mito do cavaleiro, pois reforça, por meio da linguagem, o elo que é estabelecido entre o herói da aventura, Roseno, e seu fiel companheiro de viagem, o zaino Brioso. O leitor que já carrega consigo o arquétipo desse mito percebe e reposiciona essa imagem em seu

processo criativo de leitura, absorvendo essa simbiose como evidência do perfil heroico do cavaleiro. Conforme assevera Jung (2008, p. 19),

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto 'inconsciente' mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado.

Roland Barthes (1989), por seu turno, afirma que o mito é uma fala escolhida pela história; é um sistema de comunicação, uma mensagem e, sendo assim, depende da semiologia. “Eis porque não poderia ser objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 1989, p.131). Ainda que seja um modo por demais estruturalista de apreensão do mito, interessa-nos o seu caráter de significação

Segundo Barthes (1989), o mito se constitui pelo uso social dado a determinado elemento, surgindo de um complexo sistema de valores e de equivalências que transformam um sentido em forma linguística. Sua função essencial é a naturalização de um conceito, colocando-o em circulação de modo compreensível/inteligível pela maioria das pessoas.

Para Joseph Campbell (1997), o mito funciona como uma espécie de representação simbólica das angústias que envolvem o processo de autodesenvolvimento do homem. Os mitos e os rituais servem ao propósito de superação de uma etapa da vida para dar início à próxima. Eles auxiliam na compreensão e na assimilação dos processos humanos, refletindo valores a serem alcançados e projetando novas possibilidades de conquistas e de superação de fracassos.

A agonia da ultrapassagem das limitações pessoais é a agonia do crescimento espiritual. A arte, a literatura, o mito, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas são instrumentos destinados a auxiliar o indivíduo a ultrapassar os horizontes que o limitam e a alcançar esferas de percepção em permanente crescimento. (CAMPBELL, 1997, p. 101)

Podemos pensar sobre o mito em diferentes perspectivas. Thomas Carlyle (1956) trata o tema do herói no Ocidente por meio do estabelecimento de seis

categorias heróicas, presentes em diversos locais e em épocas diferentes. Carlyle reconhece o herói como: divindade, profeta, poeta, sacerdote, homem de letras e rei.

Sua abordagem se debruça sobre homens reais, porém “superiores”, que representam a história do que o ser humano foi capaz de realizar neste mundo. Ele afirma que trata “[...] dos heróis, de como nós os acolhemos e de como eles nos aperfeiçoaram; enfim, do que eu chamo culto dos heróis e cultura heróica da humanidade” (CARLYLE, 1956, p.19), asseverando ainda que

Todas as coisas que vemos terem sido realizadas no mundo são propriamente o resultado material, a efectivação prática, a incorporação, dos pensamentos que surgiram nos homens superiores, enviados ao mundo; pode dizer-se com justiça que a alma de toda história mundial é a história dessa alma. (CARLYLE, 1956, p. 20)

A proposta de Carlyle é fundamental para a compreensão da composição do herói na sociedade contemporânea ocidental, tendo em vista que a motivação principal que ainda impulsiona os homens em sua aventura histórica, mesmo com todas as particularidades, as crenças diversas, os objetivos diferentes e os contextos sociais específicos é uma só: a busca de uma verdade sobre a vida e a morte. Mas não sejamos tão taxativos: poderia ser a busca do lugar da morte na vida. Ou ainda: como escapar desse lugar de morte que é a vida.

Em todas as categorias apontadas por Carlyle, a perscrutação marca a performance do herói, o que coincide com a proposição de Campbell, que aponta a mesma essência, a mesma capacidade de buscar-ver(-se) na figura do herói.

Aonde quer que vá e o que quer que possa fazer, o herói sempre se acha na presença de sua própria essência — pois ele tem o olho aprimorado para ver. Não há separação. Portanto, assim como o caminho da participação social pode levar, no final, a uma percepção do Todo no indivíduo, assim também o exílio leva o herói a encontrar o Eu em tudo. (CAMPBELL, 1997, p.193)

Joseph Campbell (1997) diz que o mito na sociedade ocidental funciona como tradutor da vida psíquica. A mitologia, as crenças religiosas, toda espécie de simbologia mítica funcionam como os rituais de passagem das comunidades primitivas, que auxiliavam o indivíduo e/ou a comunidade nos desafios de transformação/superação de uma etapa da vida.

Com o advento da sociedade moderna, houve a supressão e o mascaramento de tais rituais, gradativamente substituídos e obscurecidos por narrativas de histórias, de lendas e de aventuras de heróis que são individualmente simbolizados pelo sonho, como indicam os estudos da psicanálise.

Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte. (CAMPBELL, 1997, p. 6)

Façamos, pois, a retomada do cavaleiro, uma das figuras mais importantes da literatura e do imaginário da Europa medieval, aparecendo nos mais diversos relatos das inúmeras aventuras do homem sobre a terra. Ele está presente no imaginário coletivo por meio das histórias dos Cavaleiros da Távola Redonda, das Cruzadas ou dos Templários, bem como na lenda da mitológica busca do Santo Graal. Esses são apenas alguns dos clássicos exemplos nos quais o mito aparece.

O cavalo, em diferentes culturas, simboliza o poder do homem sobre a natureza, sua capacidade de superação e de coragem. Seu uso – como montaria ou como presença simbólica – confere status e representa a aliança necessária entre o homem e a natureza. Esse animal grande e garboso, ao ser domesticado, passou a ser o principal parceiro do homem em suas viagens na tentativa de desbravar os percursos e os percalços que o mundo oferece.

Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas, e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; à noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.201)

Outro ponto da percepção de Barthes (1989, p. 132) que nos interessa diz respeito ao papel da narrativa na transformação do real em discurso capaz de ser

apreendido pelo ser humano, “[...] visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas”.

O mito do herói cavaleiro, por exemplo, foi imortalizado por Miguel de Cervantes e seu *Dom Quixote*. Talvez saturado das narrativas fantásticas dos livros de cavalaria, tais como o *Amadis de Gaula*, repletas de duelos inverossímeis travados entre cavaleiros, Cervantes produz uma das maiores obras da literatura universal. Dom Quixote de La Mancha permeia o imaginário da maioria das pessoas no mundo ocidental. Até mesmo quem nunca leu o romance carrega consigo a imagem desse herói com seu cavalo, enfrentando com coragem os moinhos de vento que se postam em seu caminho e em constante descompasso entre um universo repleto de crueza e seu mundo pleno de sentimentos.

Foi-se logo a ver o seu rocim; e dado tivesse mais quartos que um real, e mais tachas que o próprio cavalo de Gonela que *tantum pellis et ossa fuit*, pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre nem Babieca do Cid tinham que ver com ele. Quatro dias levou a cismar que nome lhe poria; porque (segundo ele a si próprio se dizia) não era razão que um cavalo de tão famoso cavaleiro, e ele mesmo de si tão bom, ficasse sem nome aparatoso; barafustava por lhe dar um, que declarasse o que fora antes de pertencer a cavaleiro andante; pois era coisa muito de razão que, mudando o seu senhor de estado, mudasse ele também de nome, [...]; e assim, depois de escrever, riscar, e trocar muitos nomes, ajuntou, desfez, e refez na própria lembrança outros, até que acertou em o apelidar ‘Rocinante’, nome, em seu conceito, alto, sonoro, e significativo do que havia sido quando não passava de rocim, antes do que ao presente era, como quem dissera que era o primeiro de todos os rocins do mundo. (CERVANTES, 2002, p. 33)

Nesse trecho do *Dom Quixote de La Mancha*, a narrativa enfoca a construção simbólica em que se autoprocessa, em tom de ironia, a formulação desse herói de cavalaria. Assim, ao narrar a transformação do engenhoso fidalgo no lendário cavaleiro andante, o processo de escolha do novo nome para o velho cavalo realça expressivamente a sua nova condição; o herói busca um novo nome que represente, dê sentido e agregue valor à sua montaria.

Dessa forma, o autor sedimenta a construção da personagem a partir do dilema da escolha de um nome para a montaria do herói; a estratégia linguística sedimenta a formatação de sua condição de legítimo cavaleiro andante. Assim, a construção da figura desse lendário herói se complementa na constituição da sua fiel

e indispensável montaria. O cavalo torna-se um traço distintivo na composição do herói.

De forma semelhante, Bueno sedimenta a imagem do tio-herói como um lendário cavaleiro contemporâneo por meio da frequente exaltação dos atributos e valorização do carismático zaino Brioso. A montaria do protagonista é elemento essencial na composição do nosso herói Roseno. Para tanto, o sobrinho-narrador enfatiza tal status em toda a narrativa, como ilustra a descrição do cavalo Brioso nesta citação, e sua importância como personagem referencial na constituição do herói.

Andou, ainda, a manhã, ao trote intermitente do zaino, cuja a cor, de estrepitosa beleza, concorria com a vertigem castanho-escuro dos barrancos a sustentar a mata verde de cada lado, andou a manhã pródiga de poeira e magenta argila, aos cascos, pressurosa, manhã do Vale do Piraretã, trilhas e veios do bifurco do Breu com o Laranjinha até a estrada que dali a quase cinquenta léguas vai dar em Ribeirão do Pinhal, andou com ela, com a manhã de puro sol, o cavaleiro, Roseno, nosso tio, a galope ou em marcha Arábia, até Andradazil, sua filha, [...]. (BUENO, 2000, p.22)

Entretanto, vale destacar que, antes de Dom Quixote, o mito do cavaleiro com sua cavalgada já existia. Muitos outros personagens fazem parte dessa cadeia genealógica que constitui, forma e transforma o mito no imaginário ocidental. O cavaleiro é símbolo de coragem, triunfo, poder e glória. Dominando a sua montaria, o cavaleiro pode triunfar sobre o mundo exterior, conseguindo, por extensão, controlar seu interior e seus instintos.

A ideia do cavaleiro, mesmo fora do contexto de sua história, é um elemento da cultura universal e um tipo superior da humanidade. E embora essa ideia já não corresponda às realidades existentes nas instituições, ela exprime, porém, sob forma de símbolos, certo número de valores. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 201)

Na mitologia grega, por exemplo, encontramos o centauro, criatura parte homem (a cabeça, o pescoço e o tronco) e parte cavalo (os membros inferiores), criatura fabulosa que congrega os melhores atributos humanos (a razão) e animais (a força), e Pégaso, o cavalo alado nascido do sangue escorrido da cabeça da Medusa quando ela foi morta por Perseu.

Na América, o mito do centauro é vivenciado de forma plena com a chegada dos espanhóis poderosos e seus cavalos domesticados em 1519 no México. Como explica o *Dicionário de Mitos Literários*, esse contato reflete o mito na atualidade:

E não havia tempo, pois já então, inevitavelmente, um espanhol pisava na terra, abolindo o Centauro (que era afinal um, sem que se soubesse) em favor de duas formas novas, individuais e também enigmáticas para os índios. Ora, o gesto tão banal para um cavaleiro de separar-se de sua montaria, que constituía uma negação do homem-cavalo, iria criar um novo mito, especificamente americano, o do Homem-a-cavalo: nem homem nem cavalo mas, ao mesmo tempo, os dois. Com dupla vocação, de raptor das gerações ou de educador altamente cerebral, o mito, que em sua primeira etapa enfatiza a instabilidade característica dessa figura complexa, manifesta sua incontornável unidade pela necessidade de escolha entre tender para o alto ou para baixo, mas paradoxalmente, toda dirigida, a cada vez, para o mesmo lado. (BRUNEL, 1997, p.156)

Podemos observar na obra de Wilson Bueno a marcante presença desses elementos simbólicos que expressam aspectos míticos da inter-relação entre o homem/herói e seu cavalo nos trechos que seguem: “Ainda que o tempo não conte nessa fábula de montaria, só as léguas, de um céu a outro entrecéu varadas pelas **asas do nosso cavalo**” (BUENO, 2000, p. 23. Grifo nosso).

Roseante, o cavaleiro, parece sente do cavalo o sangue fluir. Pelo lado de dentro das coxas, que encostam à barrigueiro, chega a lhe adivinhar o suor ainda não vertido, e também seus humores, ao todo do **corpo enganchado nele feito a ostra e a entranha**. (BUENO, 2000, p. 23. Grifo nosso)

Nessas construções expressivas, é possível perceber uma gama de significados que não estão na superfície do texto, mas agregados em suas entranhas. O mito do cavaleiro andante (e andante graças à montaria) constituiu-se a partir de um sentido que foi transmutado em significação. O conceito deformou o sentido, e o cavalo (signo), esse grande e garboso mamífero doméstico/domesticável que é utilizado como meio transporte, foi inicialmente esvaziado de seu sentido básico e posteriormente preenchido com o conceito que os homens atribuem aos mitos. No *Dicionário de Símbolos*, lemos que:

A crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é **portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante.** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 202-203. Grifos nossos)

O aspecto simbólico do cavalo, com sua ambivalência, contamina o cavaleiro, tornando-os companheiros que triunfarão em sua busca. A forma como Bueno empregou esse recurso na narrativa reforça, juntamente como os outros recursos utilizados, o valor de lenda cavaliária da história dessa aventura. Isso ocorre porque “[...] o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato” (BARTHES, 1989, p.147. Itálicos do autor).

No caso específico do cavalo, as contingências de seu uso em uma dada narrativa o realocam, passando a constituir parte significativa do mito do herói andante – andante porque tem uma cavalgada. Ele não é apenas um modo de locomoção espacial na viagem de Roseno. Para além disso, ele é um prolongamento do perfil heroico do protagonista, sendo o cavalo também protagonista. “Cavalo e cavaleiro pareciam não acreditar no que o luar lhes punha frente os olhos, [...]” (BUENO, 2000, p.24).

[...] ao trote já adejado de Brioso, nosso zaino, abrindo o vento e a manhã em dois, no galope feliz que ao sol lhe esfregam brisais e aragens, viração e aura, de peito aberto, nosso tio, Rossalvo, de intensa íris andaluz, pressente e já se vinga – será dela, de Andradazil, toda aquela guerra por guerrear, a guerra toda da Guerra do Paranavaí. (BUENO, 2000, p. 21)

Considerando que o mito carrega em si uma série de atributos consolidados historicamente na/pela cultura e no/pelo discurso narrativo, o périplo de Roseno e de Brioso serve como reforço do caráter fantástico dessa “fábula de montaria”, dessa “história a cavalo”, que é *Meu tio Roseno, a Cavalo*. A leitura do romance oferece subsídios ao leitor para que a imagem seja formatada conforme o herói é desenhado pelo narrador: “Esbanja azul o céu das quatro horas da tarde

sobre todo o Vale do Piraretã, por onde, a galope, vai Brioso e suas asas, cavalgada por Roseno, nosso tio, o céu de marinhagem marinha, a exata luz do dia, enfeitada” (BUENO, 2000, p. 29).

Notamos, ao longo da exposição deste capítulo e concordando com Friedman (2002, p. 181), que

Consistência, e não sangue-frio, é tudo, pois consistência – dentro de um espectro determinado, seja ele o quão amplo, diverso e complexo for – significa que as partes estão ajustadas ao todo, os meios ao fim e, por isso, que o feito máximo foi conseguido.

A forma como a narrativa foi estruturada reforça o aspecto de lenda cavalaria dessa história. Roseno, o tio-herói, enquanto cavalga, avança corajosamente para encontrar o seu destino de vida e morte. Nessa estrutura narrativa, a figura do cavalo é o elo essencial na composição desse herói.

Como mito que participa do imaginário coletivo, o cavalo compõe a estratégia da linguagem adotada pelo autor, superando sua condição simplesmente linguística e passando a integrar um sistema mítico. Dessa forma, “[...] o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal” (BARTHES, 1989, p. 149).

Nosso herói Roseno foi moldado considerando os mitos que envolvem a figura do herói de cavalaria, do cavaleiro andante e de sua relação de simbiose com o cavalo, o que é reforçado por traços que caracterizam alegoricamente mitos clássicos, como os gregos – o centauro e Pégaso.

O mito é reflexo de uma necessidade simbólica do homem, sendo lapidado pela cultura como emergência e urgência dos conflitos humanos. Em *Meu tio Roseno, a Cavalo*, ele representa a busca do ser humano pela díade vida-morte, manifesta na filha por nascer, Andradazil.

Poeirão vermelho levanta atrás de si Rosevildo, nosso tio, a esporear, contínuo, Brioso, o animal, velocidade à toda brida, a contrapelo da bússola e da tarde morna, galope no olho do vento, livre, impetuoso, **dono da tempestade**, a caminho de Andradazil, sua filha que vai nascer, eis o terceiro céu de nossa história, este que é só azul, e põe no ar um toque de seda e macia aragem. (BUENO, 2000, p. 29. Grifo nosso)

Que céu é este, quase sem nuvens, a não ser aqueles fiapos, ao longe, estrias de paina e algodão? E que vazio comporta todo o

firmamento? Esbanja azul o céu das quatro horas da tarde sobre todo o Vale do Piraretã, por onde, a galope, **vai Brioso e suas asas**, cavalgada por Roseno, nosso tio, céu de marinhagem marinha, a exata luz do dia, enfeitada. (BUENO, 2000, p. 29. Grifo nosso)

No romance de Wilson Bueno, a riqueza da construção do mito consegue reavivar com excelência as lendas cavaliças, bem como realçar a graça desse herói andante que juntamente com seu valoroso cavalo invadem nossa imaginação com suas aventuras. Afinal, “De qualquer maneira, os símbolos são metáforas reveladoras do destino do homem, bem como de sua esperança, fé e obscuro mistério” (CAMPBELL, 1997, p. 143).

O narrador em *Meu tio Roseno, a Cavalo* é peculiar. Sua formatação confere dinamicidade à narrativa ao passo que sedimenta o universo diegético dessa aventura a cavalo. O discurso narrativo foi lapidado pelo autor para que a história se concretize linguisticamente de forma consistente e verossímil e, dessa forma, produza no leitor o efeito expressivo coerente com a aventura narrada.

Num elaborado trabalho com a linguagem, Bueno fundamenta toda a criação do universo diegético desse romance de cavalaria contemporâneo. O sobrinho-narrador é o hábil contador de histórias que narra, não pela primeira ou última vez, a lendária viagem vivida por seu tio-herói muito antes de seu nascimento, mas a melhor versão já contada. Assim, nos induz à percepção da leitura das palavras minuciosamente escolhidas e posicionadas para compor essa história.

Dessa forma, o universo diegético é configurado representativamente em nosso imaginário conforme somos conduzidos pelo ritmo das palavras na voz desse singular narrador. A obra literária torna-se plena de sentido, consolidando a apreensão da leitura dentro da perspectiva simulada da oralidade.

Neste contexto, as estratégias narrativas adotadas por Bueno para contar essa história favorecem a representação mítica do herói como cavaleiro andante. O simulacro da tradição oral, reforçado pela denominação da aventura por gêneros como lenda e fábula, realça os aspectos fantásticos da narrativa próprios da idealização que faz desse périplo lendário na diegese.

