

# O CALEIDOSCÓPIO ESPACIAL NO ROMANCE HISTÓRICO *CABOCLA* (1949), DE RIBEIRO COUTO

THE SPATIAL KALEIDOSCOPE IN THE HISTORICAL NOVEL *CABOCLA* (1949), BY RIBEIRO COUTO

John David Peliceri da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** O caleidoscópio espacial, ainda, é um enigma para analisar as características do belo estético. O romance histórico *Cabocla* (1949), de Ribeiro Couto, traz as características do belo por meio do espaço da narrativa. Neste artigo, analisaremos como é o olhar do protagonista Jerónimo para o caleidoscópio do belo que se encontra nos espaços imanente, idílico e romântico, com o propósito de compreender a existência. Baseamo-nos nos estudos do belo de Kant (2005), Weiskel (1994) e Schopenhauer (2003), bem como no conceito de descrição imagética de Careri (2014) que destaca a presença da referência simbólica. Usando uma linguagem simbólica, explicaremos como o belo inefável está presente nos fenômenos mínimos que encantam a vida bucólica dos personagens, a partir da visão cronotópica. Na visão de Jerónimo, percebemos que as recorrências do belo são imagens discursivas, organizadas por adjetivos, paisagens naturais e personificação dos seres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jerónimo; Zuca; cabocla; espaço; belo.

**ABSTRACT:** The space kaleidoscope is still an enigma to analyze the characteristics of the beautiful aesthetic. The historical novel *Cabocla* (1949), by Ribeiro Couto, brings the characteristics of the beautiful through the space of the narrative. In this article, we will analyze how the protagonist Jerónimo looks at the kaleidoscope of beauty that is found in immanent, idyllic and romantic spaces, with the purpose of understanding existence. We are based on the studies of the beauty of Kant (2005), Weiskel (1994) and Schopenhauer (2003), as well as on the concept of image description by Careri (2014) that highlights the presence of the symbolic reference. Using a symbolic language, we will explain how the ineffable beauty is present in the minimal phenomena that enchant the characters' bucolic life, from the chronotopic view. In Jerónimo's view, we realize that the recurrences of the beautiful are discursive images, organized by adjectives, natural landscapes and personification of beings.

**KEYWORDS:** Jerónimo; Zuca; cabocla; space; beautiful.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8327-6189>. E-mail: [johndavidbrother@hotmail.com](mailto: johndavidbrother@hotmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

O romance histórico *Cabocla*<sup>2</sup>, de Ribeiro Couto, foi publicado em 1931, narrando a história do jovem Luis Jerónimo que, tuberculoso, sai do Rio de Janeiro para respirar o ar puro do interior do Espírito Santo, em Pau d’Alho e Vila da Mata. Boêmio e aventureiro, Jerónimo vê os espaços que lhe são apresentados e acaba se apaixonando por uma cabocla, chamada Zuca. Essa visão sobre os espaços é o modo discursivo que Ribeiro Couto utilizou para a consagração da estética do belo, ao longo da narrativa, em primeira pessoa. Será por meio desse caleidoscópio artístico que o narrador-personagem confessará seus pensamentos e opiniões críticas, pois Zumthor (2014, p. 82) afirma que “a voz repousa no silêncio do corpo”.

Analisando o caleidoscópio artístico, as imagens discursivas apresentam o espaço que possui as nuances do belo bucólico, na narrativa do romance. A chegada de Jerónimo, em Pau d’Alho, consagra como a percepção do personagem se volta ao contexto bucólico, uma descrição complexa do espaço, por meio do qual podemos analisar as idiossincrasias do belo – imanente, idílico e romântico – existentes, de modo sutil, com relação social, ressaltando as paisagens, os hábitos locais e as simbologias dos objetos espaciais. Trata-se de uma “arquitetura da paisagem” que recorre à “transformação simbólica” (CARERI, 2014, p. 10).

Dessa forma, Jerónimo confessa aos leitores uma conexão entre seu corpo subjetivo e a performance espacial de um belo bucólico que se enaltece pela apresentação do sertão brasileiro. Sendo forma discursiva, as idiossincrasias do belo nascem pela descrição espacial, ou seja, “é como se o descritor abstraísse o

---

<sup>2</sup> Houve três adaptações do romance *Cabocla* para a TV, que foi ao ar como novela: em 1959, pela TV Rio; em 1979 e em 2004, pela TV Globo. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/cabocla-2004/>. Acesso em 2 jul. 2020.