Para tanto, a opção por narrador extra-heterodiegético com ampla inserção de focalização, justificada na diegese pelo grau de parentesco, confere ao discurso narrativo a consistência necessária para que o jogo lúdico com as palavras, num

intercâmbio de línguas e culturas, bem como num processo dinâmico e criativo de metamorfose dos nomes, se estabeleça na narrativa com forte carga expressiva e significação plena.

Conforme abordaremos no próximo capítulo desta dissertação, Wilson Bueno lapida a linguagem de forma plena e criativa na construção desse romance contemporâneo de cavalaria. Na formatação desse herói, a metamorfose do nome revela-se um importante recurso expressivo na composição do sentido da obra, além de agregar valor semântico à diegese, produzindo o ritmo dessa cavalgada por meio dos efeitos de sonoridade.

CAPITULO II

ROSEVÁRIOS POR CÉUS E ENTRECÉUS

[...] porque a verdade está sempre no entrelugar
(Antoine Compagnon, 2001, p.28).

“O dia em que **meu tio Roseno** montou o zaino Brioso e tocou de volta para Ribeirão do Pinhal, ainda não era o dia em que **eu** nasci, [...]”(BUENO, 2000,p.13. Grifos nossos). E assim, logo no início de *Meu tio Roseno, a Cavallo*, o narrador revela-se ao se posicionar enquanto conta a história da aventura vivida pelo tio muito antes de seu nascimento, uma viagem de retorno, o périplo de um homem em busca do seu destino.

E prossegue a narrativa revelando os eventos que estariam relacionados com os fatores impulsionais para os fins dessa aventura: “e nem havia chegado a hora da quinta tentativa da mulher, **Doroí**, de dar à luz um **filho** que legitimasse o estranhado amor que nutria, [...]” (BUENO, 2000,p.13. Grifos nossos). O olhar do leitor percebe, sutilmente, por meio dessas marcas expressivas a importância do nascimento de um filho, o fruto que legitima o amor de Roseno por Doroí na diegese.

O autor nos revela, já no começo da história, três figuras além de Tio Roseno – chave para a composição do enredo: *o sobrinho-narrador* – um contador de história, alma de toda a narrativa, de que o autor se apodera para que conte a aventura, pois é por meio da “voz” desse narrador que desvendamos os pormenores da vida do tio-herói; *a amada Doroí* – a musa do herói, o começo e o fim de tudo; e o *destino materializado no nascimento da filha, Andradazil* – previsto na profecia de uma cigana sobre o futuro do herói.

A forma como a linguagem foi trabalhada para compor *Meu tio Roseno, a Cavallo* fornece ao leitor uma gama de elementos linguísticos que constituem uma teia significativa para o processo de leitura e de compreensão da obra, culminando em sua apreensão como uma lenda cavaliça contemporânea.

Nessa constelação de elementos significativos que integram o sentido do romance e que nos são apresentados durante a narrativa, as alterações

morfológicas que ocorrem com o nome do protagonista merecem interesse mais do que especial, pois o procedimento forma e transforma o nome do tio-herói ao ritmo do trote dessa viagem a cavalo.

Os múltiplos nomes do herói funcionam na narrativa como elemento prenunciador do contexto, uma artimanha linguística do autor para que o leitor perceba a personagem além da superfície textual. Para que perceba as suas aflições, o seu ritmo, as suas habilidades e predicados, mas, principalmente, os seus estados d'alma.

De acordo com Compagnon (2001), “[...] o indivíduo é um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador ou um adivinho, [...]” (p.36). Em *Meu tio Roseno, a Cavalo*, Wilson Bueno trabalhou habilmente os signos linguísticos na construção de uma narrativa poética para contar uma fábula de montaria. A palavra foi cuidadosamente lapidada para que a riqueza de significados fosse revelada por meio de uma linguagem repleta de sentidos.

Roseno Rodrigues de Oliveira: este é o nome de batismo do nosso herói. Contudo, ele também é Rosalvo, Rosevildo, Rosevilvo, Rosenário, Roselindo, Roselauro e muitos outros – ele é Rosevários –, transmutando-se de acordo com o tom que o narrador dá à lenda cavaliariça enquanto conta a viagem realizada pelo tio muito antes de seu nascimento, como enfatiza repetidas vezes no decorrer da narrativa.

O recorrente processo de metamorfose que ocorre com o nome do protagonista reflete variados aspectos relativos ao contexto diegético da ação narrada. Também se alinham aos recursos expressivos de sonoridade para compor o ritmo da narrativa.

Neste capítulo, focalizamos, na análise, os muitos nomes que compõem o herói Roseno, relacionando-os aos espaços e aos estados d'alma em seu percurso e seus percalços, marcados pela presença de céus e entrecéus, dando atenção particular aos entrecéus da narrativa. No trecho a seguir, temos uma amostra dos “vários” tios em cena:

A véstia de couro, o chapelão, agora **Rosevalvo**, nosso tio, tem pressa, e desafia a tormenta, lavado das chuvas do céu, do quarto céu desta história a cavalo, nosso tio **Roseneno**, úmido necessitado de estar daqui a vinte léguas, no Ribeirão do Pinhal. Não importa que a chuva lhe encharque os ossos nem que o zaino negue fogo de seus cascos, cavalinho cioso e sabedor dos perigos da tempestada,

o que **Roseno**, meu tio, precisa, é ir a Andradazil, aos seus contos das sete chaves, capadeiro de galo e peleador, **Rosimênio** é pai mais desgraçadamente feliz deste mundo, sob a água que não pede licença e jorra aos jorros sobre o Vale do Piraretã até a outra margem dos largos do Ivaí, brumosa, feito a morte e o ranger dos gritos dos inimigos empalados vivos ou passados ao fio da espada na Guerra do Itacoatiara. (BUENO, 2000, p.44-45. Grifos nossos)

A questão do nome marca fortemente a narrativa em *Meu tio Roseno, a Cavalos*, não somente pelas alterações que o nome do protagonista e outras personagens sofrem no decorrer da aventura, mas também por meio da repetição do nome da filha que nascerá, de acordo com a previsão de uma cigana, sob a alcunha de Andradazil. O epíteto é repetido durante toda a narrativa, marcando o ritmo da cavalgada em que se empenha o tio-herói em busca do destino que lhe foi profetizado, em busca do reencontro com a amada Doroí e o nascimento da sua tão desejada filha.

Simbolicamente, esse nascimento representa na diegese a esperança do herói de vitória da vida sobre a guerra. Para tanto, o destino de Andradazil está marcado para ser a heroína de toda a Guerra do Paranaíba, expectativa reforçada repetidamente na narrativa, como demonstra este trecho, entre outros: “[...] lá onde **Andradazil**, marcada para sumir no tiroteio, **ainda ia ser a heroína de toda a guerra e de todo aquele morticínio**” (BUENO, 2000, p.18. Grifos nossos).

Neste outro recorte, observamos o reforço da esperança em torno do heroísmo destinado ao futuro da filha de Roseno, o sobrinho-narrador exalta essa condição: “[...] vindo a pegar com as grandes mãos **Andradazil, nossa heroína coroadada na Guerra do Paranaíba**, prestes a nascer, a cabeça achatada saída à mãe e a rasgada boca a Roseno, nosso tio, seu pai[...]

(BUENO, 2000, p.23. Grifos nossos). O foco de preocupação do herói enquanto cavalga está na expectativa que nutre nesse nascimento e nas consequências e nos mistérios que o destino lhe reserva na inevitável dualidade que o cerca – vida e morte que, simbolicamente, marcam a narrativa: “E nosso tio Rosevalgo nada mais pensou, neste primeiro entrecéu, senão em Andradazil e todo o subsequente destino”(BUENO, 2000, p.19).

É importante lembrar que, como nos é revelado pelo narrador, o herói Roseno viaja levando consigo um segredo de vida, profetizado nas falas de uma cigana sobre seu destino. Ele leva em segredo a expectativa do nascimento de uma

filha fruto de seu amor por Doroí, que, após algumas tentativas frustradas, legitimará essa relação de amor. Assim, o herói, no primeiro céu de sua viagem a cavalo, pensa no segredo que o motivara ao retorno:

Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num segredo: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que, desta vez, Doroí ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar a menina com o nome de Andradazil. (BUENO, 2000, p.13-14)

Todavia, o herói carrega consigo um outro segredo, um segredo de morte, marcado no íntimo do seu coração. Ele leva consigo, gravada na memória, o assassinato do velho Aquilão, seu finado sogro, o pai de sua amada Doroí. Nesta passagem, por meio das lembranças de Roseno no quarto entrecéu, o narrador revela esse acontecimento como marca do passado do protagonista:

[...] difícil esquecer o velho Aquilão, desgrenhado sempre, [...], defendendo Doroí de todos os lados, prometendo-a, a mais linda, [...], aos chefes da Itacoatiara, nossos inimigos. Só pelo prazer defunto, preciso foi estripar o velho de não consentir que de Doroí fosse o já mortificado coração de Rosenuñes, [...], ele que se gabava de nunca haver matado um homem, e agora levava, **secreta** do lado esquerdo, a infâmia. (BUENO, 2000, p.57-58. Grifo nosso)

De modo recorrente, os acontecimentos que compõem o universo diegético dessa fábula cavaliariça são marcados por aspectos ligados aos binômios vida-morte, amor-guerra e futuro-passado. Nessa perspectiva, o nascimento de Andradazil tem um significado simbólico amplo, por ser o elo redentor de uma relação amorosa, a salvação da alma do herói e, de certa forma, a vitória de Roseno sobre o inimigo primeiro desse amor.

Segundo Georg Lukács (2009, p. 60),

[...] o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.[...] a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas.

Em outras palavras: pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida são lábeis, meramente psicológicas, [...].

A busca em que se empenha Roseno nessa jornada de retorno se concretizará com o nascimento da filha, revelando-se como uma busca por si mesmo. A esperança é que um destino marcado desde a sua infância pela morte e pela guerra seja revertido em vida e amor, por meio do nascimento. Assim, para o herói, “[...] o mundo era uma estrada para o Ribeirão do Pinhal. Andradazil, um nome – a travessia de si para a bugra Doroi, de si para o ser que a barriga de Doroi fez crescer na ausência dele, [...]” (BUENO, 2000, p.21).

O nascimento revela-se como o elo de redenção desse amor. A narrativa expressa o peso da culpa: “As mãos sujas com o sangue de um homem nem sempre são a sua honra. De Doroi, aquele começo, o amor mais breu, amor de danação [...]” (BUENO, 2000, p.59). Na expectativa de ver Andradazil, reside a (possível) consolidação da vitória de tio Roseno na guerra travada pelo seu grande amor: “E, de novo, raptar, de Aquilão, debaixo de sua desordenada grenha, de Doroi, nem fale, os seus melhores dons” (BUENO, 2000, p.58). O tio-herói presente e vinga:

Como lhe sairá o nariz, de Andradazil? E o que de olhinhos mais vis?! A boquinha rasgada é de meu tio, Roseno; a cabeça achatada, da bugra retinta Doroi, sua mãe. Que quão pequititita a menininhazinha Andradazil! Mas não se fiem, contudo, na candura dela entrevista ao longe, ao trote já adejado de Brioso, nosso zaino, abrindo o vento a manhã e, dois, no galope feliz que ao sol lhe esfregam brisais e aragens, viração e aura, de peito aberto, nosso tio, Rossalvo, de intensa íris andaluz, presente e já se vinga – será dela, de Andradazil, toda aquela guerra por guerrear, a guerra toda da Guerra do Paranaíba. (BUENO, 2000, p.21)

Além do amplo significado simbólico que o nascimento da filha do protagonista assume na constituição do universo diegético, a repetição da expressão **Andradazil**, aliada a outros recursos expressivos, como a sonoridade, impõe o ritmo da cavalgada em que se empenham o tio Roseno e sua fiel montaria, o zaino Brioso. Vejamos como a linguagem é trabalhada nesta passagem:

Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num **segredo**: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que, desta vez, Doroi ia lhe dar um filho,

uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar a menina com o nome de **Andradazil**. Andando baixo este primeiro céu, meu tio, Roseno, dizia repetidas vezes o nome, **Andradazil**, **Andradazil**, escandindo-o ao trote calmo do zaino, para gravá-lo mais e melhor. **Andradazil**. Nome esquisito e necessário, segundo a cigana, para que **Andradazil** forjasse no barro daqueles ermos a sua índole de cão. (BUENO, 2000, p.13-14. Grifos e sublinhados nossos)

O nome **Andradazil** é repetido de forma contundente no mesmo ritmo do trote da cavalgada roseana. Os sublinhados apontam como Bueno utiliza os recursos sonoros na construção de uma linguagem que enriquece significativamente a narrativa ao passo que evocam harmonicamente certas representações na história. Para tanto, o autor explora o potencial expressivo dos fonemas para imprimir o ritmo dessa fábula de montaria.

O uso da aliteração é um traço estilístico presente em todo o romance. No caso do exemplo dado anteriormente, destacamos dois casos para nossa ilustração: a utilização do fonema fricativo alveolar sonoro [z] e surdo [s] produzem o som sibilante, dando um efeito de continuidade que aliado à combinação das consoantes oclusivas ([p], [t], [k] e [g]) e a vibrante ([r]) evocam o ritmo característico do trotar do cavalo, ao passo que também estão presentes na composição do vocábulo Andradazil. De acordo com Nilce Sant'anna Martins (1989, p. 26),

[...] a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração e intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagradado e ainda sugerir ideias, impressões.

Ainda de acordo com a pesquisadora,

A expressividade dos fonemas poderiam passar despercebida, se os poetas não os repetissem a fim de chamar atenção para a sua correspondência com o que exprime. Muitas vezes a repetição deles pode não ser de natureza simbólica ou onomatopeica, mas ter outras funções como realçar determinadas palavras, reforçar o liame entre dois ou mais termos, ou ainda contribuir para a unidade de um texto ou parte dele. Pode ser ainda um processo lúdico que crie harmonia e seja agradável ao ouvido. (MARTINS, 1989, p.38)

A história de Roseno segue ritmada pelo trote do cavalo Brioso, impresso linguisticamente na narrativa pelo uso de recursos expressivos de sonoridade. Esses

recursos fornecem movimento e leveza para a narrativa dessa aventura cavaliária. De acordo com os pressupostos de Georg Lukács em *A teoria do romance* (2000, p. 177), “[...] a forma é a ritmização do que há para dizer, e o ritmo torna-se então – *a posteriori* – algo abstraível, algo vivenciável autonomamente, e muitos sentem até mesmo – sempre *a posteriori* – como eterno *a priori* de todo conteúdo.”

É importante ressaltar que a repetição se materializa de múltiplas formas no romance de Wilson Bueno. Podemos observá-la, por exemplo, no processo de metamorfose dos nomes do herói, quando ocorrem repetições das bases e dos elementos terminais das composições. Dessa forma, há o emprego expressivo dos sufixos ou terminações que agregam conteúdo significativo ao contexto diegético e, por meio da repetição, se alinha ao ritmo da narrativa dessa lenda trotada. Estendendo os comentários de Martins (1989, p. 46) ao *Meu tio Roseno, a Cavalão*, “[...] essa musicalidade encantatória, de fato, nos envolve e nos arrebatava num puro deleite estético.”

O uso dos nomes das personagens no decorrer da história é importante estratégia linguística usada pelo autor para que o sentido da narrativa esteja materializado além da superfície textual, tecido nas entrelinhas da trama, revelando dessa forma toda a consistência literária da obra. Como tão bem nos ensinou Lukács: “Arte é: sugestão com auxílio da forma”(2000, p. 183, N.T. 29).

Enfatizamos a relevância da materialidade no romance de Wilson Bueno, observando os processos de formação de palavras utilizados por ele para transformar o nome do herói: a derivação sufixal e a composição por aglutinação. Na análise material, duas figuras retóricas também são essenciais: a anáfora e a repetição. A pesquisa focaliza em aspectos que favorecem a construção do significado no labor artístico do autor com a palavra para que a história tenha consistência, produzindo de forma eficiente a harmonia entre conteúdo e forma.

A partir de um singelo e sonoro “Roseno”, o herói é lapidado cuidadosamente por meio das metamorfoses que sofre o seu nome no decorrer da narrativa. Tais alterações ocorrem, sobretudo, nos elementos sufixais que compõem o nome do protagonista e são capazes de evidenciar características, reforçar aspectos do universo diegético e o estado d’alma do protagonista, ou seja, passam a agregar ao nome valores expressivos além da mera identidade da personagem.

O trecho a seguir ilustra como a metamorfose do nome do herói, realizada neste exemplo por meio do processo de composição por aglutinação, realça na

narrativa aspectos relativos ao perfil desse herói, um homem que é do mundo, um cosmopolita, um viajante, um turista exibindo-se com apetrechos que nem utiliza devidamente para os fins, explorando as possibilidades daquela paragem, um vaidoso estrangeiro que está naquele lugar de passagem – Ros(e)mundo. E da mesma forma, podemos perceber “Roselindo” – Ros(e)lindo: é como se sente o tio-herói enquanto caminha, perfumado, alinhado e faceiro pela ferinha de Araré.

Curioso, este nosso tio **Rosemundo** só usa esporas no tacão da botina, reluzentes as duas, e prata, se desapeia do Zaino. Nunca o cavalo viu no barrigame a mutuca do esporim que **Roselindo** abusa de passear agora pelo arruado de Araré, faceiro, demonstrador. (BUENO, 2000, p.32. Grifos nossos)

Em outro trecho da narrativa, percebemos que algumas das virtudes de nosso herói, neste caso, a audácia, saltam-nos aos olhos de forma irônica quando Rosenaz entra em cena “nesta comédia de erros”: “Não precisa dizer, nesta comédia de erros, o grito que emitiu a até então muda e hierática giganta, que assustando **Rosenaz** o fez largar de pronto a cabelarada da barba,[...]” (BUENO, 2000, p.35-36. Grifo nosso). Encontramos a seguinte definição para o sufixo -az no *Dicionário Houaiss* (2009, p. 232):

[...] **-az** *suf.* do lat. *-ax, -ācis*, ocorre em: 1) adjetivos com a noção a noção de intensidade, competência, aptidão: *audaz, loquaz*; 2) nomes (subst. Ou adj.) aumentativos com ou sem noção pej.: *tolaz, velhacaz*.

Assim, nessa ficção, sagaz – ainda segundo o *Houaiss* (2009, p.1693), temos: “**sagaz** *adj.*(sVX)**1** dotado de sagacidade; perspicaz, fino **2** que não se deixa enganar; esperto **3** SP esperto e veloz (diz-se de animal de montaria) [...]” – as diversas metamorfoses que sofre o nome do tio-herói durante a narrativa fornecem uma riqueza de elementos significativos que são complementares para a apreensão do sentido pelo leitor que acompanha atentamente esse périplo do destino. O uso de tal recurso estilístico confere ritmo e leveza à narrativa, pois apesar da economia verbal que tal composição proporciona, a palavra vem enriquecida e plena de significado.

Em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, o nome do herói transforma-se constantemente enquanto o narrador conta a história da viagem realizada por seu tio, antes mesmo de seu nascimento. É interessante ressaltar que, como acontece com outros elementos da trama, logo no primeiro céu, no início da narrativa da aventura, o sobrinho-narrador nos revela sutilmente a dinâmica desse processo de metamorfose. Informa, sem cerimônias, que Roseno também será Roseéno, Ros, Roseveno e Roselno. O ser é uno, mas as emoções são múltiplas. Os estados d'alma são inúmeros e estão representados na obra por tais nomes e suas variadas composições.

E aí então que foi o primeiro céu – o meu tio **Roseno**, também **Roseéno**, **Ros**, **Roseveno**, **Roselno**, o meu tio **Rosano**, distante cinquenta léguas e meia de Ribeirão do Pinhal, e a menos de um quilômetro do rancho que acabara de deixar no entrocamento do Breu com o Laranjinha, para lá de Guairá, onde, com o negro xucro Tiozim, cultivava uma roça de milho, extenso maizal, aí então foi o primeiro céu. Veio vindo assim nem que o ouro desmaiado de um baio, a luz do sol que se põe numa vertigem de entardecer fulvo, longe as montanhas azuis. (BUENO, 2000, p.13. Grifos nossos)

Dessa forma, Rosevários é uno. Irônica e até mesmo paradoxal é tal afirmação, porém os vários Ros(e)nos que atentamente acompanhamos no decorrer dessa aventura revelam toda a complexidade d'alma do herói, expondo-nos os sentimentos, as percepções, as impressões, os medo e os desejos. Revelam-nos também seus super poderes, ou melhor, seus singelos poderes. Revelam-nos as entranhas de um herói e sua fiel montaria enquanto seguem sua viagem, passos firmes e ritmo a todo galope rumo ao que o destino lhes reserva como ilustra esta belíssima passagem:

A véstia de couro, o chapelão, agora Rosevalvo, nosso tio, tem pressa, e desafia a tormenta, lavado das chuvas do céu, do quarto céu desta história a cavalo, nosso tio Roseneno, úmido necessitado de estar daqui a vinte léguas, no Ribeirão do Pinhal. Não importa que a chuva lhe encharque os ossos nem que o zaino negue o fogo de seus cascos, cavalinho cioso e sabedor dos perigos da tempestade, o que Roseno, meu tio, precisa, é ir a Andradazil, aos seus contos das sete chaves, [...]. (BUENO, 2000, p. 44-45)

O nome do protagonista é reinventado no decorrer da narrativa para que o valor desse herói seja evidenciado pela trama de uma linguagem altamente

expressiva. Assim, o romance de Bueno se desenrola como forma que informa, reforma e transforma a alma do tio-herói. O herói é forjado pela linguagem lapidada pelo autor enquanto imprime o tom dessa lenda cavaliária. Segundo Lukács (2000, p. 91),

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.

Wilson Bueno soube usar os recursos expressivos na obra e, nesse sentido, fortaleceu estrategicamente o narrador para contar a aventura do tio-herói. É por meio desse narrador que conhecemos e reconhecemos o nosso herói, tão nosso que somos incluídos com pouca cerimônia na narrativa, iludidos por meio das interpelações do narrador pelo uso do pronome na primeira pessoa no plural, como visto anteriormente.

Dessa forma, o narrador conta a história de forma oralizada e pormenorizada – como é próprio das narrativas tradicionais. Ao contar essa fábula de montaria, o sobrinho-narrador transforma o nome do tio-herói, e de outras personagens, ao sabor dessa aventura.

O autor usa tal procedimento estilístico, a fim de enfatizar as impressões relativas ao estado d'alma de Roseno e suas percepções sinestésicas, ao passo que fornece ritmo e leveza à cavalgada que empenha o herói em sua viagem de retorno. Concordamos, pois, com Lukács (2000, p. 176), que “[...] é a forma que, em uma obra, ordena num todo fechado a vida nela contida como matéria, determina a cadência, o ritmo, as flutuações, o porte denso ou delgado, a dureza ou suavidade dessa vida.”

Do Guairá ao Pinhal, do Paraná ao Parapanema, Ivaí acima, começou então a fazer-se o que hoje é a fama de Rosenares, nosso tio – sanfoneiro e capador de galo. Mas foi pela guerra, agravos e meliâncias, tramas e rudezas que os nomes de nosso tio andaram, atrevidos, mundo afora, e foram pelo Itararé tristonho, pelas brenhas e socavões de Aramirtes, Sangrés e Mirandópolis, e grandes desdobros, dobras, dos nomes de nosso tio, evolaram, cuento índio, troça cabocla, espiral, novela, e seguiram os nomes pela guerra toda atravessando seu chubaré de bala. Ñe'ê. (BUENO, 2000, p.53)

Como nos conta o sobrinho-narrador, os nomes do tio-herói fizeram história por onde passou o lendário cavaleiro daquelas paragens, destacando-se por seus talentos artísticos e suas habilidades laborais, mas, sobretudo, pela coragem em momentos de guerra e pelas desavenças causadas pelo excesso de valentia. Dessa forma, a lenda desse cavaleiro se constrói ao trote do seu fiel companheiro, enquanto o herói transforma-se em seu caminho de volta.

Por céus e entrecéus, a jornada em que se empenha o herói na busca do destino profetizado dura cerca de sete dias de viagem a cavalo. Ele percorre um espaço geográfico que vai do “[...] entroncamento do Breu com o Laranjinha, para lá de Guairá [...]” (BUENO, 2000, p.13) até Ribeirão do Pinhal, medido em léguas na narrativa: “[...] o cavaleiro, Roseno, nosso tio, a galope ou em marcha Arábia, até Andradazil, sua filha, anunciada para nascer mal consentisse o entardecer do **sétimo dia**, coincidindo que apeasse à porta da casinha verde [...]” (BUENO, 2000, p.22. Grifo nosso).

Como metáfora, a viagem

[...] reflete os diversos aspectos da condição básica do ser humano e transmite conhecimento teórico e experiências práticas do mundo da vida humana ao tematizar o caminho situado entre a partida e chegada do viajante, o movimento situado entre lugar de origem e objetivo, como um processo que retrata a *conditio humana* do ato de movimentar-se (para a frente), da mudança e do encontro (consigo mesmo ou com o outro, o estranho) no espaço e no tempo. (KONERSMANN, 2012, p. 593)

Entre a origem e seu destino, a viagem de Roseno será marcado por sete céus e seis entrecéus. O sobrinho-narrador usa como referência a expressão temporal que situa o tempo da história no discurso relacionada à medida dos céus e à imprecisão dos acontecimentos dos entrecéus: “[...] **aquele tempo ainda antes da toda guerra do Paranaíba** que ora viaja nosso tio do Guairá ao Parapanema, **sob sete medidos céus e seis entrecéus a cavalo**. Andradazil. Andradazil. Andradazil” (BUENO, 2000, p.62. Grifos nossos).

O céu funciona como expressão temporal relativa à contagem dos dias de viagem, medidos em sete céus. A jornada terminará no sétimo céu, o que, de forma figurada, deveria ser o auge da bem-aventurança. Tragicamente, ocorre o oposto. Quando pluralizada, a palavra “céus” reforça a ideia de imensidão, a vastidão das

léguas que o herói precisa vencer. Assim, marcam-se as etapas superadas até o término da jornada.

De acordo com abordagem de Chevalier & Gheerbrant (1998), o número sete carrega simbolicamente forte carga expressiva relacionada à totalidade da vida, e de forma interessante o sete representa na prosa poética de Bueno o ciclo completo do périplo dessa aventura a cavalo; fundamenta-se com sua carga simbólica, tanto os aspectos espaciais e temporais da diegese, quanto a percepção de conclusão de um ciclo da vida do tio-herói no término da viagem, a concretização do destino de Roseno.

O sete corresponde aos dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas de rosa, [...]. Certos setenários são símbolos de outros setenários. Assim, a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas, todos os conjuntos perfeitos. [...] O sete indica o sentido de uma **mudança** depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva**. [...] Ele simboliza a **totalidade do espaço e a totalidade do tempo**. (p.826. Grifo do autor)

Além disso, o céu personifica-se como testemunha do périplo de Roseno, pois chova ou faça sol, em noite estrelada ou em manhã nublada, o céu está lá. Ele é o elemento prenunciador dos percalços que o destino reserva ao tio-herói. Dessa forma, somente o céu e sua infinita (in)completude testemunham o destino de um homem e sua fiel montaria.

Com o entardecer que faz sobre a cabeça, mais um motivo para **compreender tudo, e o que este céu tem para dizer**, agora que imensas as nuvens se estiram, dourado-velhas, chumaço coral e âmbar, aqui e ali desmaiando num quase lilás ou ascendendo às tintas de roxo supremo, **transgressor**. (BUENO, 2000, p.14. Grifos nossos)

[...] pudesse segurar nos seus braços de homem aquele toco de gente marcado para crivar de bala toda a Guerra do Paranaíba, muitos anos depois **deste céu que ora embala e sossega**, melhor ainda agora ao trote ronco de Briosso, cavalinho bom [...]. (BUENO, 2000, p.14. Grifo nosso)

O céu que o veja assim a cavalo gastando as horas antes que apeie ao abrigo das árvores da noite, verá, dele, do meu tio, o recorte de um cavaleiro magro, [...]. **Atente o céu**, também, para as peleias que sacudiram aquela terra vermelha, sempre a ser conquistada, muito antes de nós, e que um dia, quem poderia supor?, dariam na Guerra do Paranaíba. (BUENO, 2000, p. 19. Grifos nossos)

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o céu é o símbolo do destino sobre o homem, dos segredos da providência e da ordem da vontade sagrada, representando também a morada dos santos e dos bem-aventurados, dos merecedores das dádivas divinas como recompensa e promessa de vida plena e evoluída.

O céu é, universalmente, o símbolo dos **poderes superiores** ao homem. [...] É a insondável imensidade, a esfera dos ritmos universais, a das grandes Luminárias, a origem, portanto, da luz, o guardião, talvez, dos segredos do destino. O céu é a morada das Divindades; [...]. É também a morada dos Bem-aventurados. Admitem-se, ordinariamente, sete (ou nove) céus. E é assim do Budismo ao Islã e de Dante à China. Trata-se, então, de uma hierarquia de estados espirituais que devem ser galgados um por um. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.228. Grifo nosso)

A simbologia do céu, inclusive sob a perspectiva da existência dos sete céus espirituais, vem ao encontro da construção mítica da fábula de montaria que é *Meu tio Roseno, a Cavalo*. O destino materializa-se sob céus e entrecéus conforme o herói empreende sua jornada a cavalo.

Que céu é este, quase sem nuvens, a não ser aqueles fiapos, ao longe, estrias de paina e algodão? E que vazio comporta todo o firmamento? Como é que o céu há? Há a morte do céu, há? Esbanja azul o céu das quatro horas, vai Brioso e suas asas, cavalgado por Roseno, nosso tio, céu de marinhagem marinha, a exata luz do dia, enfeitada. (BUENO, 2000, p.29)

Em outro fragmento, a comparação do céu com a guerra revela o ímpeto de transformação que faz passar da paz em guerra, da calma em tempestade, do céu claro e promissor a um céu obscuro e ameaçador:

Também o céu é como a guerra, seu trânsito – de pacífico vai raivoso, devagar, ao modo do vento, que de simples brisa pode que logo enfureça, furacão medonho, pelas estradas por onde cavalga tio Roseno, e ventaneja. Este que é o quarto céu desta história – um céu que passa de limpo e alto ao embaço cinza dos toantes trovões,

e já vai pretejando o horizonte faiscado de raios, relampejar sinistro, [...]. (BUENO, 2000, p.44)

Nos sete céus, o herói segue viagem, rememorando as lembranças de seu passado, bem como refletindo sobre as suas projeções de futuro, de si e da filha ainda por nascer, Andradazil: “[...] safira, o céu, este primeiro céu sob o qual meu tio Roselvo **pensa**, a ao trote brando de Brioso, **perscruta** e **percorre** os destinos de toda a Andradazil” (BUENO, 2000, p.15. Grifos nossos).

Os seis imprecisos entrecéus, pois a “[...] história [é] urdida **por sete céus e seis imprecisos entrecéus a galope**” (BUENO, 2000, p.24. Grifos nossos), representam, na diegese, os momentos em que ocorrem as agruras do herói, quando ele apeia do zaino Brioso e vivencia experiências eróticas, alucinações com os heróis mortos em guerra e assombrações, envolvendo-se em situações fantásticas e cômicas e em brigas lendárias.

Os entrecéus são as etapas nas quais os acontecimentos remetem a aspectos relativos da grande dualidade que marca o romance – vida x morte. O prefixo “**entre-** *pref.* Correspondente à *prep.port. entre*<*lat. inter*’ entre, no meio de’ (ver INTER-); ocorre com as noções de: **1)** interposição: *entreaberto, entrelinha*; **2)** reciprocidade: *entrechoque*; **3)** quase, um pouco: *entreabrir*” (HOUAISS, 2009, p. 772), impondo essa intersecção na jornada que leva o herói ao desfecho de sua jornada.

No primeiro céu, Roseno monta o zaino Brioso e inicia sua viagem de retorno para Ribeirão do Pinhal, a fim de cumprir o destino que lhe fora revelado por uma cigana. O herói inicia sua jornada carregando esse segredo, a profecia sobre o que o destino lhe reservava. O autor sinaliza a marca temporal do início com a expressão “e aí então foi o primeiro céu”, reforçando-a por meio de sua repetição:

E aí então que foi o primeiro céu – o meu tio Roseno, [...] distante cinquenta léguas e meia de Ribeirão do Pinhal, e a menos de um quilômetro do rancho que acabara de deixar no entroncamento do Breu com o Laranjinha, para lá de Guairá, [...], **aí então foi o primeiro céu.** (BUENO, 2000, p.13. Grifos nossos)

Progressivamente, a narrativa se desenrola. O sobrinho-narrador conta a aventura sinalizando, por meio dos céus intercalados por entrecéus, a passagem e as paisagens espacio-temporais da viagem. Teremos/veremos, assim, as cenas, os

fatos e as percepções sinestésicas do viajante, “[...] numa vertigem de entardecer fulvo” (BUENO, 2000, p.13).

O recorte a seguir ilustra como a relação do tempo é trabalhada pelo autor na construção do universo diegético, quando o narrador afirma que “[...] o tempo não conte nessa fábula, só as léguas, de um céu a outro entre céu [...]” (BUENO, 2000, p. 23), enfatizando a importância do tempo que está contida nas léguas que Roseno avança no percurso em que se empenha.

Essa afirmação do sobrinho-narrador ocorre logo após uma referência sobre a preocupação com o tempo de descanso planejado pelo herói. Essa é uma forma de nos revelar que, apesar da importância das inúmeras informações temporais que constam na narrativa, o que importa nessa aventura são as léguas que levam o herói ao seu destino, tal como os céus que testemunham esse périplo.

Êta que tiquitinho de gente Andradazil há de ser, matuta Rosalvo, o cavaleiro, **agora que a tarde castiga**, de oblíquo sol, rosto e mãos, nuca e cabelo, a seguir na estrada, já mais dez léguas, a estrada que vai dar no Ribeirão do Pinhal, marcha vagarosa de Briosso, a procurar a melhor sombra onde se dê a sesta desse dia que há de logo recomeçar, a tarde menos ríspida, depois de um **descanso de hora e meia. Ainda que o tempo não conte** nessa fábula de montaria, **só as léguas, de um céu a outro entrecéu** varadas pelas asas do nosso cavalo. (BUENO, 2000, p.23. Grifos nossos)

O uso de expressões que relativizam a relevância temporal para a narrativa, aliadas a referências mais precisas sobre o tempo, é uma marca recorrente e que se repete no discurso do narrador: “[...], e tudo é o céu deste janeiro, lembra meu tio, ainda que não tenha muita certeza se já foi Natal” (BUENO, 2000, p.14), mesmo que, após algumas páginas, ele volte a referenciar o mês janeiro, “[...] enrolado no capote, que mesmo as noites janeiras são frias [...]” (BUENO, 2000, p.27).

Por outro lado, o autor faz uso de marcas temporais precisas, que relacionam as datas da viagem e do nascimento do narrador, a fim de destacar a distância entre o tempo da história e o da narrativa. O recurso expressivo reforça em toda a narrativa o aspecto de lenda e de fábula que sobrevive ao tempo. Leiamos este exemplo:

Em **janeiro** a feirinha de Araré fervilha entre Ivaí e Andradasina, com seus homens de bota e os guaranis de **um mil novecentos e quarenta e três**, aquele tempo, muitos antes de **treze de março de mil novecentos e quarenta e nove**, quando nasci e nosso tio ainda era vivo. (BUENO, 2000, p.31. Grifos nossos)

Neste outro caso, temos o uso simultâneo dos tempos verbais no pretérito e no futuro, concomitantemente, em uma mesma sentença, provocando uma certa confusão na percepção temporal, além de gerar ambiguidade/simbiose sobre quem sonha e se sobre o passado ou o futuro da guerra:

Por isso lá vai o tio Rosaldo, a trote sereno, no lombo de Zaino, nossa briosa montaria, empurrar Andradazil para as agruras da guerra e os tormentos da paz, jogada no olho da Guerra do Paranaíba, mesmo antes que nasça da barriga grávida de Dorói, a bugra de faiscantes olhos azuis. Andradazil sonhando como **era** que **será** a Guerra do Paranaíba, quando **foi** e **serão** seus ganhões. A morte não há? (BUENO, 2000, p.30. Grifos nossos)

Temos ainda, como ilustração, a associação de forma precisa ao final do quinto céu de três dias e três noites, uma contagem exata dos dias de viagem já transcorridos: “De cansado enxergando visagem nosso tio e seu cavalo pelas matas do Siqueira ao findo quinto céu dessa história, três dias e três noites aquietaram – só comer, dormir, vez em quando obrar” (BUENO, 2000, p.60).

Outra forma utilizada por Bueno para compor a percepção de tempo na narrativa é por meio da descrição das impressões sinestésicas que marcam os momentos da passagem do dia, o amanhecer, o anoitecer, as chuvas que lavam a alma do herói, a densa neblina que lhe ofusca a visão do futuro, entre outros aspectos naturais, evidenciados na narrativa de forma pormenorizada a ponto de o leitor perceber as sensações que a natureza/o ambiente despertam no herói enquanto o dia passa. Assim como quem pinta uma aquarela, Bueno (2000, p. 13) colore o fim de tarde: “[...] aí então foi o primeiro céu. Veio vindo assim nem que o ouro desmaiado de um baio, a luz do sol que se põe numa vertigem de entardecer fulvo, longe as montanhas azuis.”