**antes** (transformação) e o **depois** (resultado da transformação) e apresentasse apenas e simultaneamente o naquele momento da referência temporal estabelecida” (SILVA, 2004, p. 45 – grifo da autora).

As descrições espaciais do romance, que são demonstradas pelas viandas de Jerónimo, trazem o caleidoscópio do belo, de modo a retratar múltiplas naturezas. Para Merleau-Ponty (2009, p. 23), a natureza possui “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 23). O corpo acolhe o discurso pelos olhos de contemplação.

Pelo modo contemplativo que as características do belo são analisadas. Nas escolas literárias Classicismo e Arcadismo, o belo era conceituado como aquilo que é agradável e entendível, pois “a viva sensação do belo declara-se no olhar” (KANT, 2005, p. 32), pois é uma contemplação serena. Essa contemplação auferia um desejo prazeroso, pois o sujeito apreende o objeto do belo em sua totalidade discursiva. Dessa forma, “o belo é valioso apenas em relação ao ser humano” (WEISKEL, 1994, p. 17), já que depende da subjetividade satisfatória do analista. Por isso, o belo é conceituado, por Schopenhauer (2003), como um olho cósmico que procura arrebatá-lo para a dimensão do sublime.

## **2 ESPAÇO IMANENTE DE PAU D’ALHO: OS CONTORNOS PERENES DO TRANSITÓRIO**

Observemos o belo imanente:

Espreguiçando-me, fui olhar pela desconjuntada janela que dominava a praça do lugarejo. Pau d’Alho era apenas a estação, a casa do chefe, o sobradinho do hotel em que eu dormira, e umas dez casas meio esboroadas. Ao fundo, emergia o telhado de uma capela colonial. (COUTO, 1949, p. 14).

Chegando ao interior do Espírito Santo, o olhar de Jerónimo já solidifica o caráter ínfimo de Pau d’Alho – a imanência arquitetônica. Essa imanência procura delimitar a primeira impressão sobre Pau d’Alho. Assim, temos os registros espaciais que são adjetivados: a “desconjuntada janela” denota o desregramento das construções que, além de estetizar o feitio das edificações civis, também é uma lente de visão geral para a “praça do lugarejo”. O lugarejo já contém o adjetivo “pequeno” que está substantivado e tem a função de reduzir a extensividade de Pau d’Alho, pois a praça, em sua totalidade, era contemplada, por meio de uma desconjuntada janela de hotel.

Guiado pela miopia discursiva, Jerónimo desenha os pontos geográficos de Pau d’Alho. A estação é o ponto de convergência de moradores e estrangeiros (por meio dela que a cidade nasceu), logo a vida social é conjugada quando se está na plata(forma), só aí se exerce a cidadania pau d’alhiana. Jerónimo parece não sentir o trânsito na cidade, mas apenas uma estaticidade, preenchida por serenidade e paz. Aparecem “umas dez casas meio esboroadas” cuja adjetivação comprova os efeitos da corrosão e a pequenez do espaço, como se a poeira ofuscasse a presença cidadina. Já a “capela colonial” é o sinal de que Pau d’Alho não tem modernidade, ou seja, permanece o *topo*.

Ora, ao adjetivar o espaço imanente, Jerónimo usa o diminutivo para os sujeitos que em Pau d’Alho viviam. Referindo-se ao dono do hotel, o protagonista comenta sobre “a voz do homenzinho” (COUTO, 1949, p.14). O diminutivo ressoa a identidade dos cidadãos pau d’alhianos com o espaço ínfimo. Na verdade, a estatura humana e o grau social são reduzidos, por causa da presença da localidade. Mais tarde, o hoteleiro solta “uma gargalhada escandalosa” (COUTO, 1949, p. 15), como um modo de evidenciar um espaço miúdo, no qual há poucas pessoas e onde o eco é facilmente notado e ouvido.

Daí, frequentemente, na narrativa, os adjetivos procurarem reduzir o espaço e seus habitantes. Eis o que Jerónimo, ainda, contempla no espaço imanente de Pau d’Alho:

No rés-do-chão, era a vendinha do José da Estação, com duas portas. No compartimento ao lado, também com porta para a rua, havia o refeitório do hotel. Nas prateleiras de um armário velho, com bicos de papel de côr, empilhava-se a louça grosseira, junto à qual um paliteiro de porcelana azul parecia desterrado como um objecto de luxo (COUTO, 1949, p. 19).

A “vendinga” estabelece um espaço, coadunado ao rés do chão, no mesmo nível geográfico – rua e estabelecimento comercial se situam no mesmo solo. A “vendinga” começa a mostrar-se com os contornos do grotesco espacial: “armário velho” que, defasado e desprezível, contém uma “louça grosseira”, malfeita e sem valor. Entre essas bugigangas, surge “um paliteiro de porcelana azul”, a fim de condecorar e trazer uma parte do espaço luxuoso para aquela vendinha, porque o paliteiro “parecia desterrado”. Há uma junção *cronotópica*, por meio de objetos do grotesco com os do belo.

As recorrências do belo, no olhar de Jerónimo, acontecem, com o intuito de cultivar o bucolismo que começa, quando o protagonista do romance descreve as vicissitudes da vida campestre. Eis os olhos e as vozes de contemplação de Jerónimo: a esfera do belo consiste na aparição dos espaços múltiplos que possuem características e imagens do mundo bucólico. Essas imagens trazem fragmentos discursivos do espaço, por meio de objetos da natureza, ações dos personagens, sons e até aspectos simbólicos, para, em seguida, provar a essência da estética. Por isso, somente o olhar cósmico do protagonista destacará a presença do belo espacial.

Pelas imagens bucólicas, Jerónimo continua descrevendo o espaço imanente:

O fordinho estava encostado à porta. Poeirento, com placas de lama ressequida, sem capota, seria risível nas ruas do Rio. Ali, entre aqueles casebres decadentes, parecia uma carruagem de luxo (...). Na estação, a sineta anunciou que um trem partira da localidade mais próxima. A casa do chefe, ao lado da plataforma, tinha um quintalzinho plantado de couves (...). Na praça, os casebres continuavam fechados (COUTO, 1949, p. 23-24).

O “fordinho” funciona como um binóculo para Jerónimo, pois é através do automóvel que o personagem contempla boa parte do espaço. O fordinho “poeirento” e com “lama ressequida” abre à contemplação do sórdido, posto que o veículo seja típico da cidade, das ruas de paralelepípedo, mas se locomove pelas estradas de areia e de lamaçal. São imagens que revelam os espaços híbridos – o sertanejo e o citadino. O citadino ressalta a deformidade dos imóveis locais, porque são “casebres decadentes”. Assim, o rústico e o decadente justificam o espaço imanente de Pau d’Alho, como se aquelas casas imprimissem as ruínas temporais dos habitantes e a opacidade imagética.

Essa opacidade imagética é omitida pela presença da “estação” cuja sineta transfere o *cronotopo* paud’alhiano para a plataforma. Bakhtin (1992) esclarece que o estudo sobre o tempo e o espaço, na narrativa, contribui para o entendimento da visão dos personagens. Assim, a sineta é o tempo delimitado e a plataforma é o espaço convergente. A convergência espacial mitiga a organização topológica, pois Pau d’Alho converge para a estação de trem, longe da poeira e dos casebres sertanejos. É por meio da estação que há locomoção e atração na cidade “– O senhor não vai ver o trem?” (COUTO, 1949, p. 58). A partida do trem transformava Pau d’Alho em uma monótona cidade, pois “a praça estava de novo deserta” (COUTO, 1949, p. 62), no isolacionismo.

Ao lado da plataforma, ficava a casa do chefe da estação. Era uma casa com “um quintalzinho plantado” (COUTO, 1949, p. 24). Convergência híbrida entre os microespaços, pela presença do campo em uma casa da cidade, ou seja,

“casebres” e “quintalzinho” são diminutivos que caracterizam a ineficácia citadina e o culto à germinação da natureza. Essa natureza, aos poucos, viceja e domina a paisagem local.

Jerónimo, ainda, adentra nos microespaços de Pau d’Alho, filtrando o *modus vivendi* dos caboclos que se reúnem para comentarem os fatos do cotidiano e os planos políticos dos coronéis da região. Estava “tudo em sombra, tudo no repouso da noite, velado apenas pelos candeeiros agônicos... Na venda, o barulho das conversas e dos risos misturava-se ao tilintar das garrafas e dos copos” (COUTO, 1949, p. 63-64).

É interessante pontuar o rito do espaço imanente de Pau d’Alho: a noite instiga a agonia, pois leva o caboclo a refletir sobre o tempo – o fim do dia e a brevidade da vida. Candeeiros apontam à melancolia campestre que é abrandada pelos risos dos festejos. Segue-se o rito – melancolia e risos – que mostra o estado da alma daqueles homens, em uma verdadeira assembleia de caboclos cujos hábitos e dizeres consagrados, como “Eta segunda-feira braba!” (COUTO, 1949, p. 83), logo farão parte da linguagem de Jerónimo.