A narrativa é enriquecida pela habilidade descritiva do autor, que consegue produzir, por meio da linguagem poética, as sensações sinestésicas que induzem o leitor às percepções temporais, como neste recorte, no qual percebemos a noite chegando e lentamente se misturando ao entardecer e aos sons e aos cheiros da natureza:

Pelos matos rasteiros já vai o chirriar dos insetozinhos da noite, tritilar de grilo e zunzunar da vespinha-aimoré que dorme tarde entre os fiapos de capim miúdo, [...] como que um vento fresco, fluvial, de água tocada pela mão da tardinha porosa, ciciante. Passam libélulas tardias e também revoejam umas que mariposas urgentes, apressadas para encontrar o escuro, só em perceber que o sol não há mais, apenas a memória dele no bufar suarento do Brioso e debaixo do chapelame de Rosino, nosso tio, ávidas e borralhas fundem-se à noite nova, [...]. (BUENO, 2000, p.23)

Haverá uma relação entre essas paragens e nosso tio-herói? Cabe-nos neste ponto da análise, relacionar os vários nomes de Roseno aos entrecéus por ele atravessados. Optamos por focalizar os processos metamórficos pelos quais passa o nome do protagonista em sua viagem pelos entrecéus.

A fim de melhor ilustrar a riqueza dessas metamorfoses, apresentamos a seguir a relação completa das variações nominais para o herói Roseno. O quadro reflete a habilidade criativa de Wilson Bueno para explorar as potencialidades estéticas da língua ao compor esse herói cuidadosamente lapidado. Por meio da transformação de um nome próprio, o autor agrega novos valores semânticos à palavra e, por consequência, amplia de forma significativa o seu impacto expressivo na narrativa.

No Quadro 1, temos uma representação geral com a relação das variações do nome do herói. Podemos observar, nesse quadro, que as transformações ocorridas com o nome do protagonista são numerosas (aspecto quantitativo) e significativas (aspecto qualitativo) e o uso desse procedimento estilístico é recorrente, atuando como um recurso de forte expressividade na construção performática do tio-herói na narrativa.

Quadro 1 - Relação das ocorrências de variações/metamorfoses do nome do tio-herói em *Meu tio Roseno, a Cavalos* (BUENO, 2000)

1º Céu	1º Entrecéu	2º Céu	2º Entrecéu	3º Céu	3º Entrecéu	4º Céu	4º Entrecéu	5º Céu	5º Entrecéu	6º Entrecéus	6º Céu
Roseno	Rosilvo	Roseéno	Roseno	Rosevildo	Roseno	Roseno	Roselauro	☉	Rosenário	Rosenilson	Roseano
Roseno	Rosalvo	Rosevalvo	Roselão	Roseno	Rosevindo	Rosevilvo	Rosenino		Rosessálvio		Roseano
Roseéno	Rosevildo	Roseno	Roseente	Rosaldo	Roseando	Rosevalvo	Rosevéu		Rosenário		Rosemânio
Ros	Rosevilvo	Rosevilvo	Rosevelvo	Rosenaro	Rosenovo	Roseneno	Rosenino		Rosenaro		Rosevalvo
Roseveno	Rosenalvo	Rosalvo	Rosírís	Rosenares	Rosemundo	Roseno	Rosenino		Roselândio		Rosmênico
Roselno	Rosevalvo	Roseno	Roseno		Roselindo	Rosimênio	Rosenunes		Rosenente		Rosenalvo
Rosano	Roseando	Riosenes	Roseno		Rosenalvo	Roseno	Rosemundo		Roseomem		Roserno
Roseno	Rosando	Roseno	Rosindo		Rosenaves	Roseno	Roselário		Roseno		Rosímemo
Roseno	Rosenaro	Rossalvo	Rosevante		Roselando		Rosenudo		Rosenal		Rosirvo
Roseno	Rosevilvo	Rosireno	Rosenão		Rosevilro		Rosenino		Rosenilvo		Roseno
Rosalvo	Rosevino	Roseno	Rosevindo		Rosemelo		Rosezalvo		Rosenário		
Roseno	Roseno	Rosevilvo	Roseveno		Rosevilvo		Rosecido		Rosenílio		
Roselvo	Rosevago	Roseno	Rosino		Roseleleno		Rosenésio		Rosenélio		
	Roseno	Rosalvo			Rosalvo		Rosení'irú		Rosenálio		
	Rosilvo	Roseante			Rosenento		Rosenante		Rosenário		
	Rosevalvo	Rosino			Rosenaz		Rosesino		Rosenélio		
	Roseno				Rosevaz		Rosenino		Rosenélio		
	Rosenando				Rosenente		Rosenino		Rosenudes		
	Rosevalgo				Rosenalvo		Roseno R. de O.		Rosenares		
					Rosevaldo		Rosenico		Rosenon		
					Rosevivo		Rosenares		Rosenário		
					Rosezento		Roseninho		Rosenévio		
					Rosenaro		Rosenovo		Rosenálio		
					Rosenano		Roseno		Roseníveo		
					Roseante		Roselindo		Rosenino		
					Roseval		Rosenanes		Roserino		
					Roseno		Rosenito		Rosenálio		
					Roserrindo		Rosemante		Rosereno		
					Rosaro		Rosenâmbulo		Roserino		
					Rosevero		Roseno		Roseruno		
					Roselário		Roseno		Roserano		
					Rosenéves		Rosevento		Rosevuro		
					Roseno		Rosenuñes		Rosenaro		
					Rosenalvo		Roseno		Rosenário		
					Rosevago		Rosenalves		Rosevero		
					Roserruívo				Roserino		
					Rosenalvo				Rosenácar		
					Rosenalvo						
					Rosenaves						
					Rosesírís						

Org.: GAMA, 2015.

Como premissa teórica para a compreensão dos processos de transformação pelos quais passa o nome do herói, seguimos os pressupostos da *Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara. O uso de sua gramática fez-se necessário para uma adequada compreensão da estrutura composicional das palavras e do funcionamento dos processos que culminam em novas formações lexicais, considerando o efeito expressivo que o uso desse tal recurso estilístico produz na narrativa.

De acordo com Bechara (2009, p. 334. *Itálico do autor*), é importante compreender que, “[...] em nossa língua, [...] a palavra está constituída indissolúvelmente [...] de uma base fônica e de duas formas semânticas, a gramatical e a lexical, conhecidas pelo nome técnico *morfema*.” Considerando nosso interesse em compreender o valor expressivo que o uso de tal recurso produz no discurso e, conseqüentemente, o efeito estético que provoca no leitor, vale considerar que: “A depreensão do morfema ou dos morfemas que integram a palavra nem sempre constitui uma operação fácil e sujeita a única solução” (BECHARA, 2009, p.334).

Começamos pelo morfema: “Chama-se morfema a unidade mínima significativa ou dotada de significado que integra a palavra” (BECHARA, 2009, p.334). A base irreduzível da palavra chama-se raiz ou radical, e dela nascem as possibilidades de criação linguística: “Chama-se *raiz*, em gramática descritiva, ao radical primário ou irreduzível a que se chega dentro da língua portuguesa e com a todas as palavras de uma mesma família” (BECHARA, 2009, p.341). Assim, mesmo nos casos em que não ocorre a invenção de uma nova palavra, mas o uso de um nome próprio já existente no léxico da língua portuguesa para (re)nomear o herói, a raiz confirma a mesma origem derivacional, que são as palavras cognatas.

De acordo com Bechara (2009, p. 337. *Itálico do autor*), é a partir do radical que o significado se materializa nessa inter-relação com os outros elementos que formam a palavra: “*Radical* é o núcleo onde repousa a significação externa da palavra, isto é, relacionada com o mundo que vivemos.”

A considerar a complexidade da análise de uma obra inovadora e linguisticamente criativa como é o *Meu tio Roseno, a Cavallo* e, principalmente, que o foco de interesse desta pesquisa é o labor artístico do autor no trabalho com a linguagem, para a análise dos nomes de Roseno, optamos pela liberdade na aplicação do método para a operação de depreensão da base e da terminação

quando necessário, privilegiando sempre o sentido que tal renovação agrega ao sentido da obra. Conforme afirma Bechara (2009, p. 335), “[...] a depreensão de um morfema não é uma operação puramente material; há de se levar em consideração o seu conteúdo e significado.”

Recapitulando, o nome do tio-herói passa por diversas transformações durante a narrativa, por meio dos processos de formação de palavras por derivação sufixal e por composição por aglutinação. O autor utiliza esses recursos estilísticos para que os nomes do herói revelem o contexto narrado e atribuam significações complementares e fundamentais para a construção do universo diegético.

As metamorfoses do nome do herói funcionam como um recurso de expressividade, capaz de evidenciar os estados d’alma de Roseno, alinhando linguisticamente a personagem à ação, enriquecendo o discurso narrativo, além de compor, aliado a outros recursos expressivos de sonoridades, o ritmo da narrativa, por meio da repetição da base e dos elementos terminais nas novas composições.

Ainda de acordo com Bechara (2009, p. 335. Itálicos do autor): “Dois são os principais processos de formação de palavras em português do ponto de vista da expressão ou da sua constituição material: a) *composição*, b) *derivação*,”. Temos, em consonância com Bechara (2009, p. 355 e 357, respectivamente), que a “[...] composição consiste na criação de uma palavra nova de significado único e constante, sempre e somente por meio de dois radicais relacionados entre si”, e que a “Derivação consiste em formar palavras de outras primitivas por meio de afixos.”

No caso das metamorfoses do nome Roseno, temos como processos de formação a composição por aglutinação e a derivação sufixal. “Chamamos de *aglutinação* o processo de formar palavras compostas pela fusão ou maior integração dos dois radicais [...]” e “Os afixos se dividem, em português, em *prefixos*(se vêm antes do radical) ou *sufixos* (se vêm depois)” (BECHARA, 2009, p. 340 e 357, respectivamente).

É importante complementar que a composição representa um instrumento de criação de palavras que proporciona uma importante economia linguística aliada ao enriquecimento do sentido do signo no contexto da obra. “A composição é uma transformação sintática em expressão nominal” (BECHARA, 2009, p.353). O estudioso brasileiro prossegue, dando voz à exposição de Benveniste:

Os compostos representam a transformação de certas orações típicas, simples ou complexas, em signos nominais. Não se pode, portanto, explicar a criação dos compostos pela simples junção imediata de dois signos anteriores. Se a composição nominal fosse, como é sempre apresentada, um processo de natureza morfológica, não se compreenderia por que ela parece se realizar em toda a parte, nem como puderam surgir essas classes formais em número limitado, tão parecidos entre as línguas mais diversas. É que o impulso que produziu os compostos não veio da morfologia, onde nenhuma necessidade os solicitaria; ele provém das construções sintáticas com suas variedades de predição. É o modelo sintático que cria a possibilidade do composto morfológico e que produz por transformação. (*apud* BECHARA, 2009, p.353)

Roseno é o nome de batismo do protagonista – Roseno Rodrigues de Oliveira. Ao observar a raiz de *(Ros)eno*, temos a origem derivacional do nome no substantivo primitivo “Rosa”. Conforme define o *Dicionário Etimológico*: “**Rosa** *sf.* ‘a flor da roseira’ XIII. Do lat. *Rosa* –*ae* || **rosaça** *sf.* ‘rosácea’ 1899 || **rosácea** 1858. Do adj. f. lat. *Rosácea* || **rosado** *adj.* ‘relativo à (cor) rosa’ [...]” (CUNHA, 2010, p.569). Temos ainda uma outra referência para o verbete:

Rosa *sf.*(sXIII) **1** flor da roseira **2** ANGIOS design. comum aos arbustos do gên. *Rosa*, da fam. Das rosáceas, que reúne cerca de 150 spp., por vezes escandentes, ger. com espinhos e flores solitárias ou em panículas, e aquênios em receptáculos carnosos [...]. (HOUAISS, 2009, p.1679)

O nome do tio-herói é constituído morfológicamente pelo radical primário ou raiz (Ros-), acrescido do sufixo (-eno). Nesse ponto, sob um olhar atento, a marca do criador na criatura revela-se arditamente num jogo com a palavra: Ros(eno) e Bu(eno) compartilham a sonoridade em seus nomes, por meio do uso mútuo de um mesmo elemento final, o sufixo. O morfema/sufixo –eno é assim definido pelo *Dicionário Houaiss* (2009, p. 763): “**–eno** *suf.* Ocorre **1**) do lat. –*enus*, *a*, *um*, como *suf.* gentílico ou de origem: chileno, romeno; [...]”

Retomando as lições de Bechara (2009, p. 338), “O sufixo assume uma função morfológica, [...], e relaciona a palavra a que se agrega aos nomes aumentativos ou diminutivos, aos nomes de agente, de ação, de instrumento, [...]” Nessa perspectiva, o nome Roseno origina-se da palavra rosa, origem de flor e de cor, considerando que

Os sufixos dificilmente aparecem com uma só aplicação; em regra, revestem-se de múltiplas acepções e empregá-los com exatidão, adequando-os às situações variadas, requer e revela completo conhecimento do idioma. (BECHARA, 2009, p.357)

A procedência da raiz de *Roseno* revela outra marca do criador na criatura, trazendo à tona uma possível referência literária de Wilson Bueno, a importante influência de um mestre no ofício de lapidar a palavra, Rosa, João Guimarães Rosa, presença consolidada no imaginário literário brasileiro pela inovação da linguagem em sua obra.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! (ROSA, 2006, p.23)

Em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, a narrativa é enriquecida pelas metamorfoses que formam, informam, reformam e transformam o nome do herói. Com pleno domínio da linguagem, o signo passa a funcionar de maneira ampliada, e o nome passa a carregar, junto com a identidade do herói, informações complementares para a construção do sentido na obra.

As transformações do nome do tio-herói conferem à narrativa sutilezas nas imagens criadas e na economia de palavras para expressar um complexo universo de sentidos. O sentido do nome é potencializado pelo acréscimo de morfemas ao radical. O nome metamorfizado passa a encarnar outras funções, além de identificar o herói, revelando dados relevantes ao contexto/à situação/à cena que se narra.

Observa-se também que há repetições nas bases combinatórias – repetem-se os radicais primários e secundários, além dos sufixos –, alterando, na maioria dos casos, apenas o fluxo combinatório. Digamos que B represente a raiz ou o radical primário – neste caso, Ros– e b^1 , b^2 , b^3 , os radicais secundários (bases secundárias). Da mesma forma, os elementos terminais, sufixos e radicais finais são representados por t^1 , t^2 , t^3 ,... Assim, as variáveis combinatórias encontradas na análise da obra poderiam ser expressas da seguinte forma:

B+t¹ b¹+t¹ b²+t¹ b³+t¹

B+t² b¹+t² b²+t² b³+t²

B+t³ b¹+t³ b²+t³ b³+t³

Ou seja, temos radicais e elementos finais variados, porém não numerosos. O que é numeroso são as combinações que resultam no processo de formação e de transformação do nome do tio-herói. Percebemos essa dinâmica no processo de (trans)formação dos nomes do heróis nos **Quadros 2 e 3**.

Quadro 2 – Derivação sufixal					
	ROS	ROS(E)	ROS(EN)	ROS(EV)*	ROS(EL)*
-ENO	ROSENO	ROSEÉNO	ROSENENO	ROSEVENO	
-ANO	ROSANO	ROSEANO	ROSENANO		
-INO	ROSINO		ROSENINO		
-ELVO	ROSELVO			ROSEVELVO	
-ANDO	ROSANDO	ROSEANDO	ROSENANDO		ROSELANDO
-NTE		ROSEANTE ROSEENTE	ROSENANTE ROSENENTE		
-ENTO			ROSENENTO		
-ÁRIO			ROSENÁRIO		ROSELÁRIO
-ÃO			ROSENÃO		ROSELÃO
-AZ			ROSENÁZ		
-INHO			ROSENINHO		
-ICO			ROSENICO		
-ITO			ROSENITO		

Org.: GAMA, 2015.

Quadro 3 – Composição por aglutinação	
ROS (+ (SUBST/ADJ/VERBO))	ROS+NOMES PRÓPRIOS/APELIDOS
ROSALVO	ROSALDO
ROSSALVO	ROSECIDO
ROSENALVO	ROSELAURO
ROSEVALVO	ROSELELENO
ROSEZALVO	ROSELNO
ROSARO	ROSEMÂNIO
ROSENARO	ROSEMÉLO
ROSINDO	ROSENAL
ROSEVINDO	ROSENÁLIO
ROSELINDO	ROSENÉLIO
RIOSENES	ROSENÍLIO
ROSEMUNDO	ROSENARES
ROSEMANTE	ROSENANES
ROSENÁCAR (COR)	ROSENALVES
ROSENÂMBULO	ROSENALVO
ROSENAVES	ROSENILVO
ROSENÍVEO (COR)	ROSENÉSIO
ROSENOVO	ROSENÉVES
ROSENUDES	ROSENÉVIO
ROSENUDO	ROSENÍ'IRÚ*
ROSEOMEM	ROSENILSON
ROSERENO	ROSENON*
ROSERRINDO	ROSENUNES
ROSERRUIVO	ROSENUÑES*
ROSESINO	ROSERNO
ROSILVO	ROSERANO
ROSEVAGO	ROSERINO
ROSEVALGO	ROSERUNO
ROSEVANTE	ROSESÍRIS
ROSEVENTO	ROSESSÁLVIO
ROSEVERO	ROSEVAL
ROSEVÉU	ROSEVAZ

ROSEVINO ROSEVIVO ROSIRVO	ROSEVALDO ROSEVILDO ROSEVILRO* ROSEVILVO ROSEVURO* ROSIMÊNIO ROSIMENO ROSIRENE ROSÍRIS ROSMÊNICO ROSELÂNDIO ROSEZENTO
---------------------------------	--

Org.: GAMA, 2015.

Destacamos que a análise das ocorrências evidenciou a repetição de tais bases em novas combinações para a formação nominal, além das formações iniciais. Dessa forma, a repetição em *Meu tio Roseno, a Cavallo* se materializa de múltiplas formas: há o nome da filha, Andradazil; ocorrem repetições no processo de formação dos substitutos nominais do herói e no uso dos dêiticos temporais; e recorre-se às aliteraões e às anáforas, reforçando linguisticamente a expressividade dessa história de retorno, um périplo do destino.

Começamos a análise pelo primeiro entrecéu da história. Logo no início da viagem a cavalo, Roseno depara-se com o primeiro percalço de sua jornada: o encontro inesperado com um índio guarani interrompe a cavalgada no entardecer do primeiro céu numa região de fronteira com o Paraguai, acontecimento que marca o início do primeiro entrecéu na narrativa. Apeado da sua montaria, o tio-herói vive o (re)encontro de culturas: “[...] fronteiroço, o estrangeiro, naquela língua sua [...]” (BUENO, 2000, p.15).

A hostilidade inicial e a possibilidade de um conflito (a guerra) gerado pelo (re)encontro entre culturas e línguas são neutralizadas pela astúcia do herói, que sabiamente opta pela leveza da amizade ao peso do confronto com o índio guarani. Para isso, usa o poder de fogo de sua garrucha de forma inusitada, impressionando e cativando seu opositor.

O cacique guarani, fascinado com a façanha daquele cavaleiro e interessado nos benefícios de uma possível aliança entre ambos, oferece a filha ao viajante, num gesto de hospitalidade. Sumariamente o indígena intima Roseno: “Quiero que veas la reina. [...] E la reina era a filha mais nova do guarani[...]” (BUENO, 2000, p.17).

Nesse primeiro percalço da jornada, os aspectos ligados ao intercâmbio de culturas marcam linguisticamente a narrativa do episódio. O diálogo em portunhol dá verossimilhança aos aspectos que caracterizam o espaço fronteiroço (Brasil-Paraguai)

onde ocorre o encontro. Por outro lado, salientam-se as diferenças linguísticas e culturais entre as personagens desse episódio. Porém, Roseno as transpõe com certa destreza, em virtude de sua ascendência indígena e a vivência acumulada naquela região. Conforme afirma Martins (1989, p. 80),

A tonalidade emotiva de um grande número de palavras se deve a associações provocadas pela sua origem ou pela variedade linguística a que pertencem. [...] não só transmitem um significado mas também nos remetem à uma época, a um lugar, a um meio social ou cultural.

Por seu turno, o desconhecimento da existência de armas de fogo pelo índio guarani em uma região marcada pela guerra reforça o lado pitoresco e exótico do percalço nesse primeiro entrecéu, enquanto contrapõe os aspectos do primitivo no bugre em relação ao civilizado, desenvolvido e perspicaz homem branco.

Como é que podia, mas a guerra nem de longe passara por ele, com seu rastro de cadáveres furados a bala, as manhãs peçonhetas, de baioneta e canhão, da toda Guerra do Paranavaí. Ou será que o Avevó dissimulava, o Moñuhã? (BUENO, 2000, p.16)

Vocábulos da língua guarani nomeiam expressivamente as personagens indígenas, dando-lhes nomes próprios que realçam semanticamente as marcas que caracterizam sua constituição, como nesse exemplo, em que o guarani é denominado como o “Moñuhã”, palavra que significa em guarani “fazer armadilha” (BUENO, 2000, p. 83). Esses nomes também são alterados progressivamente, ao ritmo dessa prosa poética, conforme o autor constrói o discurso narrativo de sua lenda a cavalo.

Para isso, Bueno recorre ao recurso da nominalização de expressões adjetivas, substantivas e verbais da língua guarani para designar tais personagens, numa construção linguística que aproveita as potencialidades semânticas e sonoras dos vocábulos, como neste exemplo: “[...] o guarani, quase-gordo, Avevó, /Avevó = gordo; taludo/, de ralos e cultivados bigodes, o guarani Ambotá, [...]” /Ambotá = bigode/ [...], o ameaçante guarani Há’angá,[...]”/Há’angá = apontar; assinalar; ameaçar/” (BUENO, 2000, p.81-82).

A filha do índio é nomeada inicialmente como *Parai’evu* (vulva; vagina): o recurso metonímico acentua o caráter erótico do encontro entre ela e Roseno no

meio da mata. Após aquelas núpcias imprevistas e do pernoite na tribo, o herói despede-se do cacique: “[...] pouco disse dela, da bela Agará” (BUENO, 2000, p.17). Agora a indiazinha é nomeada de *Agará* (lisonja; lisonjeador), refletindo o sentimento e a percepção do herói sobre o que foi o privilégio de uma noite de acolhida.

O deleite com o sexo daquela índia-menina é visto pelo herói como sinal de hospitalidade, de adulação oferecida pelo cacique, o pai dela. Percepção que não é compartilhada pelo índio guarani, que entrega a filha ao viajante na expectativa de uma aliança permanente com o corajoso cavaleiro. Dessa forma, Bueno consolida linguisticamente na narrativa aspectos que sedimentam a construção da caracterização das personagens, enquanto dão ritmo e sentido à história.

Segundo Carlos Reis (2001, p. 361),

[...] a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enunciam, etc, o que permite associá-lá a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas.

No trecho transcrito a seguir, nosso tio-herói é Rosilvo – Rosalvo – Rosevildo – Rosevilvo. Os três primeiros nomes substitutos utilizados para designar o herói ainda no início do primeiro entrecéu são nomes próprios encontrados com certa facilidade numa busca superficial pela internet. Nesse caso, como em outros que ainda veremos, não há a formação de novas palavras, mas sim o aproveitamento de nomes próprios já existentes no código cultural do Brasil e que são derivados da mesma raiz (Ros-).

De repente, ali, à frente de tio **Rosilvo** e seu cavalo, o guarani, quase-gordo, Aevó, de ralos cultivados bigodes, o guarani Ambotá – cabelo corrido dos lados, a cintura em pança trançada de faca e facões. Os dentes, limados ao extremo da agulha, luziam. “Apeese, hombre.” Nosso tio, sereno **Rosalvo**, desceu do Zaino. “Se assunte, bugre” – despachou, destemeroso. “Aqui es el Avatiyú. Flacos no passan” – brincou, cínico, o ameaçante guarani Há’angá, a língua mexendo-se dentro da boca crivada de dente. Nosso tio foi firme, cruento o verdoengo dos olhos, ríspidos os olhos de **Rosevildo**, de verde folhagem. A cor, os olhos, mesmo que o panambi-y, riozinho borboleta, de intenso verde fulgor, cujas margens as lambem e lambem os bagres-estrela, diligentes, capazes de devastar todo um barranco,[...]. **Rosevilvo**, a mão no cinturame, dali puxa, e reluz, de

prata, o segredo da garrucha comprada em Araré. (BUENO, 2000, p.15. Grifos nossos)

Esse aspecto, contudo, é de menor relevância e não interfere no contexto de nossa análise, pois a seleção do vocábulo opera com os mesmos princípios que norteiam a criação de um novo nome próprio a partir da transformação do nome Roseno, por meio de processos de formação de palavras. Para tanto, considera as possibilidades semânticas e sonoras que a opção agrega expressivamente ao discurso narrativo, por meio dos elementos terminais que fazem parte da sua constituição.

Nessa perspectiva, o herói Ros(ilvo) ingressa na mata, integrando-se à floresta como um ser silvoso apto a comunicação. Temos a seguinte definição para o verbete: “**1silvos**.m.(a1580) m.q.*SIBILO* - ETIM regr. de *silvar* – SIN/VAR apito, assobio, assovia, atito, chichorrobio, coió, sibilação, sibilo” (HOUAISS, 2009, p. 1745). Em seguida, Ros(alvo) apeia tranquilo da montaria – o nome reforça o adjetivo que o acompanha, sereno, intensificando a inocência do herói diante do encontro inusitado que interrompe a viagem. Com base no contexto narrativo, relacionamos a sua terminação à seguinte definição: “**1alvo** *adj.* (sXIV) **1** de cor branca; branco, claro **2** *fig.* dotado de pureza; cândido, inocente [...]” (HOUAISS, 2009, p.107).

Observemos que, logo em seguida, após a ameaça do guarani Há’angá, o herói é Rosevildo: a metamorfose do nome sugere firmeza e crueldade, reforçando aspectos de uma postura mais combativa do herói. Temos a atenção de um guerreiro pronto para o confronto, refletida na dureza dos seus olhos verdes, “[...] de verde folhagem.”

Na sequência, ainda alerta e atento à interpelação do cacique guarani, Rosevilvo revela o segredo da garrucha e se prepara para um possível confronto. A metamorfose ocorre então por meio da substituição da oclusiva [d], do nome antecedente, pela constrictiva [v], o que é suficiente para transformar o impacto do vocábulo, dando-lhe uma nova carga expressiva, evidenciando a vivacidade do herói frente à situação.

Fazendo menção a Roman Jakobson, Martins (1989, p. 28) explica:

No seu empenho por motivação, os poetas acumulam em seus versos os fonemas mais próprios a pôr auditivamente em luz a ideia

a exprimir. É um dos recursos para que a mensagem valha por si mesma, não apenas pelo seu valor referencial, afirma Jakobson.

Os procedimentos linguísticos adotados pelo o autor para escrever essa lenda de montaria produzem forte efeito estético na narrativa. Assim, as metamorfoses são recursos expressivas que favorecem sobretudo a harmonia imitativa. Prosseguindo com a análise, temos na citação transcrita abaixo outro caso no qual o autor usa um substantivo próprio já existente na língua portuguesa para renomear expressivamente o herói, respeitando os critérios estilísticos adotados anteriormente.

Ninguém para saber, **neste primeiro entrecéu** se de guerra ou zombaria, tal encontro, cinquenta léguas e meia do Ribeirão do Pinhal, apeado do zaino e magro de carnes, **Rosenalvo**, nosso tio, à frente do selvagem que medo não tinha a arma de fogo posto que duvidava delas nem nunca vira que disparassem. (BUENO, 2000, p.15-16. Grifos nossos)

Mais adiante, o nome transforma-se novamente, agora pela substituição de um fonema, nesse caso o nasal [n], que é substituído pela fricativa [v]: “Nosso tio **Rosevalvo**, macio, mudou de intento, [...] e **mirando** este primeiro entrecéu, floral, [...]. Três tiros seguidos contra o grosso tronco da tucunarã [...]” (BUENO, 2000,p.16. Grifos nossos). A alteração evidencia a mudança para uma postura mais leve e fluida do herói frente ao impasse que pretere a amizade de bugre, efeito expressivo suscitado pelo recurso de sonoridade.

Por outro lado, na construção linguística, o sentido opera também no aspecto semântico da linguagem. O elemento terminal do nome Rosev(alvo) integra-se ao texto da narrativa com um significado diferente dos casos analisados anteriormente. Nesse caso, o autor referencia, num jogo de palavras, a própria ação narrada, e a metamorfose sinonímia realça a expressividade do desfecho da ação, com o verbo “mirar”. A definição encontrada para o verbete reforça tal constatação: “**alvo** s.m. (sXVI) [...] ponto de mira que se procura atingir (com tiro, flecha, bomba etc.) [...]” (HOUAISS, 2009, p.107).

O desfecho dessa atitude certa e perspicaz do herói é positivo; ele muda a sorte a seu favor e contorna uma situação inicialmente tensa, um possível contratempo para a sua viagem de retorno. Diríamos “*rosar*” a situação, tornando-a

mais leve, propícia, floral. Observemos como Bueno explora esse significado afetivo no trecho abaixo:

O bastante para o impávido do bruto bugre jogar facas, punhais, um a um, desembainhados da pança, à frente de nosso tio **Roseando**, e dizer a ele com espuma nos dentes – ‘Hombre, tienes pasajé. Acá es el Avayú.’ E não foi preciso ao nosso tio **Rosando** dizer que seguia viagem, para lá, bem para lá de toda a Guerra do Paranaíba, [...]. (BUENO, 2000, p.16. Grifos nossos)

O herói, atendendo ao apelo do cacique guarani, insere-se no âmbito do erótico ao adentrar na floresta e aceitar o sexo da índia-criança, como inscrito na cena a seguir:

Remontando o Zaino, nosso cavalo, tio **Rosenaro**, guiado pelo guarani Imbareté, trotou cuidadoso as trilhas espetadas de espinho-santa-maria até as cercanias da maloca, ninho oco da floresta onde o escasso povo do cacique Asíguera se escondia. (BUENO, 2000, p. 17)

O nome do tio-herói transmuta-se para Rosenaro, nome que remete afetivamente a um homem mais velho, realçando o contraste das idades, considerando a pouca idade da índia, “[...] filha mais **nova** do guarani, [...] virgem [...]” (BUENO, 2000, p. 17. Grifo nosso). Na mesma sequência, o herói é Rosevino, enquanto vivencia essa etapa erótica da viagem:

A **cona aberta** da índia criança, **úmida dos desejos de nosso tio**, alto e magro, aquela noite, e por toda a noite, nosso tio **Rosevino ao gosto ficou daqueles humores e o forte cheiro da mbyá infante – de nova, ainda não lavada por dentro**. [...] só um filete de sangue a demarcar fronteiras, [...]. (BUENO, 2000, p.17. Grifos nossos)

Na citação transcrita, o autor transforma o nome do protagonista pelo processo de composição – Ros(e)+vino – relativo a vinho, sabor e cheiro, prazer e alegria, embriaguez e entorpecimento. Simbolicamente, o vinho é associado ao sangue e à iniciação em diversas culturas. Na construção do discurso narrativo, o lexema reforça o efeito expressivo da sensação de embriaguez provocada pelo desejo ardente que invade os sentidos do nosso tio-herói naquela noite.

Após o bom e revigorante pernoite, o herói, como planejara, se prepara para retomar a sua viagem a cavalo. Atenemos para como a metamorfose que novamente ocorre referencia sua percepção diante do contexto da situação: “No

entrecho da manhã foi que nosso tio despejou no chão do terreiro, pentes e espelhos, [...] com a graça de agradecer ao guarani Tuvichá a noite hospedeira, [...]" (BUENO, 2000, p.17).

A reação do guarani, *Tuvichá*(=cacique), revela o conflito na expectativa entre eles, enquanto a alteração do nome do herói reforça o seu estado de espírito diante de um novo impasse. O autor emprega o lexema vago nessa composição: “**vago** *adj.* (1572)**1** que vagueia; errante **2** que se apresenta inconstante, mutável, instável **3** que age com indecisão; hesitante, perplexo [...]" (HOUAISS, 2009, p. 1918).

Raiou rascante a voz e a limalha dos dentes cheios de zanga – ‘Ahora ficas para casar-se com la reina.’ E isto não supunha nosso tio **Rosevago**, a cara já lavada, composto e enchapelado, pronto para reencontrar o zaino, e em galopeio chegar num zás ao Ribeirão do Pinhal, [...]. (BUENO, 2000, p.18. Grifo nosso)

Observemos a seguir os destaques no trecho, com o nome metamorfozido do tio-heró reforçando a ação narrada:

‘Mira, bugre’. E fez descarga com a prateada à roda toda do chão em torno, **a silvar faísca**, poeira e bala. Sem as facas, desarmado, nu de barriga recém-amanhecida, o guarani se fez ñembotarová e bufando na direção de **Rosilvo**, nosso tio, gritava com todas as forças, o grosso pescoço estufado de veias [...]. (BUENO, 2000, p.18. Grifos nossos)

O mesmo acontece com as citações transcritas a seguir, nas quais o autor realça a ação na própria composição do nome do protagonista, operando linguisticamente para que o efeito expressivo suscite no leitor a consistência das ações do herói:

Ao **andado** que a brisa dá, lufadas, **Rosenando**, nosso tio, recalvagou Brioso, [...].
E nosso tio **Rosevalgo** nada mais pensou, neste primeiro entrecéu, senão em Andradazil e todo o subsequente destino. (BUENO, 2000, p.19. Grifos nossos)

Depois de um entrecho erótico e quase beligerante, o segundo entrecéu desse périplo é marcado pelo assombro da guerra e pela evocação da morte. O cavaleiro e seu cavalo deparam-se com um cemitério de carcaças dos heróis da guerra. O percalço realça o horror que a morte desperta por onde a guerra passa. A

visão do espetáculo macabro e o som de uma apavorante música assombrando o herói expõem os seus medos, enquanto reforçam o destino marcado desde sempre pela guerra.

A partir do segundo céu, o sobrinho-narrador passa a designar a história que conta por nomes relativos aos subgêneros literários, o que realça o seu caráter inventivo, fantasioso e, quiçá, impreciso: fábula de montaria, história urdida, história trotada no vento, lenda molhada de rios, fabula ao relento, lenda sem uso.

Não se sabe quem viu primeiro – se o Zaino, nosso brioso, ou se meu tio **Roseno**, a cavalo, o que de rumor no **segundo entrecéu** desta **história urdida por sete céus e seis imprecisos entrecéus a galope**. E foi como se a noite caísse de pronto revelando imprevista lua cuja luz desvendou, bem atrás da serrinha da Gruxuvíria, alvas, puro osso a descoberto, **a carcaça crucificada dos heróis**. (BUENO, 2000, p.24. Grifos nosso)

Nesse segundo percalço, misturam-se no universo diegético acontecimentos macabros que foram imaginados, fantasiados e/ou inventados, numa espécie de delírio onírico. Assim, imaginação e sonho sedimentam a narrativa nessa etapa guerreira da jornada.

Mutante e provisório, tal qual a lagoa da Gruxuvira, é o nomear dos espaços e das personagens que compõem o enredo. Assim, para denominar o espaço desse pernoite de horror, o autor reforça o efeito expressivo de transitoriedade dos fatos pelo uso das metamorfoses linguísticas do vocábulo Gruxuvira: Gruxavu – Gruxuvíria – Gruxal – Gruxu – Gruxiva – Gruxuva.

Tamanho foi o susto diante da cena macabra que o herói é Roselão. A metamorfose do nome materializa a reação do cavalo e do cavaleiro, o herói firme na sela, amalgamado a sua montaria: “A vinte léguas desde o Guairá, **Roselão** segurou no freio um agora corcoveante cavalo. Ao sopé da Serrinha, o espetáculo macabro [...]” (BUENO, 2000, p.24. Grifo nosso).

Na sequência, nova metamorfose revela o estado de perplexidade do protagonista diante da cena, um ente/um vivente diante de uma cena de morte: “Algumas cruces não traziam os crucificados e se apercebendo mais perto foi que **Roseente**, nosso tio, deu conta – sacudida nos bicos pelas rapinas o que um dia fora carne, também os ossos se estatelaram, [...]” (BUENO, 2000, p. 24-25. Grifo nosso).

A linguagem é lapidada de tal forma que os recursos expressivos de sonoridades e semânticos interagem na construção do sentido integrado ao ritmo fluido da narrativa. Como afirma Martins (1989, p. 107), “Admiramos o ajuste vocabular de um texto, mas não temos ideia da luta que o autor travou com as palavras para chegar ao bom resultado.”

Neste exemplo, o nome reforça o apelo descritivo do olhar do herói: “A guerra era isto? O verdoengo dos **olhos de Rosiris**, nosso tio, se inquietou, cismarento, sombrio – de um lado para o outro, **medindo** o suspenso do chão” (BUENO, 2000, p. 26. Grifos nossos).

Além da relação que a formação estabelece com os olhos verdes do herói, perplexos com as atrocidades que vê, a metamorfose o alinha a Osiris, deus egípcio associado à vegetação e ao além-morte. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*,

Deus egípcio, primeiramente deus agrário, simbolizando a força inesgotável da vegetação; depois, identificado com o Sol, na sua fase noturna, ele simboliza a continuidade dos nascimentos e dos renascimentos. *Osiris é a atividade vital universal, quer esta seja terrestre ou celeste. Sob a forma visível de um deus, ele desce ao mundo dos mortos para lhes tornar possível a regeneração e, por fim, a ressurreição na glória de Osiris, porque todo morto justificado é um germe de vida nas profundezas do cosmos, exatamente como um grão de trigo no seio da terra.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 665. Itálicos dos autores)

E sob a magia dos deuses, na manhã que segue à visão macabra, o cemitério de cruces é sepultado pelo canavial que cresceu ali:

Não de todo em vigília, nosso tio **Rosino desperta** – e o que vê nunca nem vai acreditar, um dia [...], o que amanhece, ponha fé quem de bem enxergar, é o oceano de um canavial, toante de vento e verde, como verde são os olhos de nosso tio, e o **folharal contínuo sepultando ossos e cruces**, [...]. (BUENO, 2000, p.28. Grifos nossos)

Retomando sua jornada e ingressando no terceiro entrecéu, o tio-herói chega ao Araré para pernoite:

Mira, sênior, que já es la ferita de Ararê – fica com saudade, o tio, da fala atrás da limalha dos dentes, cheia de palavras a fala do bruto Avevó, mas saudade é coisa que não se engana porque, no fundo, sabe o tio por quem as tronchas saudades tramam – é pela cuñataí cujo o sexo de tão pequeno lhe coube inteiro na concha da mão, mbyámichi, mbyámichimi. Pudesse guardava na boca a tapipí dela

de arrepiada penugem. Vai com ele, o nosso tio, no terceiro entrecéu deste raconto-aragem, [...]. (BUENO, 2000, p.30-31)

O retorno à Feirinha de Araré traz alegrias e lembranças ao coração de Roseno, empolgado com os prazeres que a paragem sempre lhe proporcionava. No lugar, havia varejo de todo tipo de coisas, casas de esbórnica, a tenda da “[...] maior mulher barbada do mundo, a Mulher Barbada da Feirinha de Araré [...]” (BUENO, 2000, p.35), o Gran Circo Trianon e muita diversão.

Na serrota do Apó hacemos de um todo – camelos y avestruzes – quando moço, lembra **Roseno**, nosso tio magro, os índios desfolhando o maizal contínuo ali onde hoje só chuvisco e aragem, os relentos da Apó, seus desertos florescidos de pedra e capimguedes. Se bonita a fala dos índios, pensa, **Rosevindo**, nosso tio, melhor – e concorda o zaino, marchador – quando cantiga de conduzir tropas por errantes paisagens. (BUENO, 2000, p.31. Grifos nossos)

Bueno semeia nas passagens em que há referências a personagens indígenas vocábulos que remetem a sua língua e ao aspecto fronteiriço da jornada de Roseno, ou melhor, Rosevindo.

Vale lembrar que o zaino Brioso, como referido ainda no primeiro céu, “[...] muitos anos depois deste céu que ora embala e sossega, melhor ainda agora ao trote ronceiro de Brioso, cavalinho bom, [foi] comprado na feira de Araré, [em] um dia de cachaça, sanfona e capação de galo, um dia adventício” (BUENO, 2000, p. 14).

A seguir, as metamorfoses ocorrem por meio do processo de composição por aglutinação. O autor transforma o nome acrescentando-lhe palavras lexicais que têm significação extralinguística – verbo, adjetivo e substantivo, respectivamente. Dessa forma, os nomes incorporam aspectos relacionados à representação na diegese: a ação de andar quando pedestre; o estado d’alma, sentindo-se novo em folha; e a habilidade como exímio capador de aves.

E nem bem **apeou do zaino**, solto a pastar o mimoso do Cercado Cardeal, **Roseando** inscreveu-se no Hotel Ivaí, com seus quatinhos separados a tabique, [...]. Barba e bigode aparados, basta cabeleira regomada de glostora, enfatotado, **Rosenovo**, nosso tio, saiu à noitinha fogosa de Araré, com seus circos e rojões. [...] Logo se espalhou, de boca em boca, a presença de **Rosenaves**, capador de

galo, e os feirantes já o puxaram pela manga, [...]. (BUENO, 2000, p.32. Grifos nossos)

De acordo com Martins (1989, p. 113), “Os processos de formação de palavras, essenciais ao enriquecimento lexical, vêm atendendo às necessidades expressivas de falantes e escritores, desde os começos da língua [...]” Para a estudiosa, o recurso de composição fornece possibilidades expressivas mais fortes: “Entrando na formação dos compostos dois lexemas, dois elementos de significação extralinguística, são eles mais fortemente motivados que os derivados” (MARTINS, 1989, p.122).

A passagem que narra a briga de tio Roseno com os dois meganhas, o Meganha Alto e o Meganha Meio Gordo, em uma pequena venda, no terceiro entrecéu, é descrita com riqueza de detalhes. A lendária briga é narrada com precisão e vivacidade; os pormenores de cada golpe e contragolpe de nosso herói, numa luta ferrenha, transportam o leitor para o interior daquela mercearia, onde Roseno só desejava degustar sossegadamente a sua cachaça Campos Altos.

A linguagem delinea os aspectos da personalidade desse herói que, transformado pelo embalo da cachaça Campos Altos, passa da discreta quietude, “[...] miudinho, o jeito econômico de nosso tio, respeitoso”, para a valentia corajosa, impondo-se forte, ágil e invencível. O recorte ilustra o diálogo que tio Roseno trava com os dois meganhas nesse episódio:

Primeiro os meganhas perguntaram a **Rosenente** se tomava, ao que nosso tio, já no embalo bom de sua segunda Campos Altos, frisou, de viva voz, excitado, interlocutor – ‘No sossego, mas tomo’. ‘E toma muito, viajero?’ – perguntou o Meganha Alto, ao que o tio respondeu – ‘Muito, não. O suficiente’. E ante resposta, ainda que risonha, muito firme, ao modo decidido de **Rosenalvo**, embora assim, conversador, o Meganha Meio Gordo, que com o outro fazia dupla, pôs no tio olhos de cobra – por cima deles ondulou, quase junto, um par de sobancelhas, mandorovás. ‘O que o capiau entende por suficiente?’ ‘O que não é de vossa conta’ – entendeu logo e desmudou **Rosevaldo**, [...]. (BUENO, 2000, p.36. Grifos nossos)

A luta prossegue, e a lenda desse destemido cavaleiro ecoa do Guairá ao Paranapanema, de boca em boca, como reforça o sobrinho-narrador nesta passagem:

Tombou de costas o Meio Gordo, meio morto, estrebuchado, enquanto ágil um gato, **Rosenano**, de lábio ferido e nariz quebrado, deteve o fuinha do Meganha Alto e lhe cravou na tesa nuca o

denteado dos dentes, fera. A lancinante dor foi ouvida bem adiante de Araré e Andradisina, garante quem assistiu, aos urras e êias, botando aposta, a soberba vitória de **Roseante**, que, por muito tempo, viveu nos causos e nas lendas, macho entrevero, recontado, de nosso tio indefeso contra os demandos de dez meganha – uns altos, outros meios gordos, como se passou a exagerar, e propagou, de conto em conto, de boca em boca, do Guairá às barrancas do Paranapanema, ainda antes de treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, quando nasci, mas já depois daquela guerra que movimentou o Itacoatiara e desde onde, de dentro dela, **Roseval**, nosso tio, ficou além que o lume. (BUENO, 2000, p. 37. Grifos nossos)

Assim, ao léu dessa história vaga, o tio-herói desiste do Ivaí e “[...] pega **Rosenéves** a direção do Cercado Cardeal, ali onde pastando o melhor mimoso, o saino acalma e sossega debaixo do céu, o sempre céu de Araré, assim de estrelas” (BUENO, 2000, p.41. Grifo nosso). O sobrinho-narrador exclama, marcando o fim do terceiro entrecéu: “Meu Deus, que de corcoveios, tio em Araré, no findo terceiro entrecéu dessa temporada” (BUENO, 2000, p. 42).

A expectativa que o tio-herói nutria em relação a sua estada em Araré acaba frustrada pelos imprevistos e percalços que o cavaleiro enfrenta nessa confusa paragem. Após se envolver em cenas cômicas, lutas lendárias e testemunhar a revolta da plateia com a farsa encenada no Gran Circo Trianon, Roseno retoma a viagem com Brioso.

Porém, logo que reinicia sua jornada, o herói se depara com uma índia velha vendendo mercadorias à beira da estrada. Roseno compra um alforje novo e um pequeno par de meias cor-de-rosa para a menina Andradazil, levando também os maus presságios da índia. É interessante como o autor constrói o discurso narrativo de forma que sedimenta os acontecimentos com o sentido simbólico. Tal como ocorreu naquele “raconto-aragem”, com seus ventos brandos simbolizando um momento favorável e a boa sorte que o início do terceiro entrecéu anunciava e que se mostrou o contrário, a alegria cor de rosa das meias se reverte em medo do jogo do destino.

E os verdes olhos de Rosenaves deram, comovidos com um mínimo par de meia – meia de gurisa, pela cor – o mais rosa de cor de rosa deslavado em rosa, sem-vergonha, e tiquito, tiquitico um tico, o parzinho de meia, um cisco, trançado em tricô. Pelos verdes fechados dos olhos de nosso tio deu pra ver, das orelhas à boca, por toda a precoce ruga da face, insinuante, transluz à cara erguida de nosso tio, logo pai, a mais risonha alegria.(BUENO, 2000, p.43)

Os ventos surgem nessa passagem como prenúncio de má sorte para o futuro de nosso herói, numa construção linguística com misto de línguas e culturas, sonhos e presságios: añaretã (=inferno), añaretãmenguá (=coisa infernal),

Enfezada, reolhou, dissimulada, o tio, e alegria dele teve medo do destino. Junto com o novo alforje que a velha lhe estendeu, [...], era como se por nosso tio o escombros de uma sombra passasse, añaretã, añaretãmenguá, passasse, a sombra, e ruísse. Dorói, Andradazil, Ribeirão do Pinhal. O bronze a velha contou, nota por nota, capciosa, mas é o gosto da guerra que às vezes a boca azeda. (BUENO, 2000, p.43)

Com gosto de saudades, começa então o quarto entrecéu dessa “fábula rasa”.

Entrecéu, como se ouvirá, feito de aérea lembrança, sua teia e véu, seus relatos revolvidos nas noites pánicas – funâmbulos uns, mais que os acrobatas da Feirinha de Araré; intensos, outros, construídos somente com o que a cisma faz de volta e delicada retraz – ao trote escoreito de nosso cavalinho, feliz de andar o Além-Ivaí – flor da saudade mais imensa. É de saudades que nosso tio vive, caminho do Ribeirão do Pinhal. Na sanfona, pudesse, tocaria, dolente, uma valsa de amor. (BUENO, 2000, p.48)

As memórias do tio-herói marcam o ritmo no quarto entrecéu da aventura. Lembranças que chegam com o vento ao trote do zaino transportam Roseno para sua infância, período que marca o início das cicatrizes forjadas em sua alma pela guerra: “Sopra um vento que a meninice de nosso tio chamava o caduco aliseu, o ãvituro’î [...]” (BUENO, 2000, p.46), este último o vento frio em guarani, o mesmo vento que conduz cavalo e cavaleiro em sua viagem de retorno.

O périplo se faz tanto no aspecto espacial quanto no temporal. Conforme narra o sobrinho, o herói, enquanto avança léguas a galope em direção a Andradazil, regressa no tempo, por meio de suas memórias: “Já se disse deste entrecéu as lembranças são do Itacotiara” (BUENO, 2000, p.54). O elo entre as recordações do passado e as expectativas do futuro ecoa como presságios na narrativa dessa aventura.

[...] anda anda cavalinho bom, vai lá pelo vento antigo buscar minha namorada; a voz do Avô brotando da garganta, a Avó, o grande rio roncando noite e dia, dia e noite, passando a passar, os guaranis e os paraguayos, o olhar cimento de Celestina, ah nem queiram o que o tempo põe de saudade no coração de um homem! A oeste do oeste, o vento oeste, aquele ìvítucuarahîsêhacotîguá, silvando na cara. (BUENO, 2000, p. 46-47)

O uso de expressões na língua guarani para denominar vento, bem como para (re)nomear as personagens indígenas que permeiam as lembranças do tio-herói, além do efeito expressivo que provoca na narrativa, é responsável por situar o protagonista num determinado espaço social, em suas raízes.

As lembranças são assim nem que um recuerdo de desusada serventia, a casinha de taipa da Avó índia, de pai alamão, escondedouros embrenhados para além dos confins do Guairá. **Rosenino não esquece**, ao trote do zaino contra o azul, e o frio alísio, **não esquece Rosenino**, rumo a toda a Andradazil, dez léguas antes do Ribeirão do Pinhal, **não esquece, nosso tio** – [...]. (BUENO, 2000, p.47. Grifos nossos)

Da mesma forma, a mistura linguística do espanhol com o português reforça o aspecto fronteiriço dessa “fábula memoriosa”, como ocorre no fragmento acima. Além disso, a repetição da expressão “não esquece” imprime nessa prosa poética o sentimento de presença e de pertença das lembranças do menino Roseno, ressaltando o impacto da guerra em sua constituição como ser humano. Como afirma Lukács (2009, p. 60), “[...] o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”

Os recortes a seguir ilustram, além dos processos de metamorfose do nome do protagonista, colocando em cena Roselauro e Rosenino, o uso da sinonímia para a palavra vento: caduco aliseu, ìvítú (=vento), ìvíturo’î (=vento frio), ìvutupî (=vento calmo) e ìvitupîambú (=rugir do vento; prenúncio de tempestade), que reforça a expressividade e a carga simbólica desse elemento na diegese.

Agora vamos pois ao quarto entrecéu desta fábula rasa, ainda encharcados das chuvas daqueles paramos por onde cavalgou **Roselauro**, nosso tio, e sentindo um frio que é até nos ossos. Em janeiro às vezes acontece. São os ermos e os descampados. Sopra

um vento que a meninice de nosso tio chamava o caduco aliseu, oîvíturo'î, [...]. (BUENO, 2000, p.46. Grifo nosso)

Bufante, feito tivesse geado, debaixo do azul do céu, vai nosso cavalinho, vertendo fumaça do naso. Arrepiada, na constância do frio, a paisagem parece se aquece ao sol de brinquedo. Ah, o îvíturo'î, e o rugido dele, îvitupîambú, o îvítupí, vento, vento, îvítú, soprando no mais aceso da infância de **Rosenino**, nosso tio, o alisado, este mesmo alísio, de feição, desde o movediço fundo del Guairá, antes de mil novecentos e quarenta e três, e muitíssimo antes de mil novecentos e quarenta e nove, quando nasci e o meu tio era vivo. (BUENO, 2000, p.46. Grifo nosso)

O tio-herói veio ao mundo ao som da algaravia da mistura de línguas: “**Rosenunes** nasceu com a ventania, ouvindo o vozeio atrapalhado da língua paraguaya; seu mais clamante guarani;[...]”(BUENO, 2000, p. 47. Grifo nosso). A metamorfose que transforma o nome do protagonista por meio do processo de aglutinação com um sobrenome de origem paraguaia realça, sobretudo, os acontecimentos que configuram o universo diegético durante o quarto entrecéu. Em consonância com a história contada, o nome do herói realça a sua caracterização como personagem na diegese. Citando Philippe Hamon, Carlos Reis (2001, p. 360) aponta que

[...] a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas na narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.

Notemos como o autor, na passagem transcrita a seguir, lapida a linguagem para fornecer leveza e harmonia imitativa nessa prosa poética ao nome do herói, transformado pelo processo de composição, realçando-lhe a nostalgia e a melancolia das memórias nessa etapa da jornada, reforçando o caráter precioso e preciso das recordações.

As lembranças, para nosso tio a cavalo, no quarto entrecéu dessa lenda viés, são como guardar dentro, intocado, o orvalho. Pacioso e pasmo, **Rosevéu** as mima com doçuras e presságios, lustres e prodígios. (BUENO, 2000, p.47. Grifo nosso)

Bueno explora a combinação das consoantes oclusivas [p], [b], [t], [k], [d] e [g], com as laterais [l] e [lh] e as alveolares [s] e [z]. O recurso transmite a fluidez das lembranças. Além disso, a sucessão de sibilantes [s] e [z] e labiodental [v] produz o efeito que favorece o realce das vozes do vento. O uso das nasais [m] e [n] se harmoniza com a suavidade e a doçura desse momento para o herói.

Itararé, Piquiri, Marília, Amambaí, San del Guairá e Pedro Juan Caballero são alguns dos lugares onde, desde muito cedo, ainda menino, o herói viveu e aprendeu seus ofícios, fazendo seu nome e sua fama. Mas tio Roseno era nativo do Pinhal, apesar de ser menino crescido no mundo. O nome Ros(e)mundo sintetiza essa condição. Dessa forma, o autor sintetiza na metamorfose do nome do herói os aspectos que estruturam a composição do universo diegético que são sedimentados progressivamente pelo discurso narrativo. Os atributos são sintetizados pela própria economia linguística que o processo de composição proporciona na formação do substantivo próprio.

Muita gente até hoje pergunta onde é que nasceu o tio se sabedor destrincha a arenga paraguaya e cioso cavalga dentro o guarani feito fosse a sua pátria, e temos que **Rosemundo** como que nasceu em todos os lugares – foi menino marceneiro pelo Itararé afora, atravessador de balsa nos remansos do Piquiri, guia de cego em Marília, [...]. (BUENO, 2000, p.47-48. Grifo nosso)

O nome do tio-herói neste outro recorte reforça sua origem indígena, com a metamorfose novamente transportando o leitor para a infância do herói. O nome em guarani Roseni'irû produz linguisticamente o efeito expressivo de realce dessa condição. Os avós são identificados por Avó e Avô, transformando o substantivo que os define como personagens na diegese em nome próprio, recurso que o autor aplica na construção de outras personagens na narrativa.

Sobrara a **Avó** índia, filha de pai alemão, que ensinou **Roseni'irû** ornato a estilete e flor do guarani. O **Avô** era só um retratinho que a Avó guardava dentro da Bíblia, e que tinha sido um dia a voz que quase não lembra. A guerra dói no coração do lembrador, sua rajada de balas. (BUENO, 2000, p.50. Grifos nossos)

Nos exemplos a seguir, temos em cena Ros(e)lindo aos olhos da Avó e Ros(e)vento cavalgando no vento interminante:

A Avó pensava para **Roselindo** noiva-de-véu para casar, a mais bugra, a mais limpa e a mais radiosa, e lhe sonhava penachos no corpo magro. Índio não era, nosso tio, ainda que pelo verde dos seus olhos toda a floresta passasse[...]. (BUENO, 2000, p.54. Grifo nosso)

Plena planura, mesmo assim, **Rosevento** nem pensa ir de asas ao lombo de Brioso, tão boa aragem do dia ao quarto entrecéu desta história lenta, e assim deixa-se levar para aonde nos conduza nosso cavalo, pela sempre estrada, boa marcha, pacienciosa, que chega a lembrar outros céus e o esgarço matiz de entrecéus antigos. (BUENO, 2000, p.56-57. Grifo nosso)

Temos outros exemplos em que a relação com o nome é estabelecida de forma direta no discurso: “[...] para dizer a Rosesino, nosso tio, que horas aquelas horas do dia” (BUENO, 2000, p.52); “O guri, Rosenino, que ainda nem era nosso tio, vai fazer doze anos [...]” (BUENO, 2000, p.52); “[...] os dozes anos de Rosenito, [...]” (BUENO, 2000, p.55); “Foi assim, de modo aprazado, e na lua certa, que Roseninho contou, nos dedos das mãos, a chegada devagar das horas [...]” (BUENO, 2000 p.53).

De acordo com Martins (1989, p. 114), dos processos de formação de palavras, “É a sufixação o processo de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centena), quer pela variedade de conotações que muito deles permitem sugerir.” Por seu turno, Bechara (2009, p. 357. Itálicos do autor) também aponta para as potencialidades expressivas de tal procedimento:

Ao lado de valores sistêmicos, associam-se aos sufixos valores ilocutório intimamente ligados aos valores semânticos das bases a que se agregam, dos quais não se dissociam. [...]. Os sufixos que formam nomes diminutivos traduzem ainda carinho: *mãezinho, paizinho, maninho*. Outras vezes, alguns sufixos assumem valores especiais [...].

As memórias representam os acontecimentos que marcam a vida do herói: a perda precoce e brutal de sua mãe para a violência da guerra, a infância interrompida abruptamente, quando ainda criança teve que aprender a sobreviver aos infortúnios da vida e já menino-herói, proteger seus irmãos, “[...] a infância de nosso tio perfeitamente marcada para morrer [...]” (BUENO, 2000, p. 55). Há todo um encadeamento de acontecimentos que estruturam o enredo, retomando nessas lembranças a sabedoria aprendida com a avó índia que também ensinou a Roseno a língua guarani e os segredos da mata. Há também o amor por Doroí, mesmo com

toda a guerra. Assim, nosso apaixonado amante entra em cena, “[...] mas foi sobremaneira na capação de galo e no amansamento dos xucros ao sopé da Amambaí que **Rosemante** fez nomeada, e soube dela, de Doroí, a primeira vez” (BUENO, 2000, p.55. Grifo nosso).

Difícil chegar ao fulgor dos olhos dela, recorda Roseno as trêmulas lembranças. Mas não esquece jamais, o seu corpo, o triunfo, aquela primeira vez na Vespal, o gelado enxurro da água, a carne de Doroí ardendo debaixo do pano, cheirando ao mato da serra, nas cascatas do Vespal, mais que se comeram, rasgaram-se, sem a vergonha, bichos, aos guinchos; gozo e unha, medonhos. Não embate, por mais onço, que a água não lave. E como que ali sagrou-se o que, desde sempre, a história já contava – do amor o mais ferrenho amor, na paz ou no olho do entrevero, de Doroí e Roseno, nosso tio, largo tempo sobre a Terra, toda essa vida afora. (BUENO, 2000, p.56)

As recordações desse amor que movem o herói nessa viagem a cavalo são contadas com riqueza de detalhes e marcadas pelo apelo erótico que narra a primeira vez dos amantes. O discurso narrativo consegue expressar de forma consistente o desejo e as percepções sinestésicas do gozo e da luxúria da carne nessa cena de consumação da paixão de Roseno por Doroí, “[...] uma história de amor como não existe mais” (BUENO, 2000, p.55).

Ainda no quarto entrecéu, o autor reforça a importância dos nomes para a história:

Lariópe, Lindauro, Quizeu, Júnílio, Vandreide, Cida, os nomes dos nomes afetos a Rosenalves no troar do vento, ao exangue quarto entrecéu dessa fábula anônima, cheios de nomes aos nomes dados, Lariópe, Lindauro, Quizeu, Júnílio, Vandreide, só se soube, depois, da Cida, Maria Aparecida Rodrigues de Oliveira, parindo, ao calor abrasado de pontual meio-dia, cinco léguas pegado ao Jaguapitã, parindo, naquele treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, uma criança peluda. (BUENO, 2000, p.59)

O quinto entrecéu dessa fábula embuçada, disfarçada, dissimulada é assombrado pelo mistério do lobisomem no vilarejo de Aruanã, local onde tio Roseno e o cavalo Brioso pretendem pernoitar depois de três dias e três noites de viagem. Empolgado com as lembranças de quando menino sobre as rinhas de galo

que ocorrem nas manhãs de domingo nesse pequeno povoado, porém já receoso com suas “lôbregas histórias”, sombrias e assustadoras,

Nunca pensou nosso tio fosse só linguagem e presságio, descalabros de um lobisomem, o quinto entrecéu dessa fábula embuçada, daqui até Aruanã, prometida para as manhãs de domingo, quem lá chegasse, uma rinha de galos. O Aruanã, pelo que lembrava **Rosenário**, era um arruado com não mais de trinta casas empilhadas umas nas outras, lugar de homem fero e de lôbregas histórias, [...].(BUENO, 2000, p.60. Grifo nosso)

Rosenário já carrega o rosário no nome ao adentrar nesse arruado amaldiçoado pelo mito do lobisomem, lenda da metamorfose de um homem em um lobo terrível e monstruoso que ataca as mulheres em noite de lua cheia. “Nunca mais pegara o rumo do Aruanã, mas agora atravessando-o para chegar ao Pinhal, assanha dentro a alma aventureira de nosso tio, [...]” (BUENO, 2000, p.60).

O revôo dos abutres no árduo céu, a faísca do relógio-de-bolso, patacão de ouro, que o tio consultou ao incêndio das três da tarde, tempestear de espelhos, parece embaralham – no extremo mutilado do braço do Luisón, o escondido direito, **Rosenário**, nosso tio, nunca mais há de esquecer – redonda e de curvas unhas, nascendo do cotó, o Encovado disfarçava, peluda, a pata de um cão. Deus nos livre e guarde! – benzeu-se o tio, lembrando, do alforje, o **rosário**. (BUENO, 2000, p. 65. Grifos nossos)

Os presságios e as visagens marcam o quinto entrecéu. A repetição das expressões em guarani añaretã (=inferno) e añaretãmeguá (=infernai; coisa infernal) reforçam o aspecto assombroso dessa etapa da jornada. Na citação a seguir, o tio-herói escreve sua lenda no vento enquanto cavalga rumo ao destino e a Andradazil, como nos conta o sobrinho-narrador:

Andradazil. Andradazil. Andradazil. Ao lombo do saino, nossa leal montaria, segue Rosenário, o tio, escrevendo no vento que vai dar no Pinhal, añaretã, añaretãmeguá, esta história a risco de faca; uma vez, por vez em quando, ao rasgar sentido da sanfona, outras nostalgias. (BUENO, 2000, p.60)

As lembranças amargas da culpa também assombram o herói nessa etapa da viagem. Assim, o inferno se traduz como presságio de um mau momento, espécie de inferno astral, um período sombrio na vida de um homem. O lobisomem, criatura metamorfozada por uma maldição, forçada às atrocidades pela própria natureza das coisas, revela as transformações pelas quais passam a alma humana pelos agravos da guerra, o mal feito por força maior das circunstâncias, tal qual o monstro vítima da própria condição. “A alma humana não nasce ruim; o mundo é que torna a gente assim meio bicho, **añaretã, añaretãmeguá**, as mãos, **añaretã**, tintas de sangue” (BUENO, 2000, p. 61. Grifos nossos).

E, perverso, sombra e pavor, muito tempo depois, não queira, o desganhado fantasma do velho Aquilão. As duras lembranças as evita Rosenaro, mas elas, **añaretãmeguá, añaretãmeguá**, negras, aziagas, ainda que de luto, emplumam. (BUENO, 2000, p.62. Grifos nossos)

Temos em cena nessa passagem a metamorfose do nome do tio-herói pela fusão com o vocábulo lobisomem – Roseomem – só que com perfume de rosa, o reverso do inverso. Assim, o cavaleiro avista o vulto obscuro de um homem e sua montaria. É o Magro, o Avarã’y e o Hã’yva – ambas as palavras guaranis são sinônimos de “desdentado”– o Encovado: esses são algumas das denominações dadas ao sinistro cavaleiro que Roseno encontra no caminho.

Mesmo sob difícil discernimento, **Roseomem** distinguiu que vinha em sua direção a feia carantonha do cavaleiro – magro, de magrez encovada, sumidas bochechas, um fio; debaixo do chapelão, e enrolado ao voante capote, a pena que dava. De contraste, o cavalo, massudo, velho e muito lento. (BUENO, 2000, p.63. Grifo nosso)

Nesse caso, o procedimento de transformação nominal ocorreu por meio do processo de formação por composição no estilo amálgama, o que confere forte expressividade pela síntese de significados que provoca. Esse recurso estilístico, as composições amálgamas, segundo Martins (1989, p. 123-124), marca a produção literária de Guimarães Rosa:

Consistem elas na fusão de duas palavras que têm alguns fonemas comuns, os quais propiciam a soldagem. A sua formação revela criatividade, espírito, e sua força expressiva resulta da síntese dos significados e inesperado da combinação. Prestam a linguagem do humor, da brincadeira, mas em alguns casos podem ter um tom lírico até refinadamente estético. De Guimarães Rosa, certamente o maior criador, entre os nossos escritores, de palavras do gênero, [...].

O diálogo travado por nosso herói com o misterioso encapuzado é marcado pela desconfiança de Roseno diante da história que conta Luis Arnaldo, o Magro, o Desdentado sobre a perseguição que ocorrera em Aruanã na busca do suspeito de ser o temido lobisomem. A conversa entre tio Roseno e o Encovado se desenrola num jogo de palavras que realça o efeito da ironia na história, além do caráter inusitado e sinistro desse encontro:

‘O Aruanã está o inferno,’ ‘O inferno?’ ‘É, o inferno. Estão caçando o Desdentado.’ ‘Desdentado?’ – assustou-se **Rosenal**, de cima da montaria. ‘É, o Desdentado’ – silvou de novo o Magro, confirmando. ‘Me esclareie, o amigo. Quem é que é o Desdentado?...” – encompridava **Rosenilvo**, ao modo de interpelar o Magro se o Desdentado não era ele mesmo, ali, fugindo do Aruanã, a cavalo. E nos diga o Hãimbá’yva, que frio aquele sob o ardor do sol? ‘Pensa o amigo que sou eu o Desdentado? Não, o Desdentado é lobo assassino, larápio, lobisomem...’ – sibilou a fraca voz do Magro, [...]. (BUENO, 2000, p.64. Grifo nosso)

O diálogo prossegue em tom de desconfiança, que é reforçada pelo jogo linguístico sagaz e ressabiado do tio-herói: “‘E quem vai matar o **Luisón?**’ – indagou nosso tio, em guarani, o nome do lobo magro. Yaguasí. Yaguarú (BUENO, 2000, p.64. Grifo nosso).

Nova ventania desprende o pó da banana-da-terra, erguendo do chão folha e poeira, e trazendo, do limão-bravo, um quê de seu cheiro aziago – ‘Que eu mal pergunte – vai para onde o **grande Luis**, que já se pode dizer nosso compadre?’ – ainda que cordial, desconfiou, de novo, **Rosenílio**, da cara do Magro, seus frios. (BUENO, 2000, p.65. Grifo nosso)

O trocadilho que Roseno ironicamente faz com a expressão “Luisón”, lobisomem em guarani, e com a expressão “grande Luis” reforça o sentido irônico que toda aquela argumentação representa na diegese.

Ainda nessa passagem, dando sequência ao diálogo com o “Esguio”, compondo com Rosenílio um gradativo sonoro, temos Rosenélio e Rosenálio, dando fluidez a uma conversa que poderia acabar em sangue (de Roseno?).

Da cabeça não tira, nosso tio, a visagem do Frioso – não havia dúvida, ele é que era o Desdentado, o Haimocã, e, solerte, dizia que não. E se lamuria **Rosenélio** não ter dado ao Encovado o que de justiça – voz de prisão. Mas e se o Caviloso se cortasse no espinheiro da trilha e, mesmo manso, encostasse em **Rosenélio** o seu sangue de lobo? Licantropo ia ficar nosso tio, [...]. (BUENO, 2000, p.66. Grifos nossos)

O herói se aproxima do arruado de Aruanã em noite de lua cheia, numa sexta-feira: “Escorreito, direto ao Aruanã, à flor da noite, segue, na sexta-feira de grande lua, nosso tio e seu cavalo” (BUENO, 2000, p.67). O universo diegético é construído numa perspectiva de assombro, mistério e visagens nesse quinto entrecéu. “Lua e estrelas, ao fulgor das constelações, a sexta-feira parece assim uma sexta-feira do outro mundo[...]” (BUENO, 2000, p.67).

Como força propulsora dessa aventura, o amor de Roseno por Doroí se faz presente em praticamente todas as etapas dessa jornada, por meio de doces memórias. Motivado pelo amor que carrega em seu coração, o herói enfrenta com coragem os desafios dessa viagem. A citação a seguir envolve sinesteticamente o leitor nas sensações e nos desejos da carne:

Doroí. Está sempre indo para Doroí, a bugra de olhos azuis por quem o seu coração, desde cedo, entregou-se, o macio da carne e as unhas lhe arrancando a pele das costas, bichos engrouvinhados em si, comendo-se. Ao menos uma vez confessou a padre se aquilo não eram sem-vergonhices, ao que o padre confirmou, mas **Rosenudes** jamais conseguiu não repetissem, posto que, em Doroí, a chama; um homem não queira o que de fogo, e todos os desassossegos. (BUENO, 2000, p.67. Grifo nosso)

A composição do nome Rosenudes sugere o sentido amplo da nudez, tanto em sua conotação corporal, ligada ao ato sexual, quanto ao aspecto indecoroso que o ato revelado em confissão representa na diegese.

Desnudo, Roseno parte para o sexto e último entrecéu dessa lenda a cavalo; é um entrecéu invertido. É o único entrecéu que antecede o respectivo céu no

discurso narrativo. Alegres trotam em direção ao destino dessa jornada, o tio-herói e seu cavalo Brioso. Esse entrecéu é embalado por uma cantiga dedicada à marcha do valoroso zaino, o cavalinho bom, caváio, cavayú yaracuaá, cavayú kîre'y, caballo:

O sexto entrecéu, preparo de novo céu, nessa história a cavalo, é entrecéu conversador – cavaleiro e cavalgadura, alegres os dois, não importa que a vida teime em ser só agrura, a guerra e o Itacoatiara, o Paranaíba e Andradasil, as fogueiras, as fumaças, os incêndios e as balas, cavayú, Brioso, nosso caváio, o que de estrada a nossa vida andeja, por que caminos? Trota e trota o Zaino, nosso caváio, cavayú yaracuaá, cavalinho bom desde o Araré, brioso caballo, cavayú kîre'y, nosso caváio. Para que o chubaréu das balas, metralhas, obus? Cavayú kîre'y, nosso caváio, cavayú, caváio, o mesmo caváio, é dele a marcha deste entrecéu, que gesta nas dobras, trotado como trotam ao vento igualmente as intrigas, ao lombo desse caváio, cavayú, caváio, o agraz das lendas, nossa viagem. [...] Coração deixei bisonho, tarde branca em Luisiara, só eu e o meu caváio – verseja o tio, meio assobia, estradas que o Paranapanema já leva de arrasto, no chão o macio da areia. Cavayú, caváio – tem memória que o mundo engole, diga, me diga, caballo meu? Se ao sopé da cordilheira nasceu em mil novecentos e vinte e três e eu nem ainda era nascido, mas **Rosenilson**, nosso tio, já por este mundo troava sua verve, sua risada; cavalgava. (BUENO, 2000, p.76-77. Grifo nosso)

Nesse compacto entrecéu, emoldurado em um único parágrafo, o herói é Ros(en)ilson, poeta que verseja enquanto trota rumo a Andradasil. Assim, a metamorfose revela novamente a marca do criador na criatura. Num amálgama poético, a junção de Roseno e Wilson reafirma a trama linguística que o autor constrói nesse jogo onde recursos expressivos semânticos e sonoros se alinham na produção de sentido.

Uma das consequências do processo de transformação, por meio da composição, dos nomes de Roseno e de Brioso é que a predicação oferecida pela oração fica em suspenso.

Assim se define então a função do composto: transferir para o virtual a relação atual de predicação enunciada pela oração de base. [...] Tudo o que pode remeter a uma situação atual é apagado: a predicação verbal está apenas implícita; o primeiro membro, desprovido de qualquer índice de caso, de número, de gênero, é reduzido a um semantema; o segundo termo, sobre o qual repousa a relação sintagmática, toma uma forma e um final novos, índices do estatuto do adjetivo que o composto recebe [...].

Mas esse relativo empobrecimento da expressão sintática transformada em expressão nominal é compensada pela variedade das combinações que o composto oferece à língua. [...] Assim se constitui particularmente um vasto repertório, sempre aberto, de compostos descritivos, instrumentos de classificação e da nomenclatura, aptos a se tornarem denominações científicas ou epítetos poéticos, e que, além do enriquecimento que proporcionam, mantêm essa atividade metamórfica, talvez o trabalho mais singular da língua. (BENVENISTE *apud* BECHARA, 2009, p. 353-354)

O que mais intriga o leitor, no entanto, não é essa suspensão e suspeição dos nomes de nosso tio-herói e de seu cavalo; é a repetição do nome da suposta filha de Roseno, Andradazil:

Daqui a pouco, outro ritmo, outro trote, outro meneio, além que **Andradazil, Andradazil, Andradazil**, abismos e escarpas, o desfiladeiro rumo ao Pinhal, o Itaivaté, aquele tempo, antes que tudo se perdesse na solidão. (BUENO, 2000, p.50. Grifos nossos)

Se a possibilidade da flexibilidade oferecida pelo processo de aglutinação por sufixação é fundamental para a compreensão das significações do nome do tio-herói em *Meu tio Roseno, a Cavalos*, adaptando-se às necessidades de construção desse romance de cavalaria, por outro lado, o eco do nome “Andradazil” acompanha o leitor, provocando-lhe dúvidas sobre o que seja: é o vento que zune no ouvido de nosso tio-herói, eco da perda de Dorói? É a lembrança sutil de que a vida só leva a um destino, a morte? É a junção de ambos os sentidos?

Vale recordar aqui outro mito do panteão grego, Eco. Paul Harvey, em seu *Dicionário de Mitologia Clássica*, abre o verbete sobre Eco com a remessa a dois outros – Narcissos (*sic*) e Pan. Eis o que nos interessa de ambos os verbetes:

Narcissos (G. *Narkissos*) = [...] A ninfa Eco apaixonou-se por ele, mas foi repelida. Afrodite puniu-o por sua crueldade levando-o a enamorar-se de sua própria imagem refletida nas águas tranquilas de uma fonte. Suas tentativas infrutíferas de aproximar-se dessa bela imagem levaram-no ao desespero e à morte. (HARVEY, 1987, p. 353)

Pan, o deus grego dos rebanhos e pastores [...] amou também as ninfas Pitis e Eco, que quando fugiam dele foram transformadas respectivamente em pinheiro e numa voz que apenas podia repetir as últimas palavras que lhe eram ditas. (HARVEY, 1987, p. 377)

O que conhecemos de Dorói, a enamorada por Roseno e a futura mãe de Andradazil, o sabemos pela voz do sobrinho-narrador. Se Andradazil é o eco em presença linguística, sonoridade que atrai o herói para seu destino por um caminho marcado pela vida e pela morte, sua mãe é o eco em ausência, resquício de uma voz que lembra nosso tio-herói da morte cometida, das guerras pelas quais passou, da infância perdida, do amor perdido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (Guimarães Rosa).

Esta dissertação acompanhou o percurso de Roseno em seu périplo de encontro com o destino. Para tanto, analisamos as técnicas narrativas adotadas por Wilson Bueno para compor essa novela de cavalaria, integradas aos elementos linguísticos como recursos estéticos que constituem a tessitura do discurso narrativo, dando assim a consistência adequada para que a história tenha verossimilhança como lenda cavaliária.

Nessa perspectiva, a competência técnico-artística de Bueno para escrever literatura salta-nos aos olhos enquanto saboreamos, ao ritmo do trote do zaino Brioso, cada escolha linguística. O autor arquiteta a desmitificação do herói como um ser super/sobre-humano, humanizando-o, seja por suas ações, seja por sua relação consigo mesmo, mas sobretudo pelo labor das palavras que sedimenta a imagem desse singelo herói e, assim, produz a harmonia imitativa necessária para a apreensão da história.

Pensamos no fazer literário como um processo de labor artístico técnico-linguístico. Escrever literatura é lapidar a linguagem de forma exaustiva, de maneira precisa e adequada. Exige mãos firmes nos cortes necessários, mesmo que lhe jorre o sangue da própria carne e a leveza na pena quando a alma grita. Exige sabedoria e o talento obstinado de um caçador dos tesouros das letras.

Desse modo, buscamos, no primeiro capítulo, a reflexão relativa à instância narrativa e às escolhas operadas pelo autor em sua formatação, considerando, especialmente, o impacto expressivo que as técnicas de narração produzem na construção de um discurso articulado e integrado ao universo diegético que ele representa.

Para tanto, as teorias de George Lukács, Gerard Genette, Carlos Reis e Norman Friedman guiaram nossas reflexões, aliadas aos pensamentos de outros teóricos da linguagem, como Walter Benjamin e Roland Barthes, revelando-nos a

riqueza e a importância estratégica do sobrinho-narrador para a transmissão dessa fábula de montaria.

O narrador contemporâneo se veste de mil formas, inclusive como contador de histórias da tradição oral, formato valorado com sapiência por Walter Benjamin no ensaio *O narrador*. Porém, o narrador criado por Wilson Bueno refuta a preocupação de Benjamin com o possível desaparecimento dessa instância – a do contador de histórias – com a transformação da sociedade moderna. Benjamin ficaria satisfeito como o narrador engendrado por Bueno.

Meu tio Roseno, a Cavalos consegue reavivar, com sua prosa poética, o valor do contador de história com um narrador dinâmico e singular. A história contada por um narrador extra-heterodiegético consegue reavivar a tradição oral, além de realçar o aspecto lendário dessa aventura cavaleira, favorecendo a produção do efeito expressivo compatível e coerente com o universo diegético do romance.

O que liga o sobrinho-narrador e o tio-herói é a memória preservada por meio do relato, do (re)contar a história vivida pelo tio antes mesmo do seu nascimento. A repetição do narrado produz a ilusão do recontar, necessária para constituir-se como arquivo, sendo a própria tradição oral a representação do suporte na constituição de tal arquivo no universo diegético criado na obra de Wilson Bueno.

Para Jacques Derrida (2001, p. 22. Itálicos do autor), “*Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.*” Em *Meu tio Roseno, a Cavalos*, a memória é preservada como arquivo por sua essência de obra impressa nas falas do sobrinho-narrador.

Vale lembrar que o sobrinho-narrador compartilha com Bueno a mesma data de nascimento, treze de março de 1949, outra marca do criador na criatura ao estilo do autor. O narrador é o instrumento que o autor usa para imprimir a voz na narrativa, para dar o tom de lenda à aventura narrada, para que o leitor sinta a obra como uma fábula de montaria contemporânea e se entregue à ilusão produzida pela leitura. O herói é lapidado pela linguagem, pela voz do narrador, fundido pela força expressiva de palavras cuidadosamente escolhidas, descontraídas e reconstituídas em uma nova função e que colaboram na produção do sentido apreensível do herói.

A forma como a viagem é contada compõe uma das estratégias narrativas que dão vida e fluidez à história de Roseno. O uso de referências a gêneros próprios

da tradição oral – como “lenda sidéria”, “fábula de montaria”, “história urdida”, “história a cavalo”, “cuento lleno”, “fábula guerreira” – atua de maneira complementar na criação do sentido na diegese, realçando a ilusão de oralidade da narrativa enquanto reforça os aspectos simbólicos na construção do mito desse cavaleiro andante.

No segundo capítulo, ocupamo-nos em analisar as metamorfoses pelas quais passa o nome do tio-herói no decorrer da aventura, bem como outros casos do uso de nomes de personagens como recurso performativo. A análise esteve focada nos processos de formação de palavras que norteiam a transformações processadas pelo autor na construção do discurso narrativo, aliados ao significado que tal recurso expressivo produz no sentido da obra, demonstrando como Bueno lapida a palavra, “o nome próprio”, para a caracterização das personagens na diegese.

Nossa pesquisa também cuidou de observar os aspectos da linguagem literária relativos aos recursos expressivos de sonoridade e semânticos que constituem a tessitura de *Meu tio Roseno, a Cavalo*, averiguando como se processa a construção de sentido nas tramas da língua, por meio de um jogo lúdico entre vocábulos da língua portuguesa e de outros léxicos, num intercâmbio de línguas, com destaque para o guarani e o espanhol, culturas e memórias que permeiam o discurso narrativo dessa lenda.

Wilson Bueno soube tirar o máximo proveito da palavra, com sua escrita habilmente alinhando as potencialidades do signo linguístico; tanto a parte fônica (o significante) quanto a significativa (o significado) são aproveitadas para a construção da sua prosa poética ao ritmo do trote do zaino Brioso.

As escolhas operadas por Bueno no processo de construção do discurso narrativo para contar essa novela de cavalaria integram diferentes elementos num jogo linguístico repleto de recursos estéticos. Há plena coerência quanto ao conteúdo e à forma do discurso.

Assim, o sobrinho-narrador cumpre sua função ao renomear, num processo metamórfico, o tio-herói. O tom fabular da narrativa é dado por meio do ritmo da cavalgada de Bueno e do zaino Brioso, manifestando-se pela sonoridade dos vocábulos escolhidos, combinados e reformados na forma e no uso. A palavra é alquímica na prosa poética de Wilson Bueno, a palavra dita na boca certa – do sobrinho-narrador – provoca a ilusão de caso acontecido.

São escolhas precisas, que fogem do lugar-comum e que levam o leitor a uma apreensão que explora o potencial significativo da palavra, refletindo uma liberdade inventiva que consolida o universo diegético, trote a trote, céu a céu, passando pelos entrecéus.

Ainda hoje a imagem do herói permeia o imaginário coletivo. Independente do período histórico, é possível reconhecer a construção de um arquétipo idealizado nos mais variados suportes narrativos (romances, textos dramáticos, filmes, quadrinhos, etc.). Seus feitos, no mais das vezes corajosos e lendários, povoam as mentes humanas. Se, por um lado, é salutar a crença em um ser humano que, de alguma forma, vai além de sua própria humanidade, que supera a condição humana e enfrenta desafios em busca de uma verdade, seja ela universal ou individual, por outro lado, as ações sobre-humanas do herói anunciam a angústia do ser humano em face da vida e de seu destino final, a morte.

Entre os gêneros literários, o romance parece ser a forma mais adequada para o aparecimento dos heróis, uma vez que

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a própria essência. (LUKÁCS, 2009, p. 91)

Ainda para Lukács (2009, p. 82), a forma interna do romance é essencialmente biográfica, representando “[...] a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”. Assim, a construção de sentido da narrativa romanesca se faz em torno desse indivíduo. Ele é o eixo em torno do qual gira a ação. Porém, apesar de ser uno, ele deve significar além de si mesmo, representando, além de si, outros.

[...] é verdade de que o desenvolvimento de um homem é o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola, mas essa vida só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance. (LUKÁCS, 2009, p. 83)

Em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, o percurso do protagonista representa o homem em busca do seu destino, tema recorrente em muitas mitologias. O tio-herói viaja num périplo por si mesmo e por redenção da culpa que carrega, num percurso dialético de vida e morte, nascimento e guerra. O futuro nascimento de uma filha – Andradazil – que legitime sua história de amor com Doroí é o elemento motivador da aventura, bem como o referencial de um novo ciclo de vida para um herói marcado pelas agruras e pelas perdas da guerra.

Freud, em *O mal-estar da civilização* (2011), trata de forma instigante o par vida e morte na constituição psíquica do ser humano, com questões pertinentes a aspectos que envolvem Eros ou o instinto de vida, ligado às manifestações do amor, e a Tânatos ou o instinto de agressividade/morte, ligado à guerra.

A relação entre instinto de vida/Eros e instinto de morte/agressividade/Tânatos, ambos inerentes à condição humana, é mediada pelo sentimento de culpa resultante da não-repressão desses impulsos: “[...] o sentimento de culpa é expressão do conflito de ambivalência, da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou de morte” (FREUD, 2011, p.79). Em *Meu tio Roseno, a Cavallo*, essa dualidade marca toda a narrativa, manifestada nos percalços por que passa o herói em cada entrecéu, nas digressões realizadas durante o percurso. Amor e guerra: eis a base simbólica de Roseno.

O herói enfrenta, em cada nova etapa de sua jornada, percalços que representam os aspectos referentes às dualidades que na diegese geraram o conflito entre Roseno e o velho Aquilão, pai de Doroí. Na guerra pelo amor, Roseno encontrou a morte, e a culpa une amor e morte. Uma nova vida – o nascimento futuro de Andradazil – torna-se a possibilidade de redenção desse amor amaldiçoado pela culpa.

Ao relacionar as perspectivas teóricas de Campbell e de Carlyle a *Meu tio Roseno, a Cavallo*, temos a considerar que o herói passa por diversos percalços, por visões fantasmagóricas, por experiências eróticas, entre outras situações pouco convencionais, para, no dizer do narrador, “[...] compreender tudo, e o que este céu tem para dizer, [...]” (BUENO, 2000, p. 14). A narrativa é preenchida com acontecimentos que representam simbolicamente alguns dos diversos ritos de passagem tradicionais, tais como o nascimento, a sexualidade e a morte, como ilustramos a seguir:

Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num segredo: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que, desta vez, Dorói ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar a menina com o nome de Andradazil. (BUENO, 2000, p. 14)

E la reina era a filha mais nova do guarani esta Parai'evu, virgem esperando Rosevilvo, abertas as pernas, na rede, ali onde, reunindo forças para a viagem, nosso tio, bem perto da aldeia, amarrou a uma árvore o paciente Brioso, e seguiu, pelas mãos do bugre, ao coração da floresta. (BUENO, 2000, p. 17)

Não se sabe quem viu primeiro – se o Zaino, nosso brioso, ou se meu tio Roseno, a cavalo, o que de rumor no segundo entrecéu desta história urdida por sete céus e seis imprecisos entrecéus a galope. E foi como se a noite caísse de pronto revelando imprevista lua cuja luz desvendou, bem atrás da serrinha da Gruxuvíria, alvas, puro osso a descoberto, a carcaça crucificada dos heróis. (BUENO, 2000, p. 24)

Foi um tempo tão sem existência, de tantas e tamanhas ficções que nem era ainda o treze de março de mil novecentos e quarenta e nove e nem ainda a gente sabia que um dia a gente vai morrer. Andradazil. Andradazil. (BUENO, 2000, p. 46)

A vida é a grande aventura humana simbolizada em viagem na obra de Wilson Bueno. Em contínuo movimento, Roseno passa por vários lugares e perigos, alternando-se e alterando-se a si mesmo, como demonstram seus diversos nomes. Se crermos na proposição de Campbell (1997, p. 46), ele conseguirá vencer seus percalços:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer.

Os obstáculos são os mais variados: a imprecisão, a noite, a morte, a guerra, a violência. Há, porém, o companheiro Brioso; há a esperança de encontrar Andradazil; há o perfume do mato.

Não se sabe quem viu primeiro – se o Zaino, nosso brioso, ou se meu tio Roseno, a cavalo, o que de rumor no segundo entrecéu desta história urdida por sete céus e seis imprecisos entrecéus a galope. E foi como se a noite caísse de pronto revelando imprevista lua cuja luz desvendou, bem atrás da serrinha da Gruxuvíria, alvas, puro osso a descoberto, a carcaça crucificada dos heróis. (BUENO, 2000, p. 24)

Ao tropel desta fábula guerreira, deu-se o uivo que trespassou do Guairá ao Pinhal, nosso espinhoso périplo – estripada, a mãe na frente da criançada e as paredes do rancho crivado de bala. O povo do Parnanguara, diz que era, em aliança com os homens do latifúndio. A fuga para mata arrastando os menores; os que ali mesmo sumiram para o mundo, nunca mais, os de Deus – Cida e Quizeu, Junílio e Vandreide, aonde é que andam se andam ainda o espinho? De novo a planura. Andradazil, Andradazil, Andradazil. Os desabrigados e descobertos de nosso quarto entrecéu a cavalo. Coleando as margens das trilhas, espesso às vezes capaz de fechar o caminho, cheire-se o cheiro bom desta cavalgada – o cheiro de capim limão, profuso, palma, em touceirais sem fim quase como daqui ao Pinhal. A gradação do perfume na escala do vento, e o nosso tio, do alto do Brioso, ergue o queixo, e como se dele fosse toda a paisagem, remira em torno, sobranceiro, a alta cabeça aspirando fundo os aromas da tarde que já de longe conversa com a noitinha. Basta o chilreio das rolinhas, fartas, conversadeiras, bicando-se, cagando, chuviscando de branco inteiro a árvore do ipê, para dizer a Roseno, nosso tio, que horas aquelas horas do dia. (BUENO, 2000, p. 51-52)

Apesar de única, a viagem/narrativa de Roseno é múltipla: ela representa a passagem do homem pela vida, com sua vocação para herói. Segundo Campbell (1997, p. 17. Itálicos do autor),

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito.

Em *Diário vagau* (BUENO, 2007, p. 13), lemos: “Vagaus ou vagais é uma questão de plurais.” No *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2006, p. 73), temos: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.” Se as “opiniões” são “plurais”, esta dissertação registra a nossa opinião. Quem quiser que (re)conte outra...

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Retrato do artista como coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: _____. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p.131-178.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.p.197-221.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Susseking et al. Rio de Janeiro; José Olympio, 1997.
- BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Diário vagau*. Curitiba. Travessa dos Editores, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.
- CARLYLE, Thomas. *Os heróis*. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1956.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Tradução Eugênio Amado. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas).
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1.ed. Tradução Paulo César de Souza. 2.reimp. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. 3.ed. Lisboa: Ed. Vega, 1995.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JUNG, Carl G. *et al.* O homem e seus símbolos. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KONERSMANN, Ralf (Org.). *Dicionário das metáforas filosóficas*. Tradução Vilmar Schneider, Nélio Schneider; revisão técnica Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- LIMA, Carlos Augusto. DE LIMA, Manoel Ricardo. Entrevista: Wilson Bueno. *Ficções: revista de contos*. Rio de Janeiro, ed. 7 Letras, ano VII, n.13, p.47-53, set.2004.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico da Língua Portuguesa*. 3. Ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ANEXO

Riosenes	Roselvo Rosemânio	Rosenaro Rosenaro Rosenaro Rosenaro	Rosenovo Rosenovo	Roseveno Roseveno
Ros	Rosemante	Rosenaro Rosenaro	Rosenudo	Rosevento
Rosaldo	Rosemélo		Rosenudes	Rosevero Rosevero
Rosalvo Rosalvo Rosalvo Rosalvo Rosalvo	Rosemundo Rosemundo Rosenácar	Rosenaves Rosenaves Rosenaz	Rosenunes Rosenuñes	Rosevéu
Rosando	Rosenal	Rosenélio Rosenélio Rosenélio	Roseomem Roserano	Rosevildo Rosevildo
Rosano	Rosenálio Rosenálio		Rosereno	
Rosaro	Rosenálio	Roseneno Rosenente Rosenente Rosenento	Roserino Roserino Roserino	Rosevilvo Rosevilvo Rosevilvo Rosevilvo Rosevilvo
Roseando Roseando	Rosenalves		Rosireno	
Roseano Roseano	Rosenalvo Rosenalvo Rosenalvo Rosenalvo Rosenalvo Rosenalvo	Rosenésio Rosenéves	Roserno	Rosevindo Rosevindo
Roseante Roseante		Rosenévio	Roserrindo	
Roseente		Rosenií'irû	Roserruivo	Rosevino
Rosecido	Rosenâmbulo	Rosenílio	Roseruno	Rosevivo
Roseéno Roseéno	Rosenando	Rosenilson	Rosesino	Rosevuro
Roselândio	Rosenanes	Rosenilvo	Rosevago Rosevago	Rosezalvo Rosezento
Roselando	Rosenano	Rosenico	Roseval	Rosilvo Rosilvo
Roselão	Rosenante	Rosenito	Rosevaldo	Rosimênio
Roselário Roselário	Rosenão	Roseninho	Rosevalgo	Rosimênico
Roselauro	Rosenares Rosenares Rosenares	Rosenino Rosenino Rosenino Rosenino Rosenino Rosenino	Rosevalvo Rosevalvo Rosevalvo Rosevalvo Rosevalvo	Rosimeno
Roseleleno	Rosenário Rosenário Rosenário Rosenário Rosenário	Rosenino Rosenino Rosenino Rosenino	Rosevalvo Rosevalvo	Rosindo
Roselindo Roselindo		Roseníveo	Rosevante	Rosino Rosino
Roselno	Rosenário	Rosenon	Rosevaz	Rosesíris
			Rosevelvo	Rosíris

Rosirvo

Rossalvo

Rosessálvio