A linguagem do espaço imanente trazia a inocência dos caboclos. Expressões “co’a gente” e “mecê” (COUTO, 1949, p. 125) destacam a redução vocálica e conota a ideia de proximidade entre os habitantes do local. “*O povo saíram*, informava o caixeirinho, com a concordância saborosa” (COUTO, 1949, p. 57 – itálico do livro). Jerónimo degusta a linguagem regional, entregando suas relações com a roça. “– Vão todos bons! – respondi imitando o sotaque da roça” (COUTO, 1949, p. 63).

O protagonista, cúmplice do espaço imanente, agora chega à conclusão de que está à procura de grandes descobertas – “Descoberta, em primeiro lugar, do Pau d’Alho. Depois, da minha alma. Depois...” (COUTO, 1949, p. 82)

### 3 ESPAÇO IDÍLICO E A PLURIVOCALIDADE SIMBÓLICA

Jerónimo, então, descobre o espaço idílico e sobre este traz referências bucólicas. O personagem estava “perdido no ambiente pastoril do Pau d’Alho” (COUTO, 1949, p. 33) e procurava sentir a vastidão campestre, tendo em vista a fauna e a flora. Então, Jerónimo escreve uma carta para o seu pai, Joaquim, comentando sobre a vida naquela região – “A roça, papai, dá vontade de ser feliz e de viver uma vida parada” (COUTO, 1949, p. 35). A experimentação bucólica revela um espaço inerte, mas propício de saúde mental, como se os sonhos e os projetos já fossem (antecipadamente) abstrações concretas.

A impressão é de que ninguém faz coisa nenhuma e que a gente passa as horas dando graças a Deus. Nas porteiras ou nos terreiros das fazendas, as pessoas que a gente vê parece que brincam de tomar conta da natureza. Os passarinhos é que trabalham, sempre a esvoaçar em grande actividade, de uma árvore para a outra, cruzando a estrada na frente da gente. Mas tudo isso é só impressão (COUTO, 1949, p. 35).

Essas impressões oferecem as atitudes do sujeito bucólico. A oração “graças a Deus” notifica o contato do homem com o Divino, realizado em uma epifania constante, já que o espaço é gracioso e frutífero. Nas porteiras e terreiros, o cultivo à natureza local sublinha a forma lúdica, como se a própria vegetação fossem os indivíduos. O voo dos passarinhos tece a manhã, rasga a tarde e cruza o tráfico nas estradas rurais. Esse pitoresco paisagístico é um “mundo oculto de agitações, ciúmes, ambições, heroísmos, conformações!” (COUTO, 1949, p. 38). O pitoresco está nas retinas de Jerónimo que, criticamente, é contrastada com a vida urbana e suas peripécias.

O espaço oculto é delineado pela ingenuidade, pois “o interior não é misterioso. Êle se entrega ao homem de fora imediatamente, com franqueza com simpatia” (COUTO, 1949, p. 40). O *modus vivendi* do interior sertanejo é totalmente explícito e despido de mistério, porém se torna oculto, pelo fato de



o homem citadino não conseguir encontrar o *carpe diem*, longe das atividades capitalistas das metrópoles. A harmonia com os animais e com os demais sitiantes fez Jerónimo redescobrir a essência da vida que é o contato direto com a terra e seus cultivos. Esse cenário interiorano procura nivelar a vida humana à vida dos animais campestres.

Tinha agora diante de mim a estrada do Pau d’Alho. Mugidos ecoavam longos na tarde. Nos mangueiros, os bezerrinhos, já separados das mães para não mamar durante a noite, lamentavam-se fanhosos. As grandes vacas coloridas respondiam pacientes, nos pastos, com fios de baba pendendo das narinas, como lágrimas (...). A lâmina dos córregos, cortando os terreiros limpos, brilhava na luz vermelha do poente (...). Um cachorrinho paqueiro surdia como uma bala, as quatro patas unidas no esforço supremo, passava na frente, depois afrouxava, gania, protestando, vencido pela máquina (...). A poesia dos campos enternecia-me (COUTO, 1949, p. 35).

A partir desse aspecto idílico, Jerónimo ouve a lira dos animais. A tarde oferecia um panorama bucólico, dividido entre visões e audições. Os mugidos arrebatavam os pensamentos do protagonista, de sorte que a densidade do eco prolongava a tarde campesina. Esses sons funcionam como via transcendental, semelhantes àqueles que os poetas desejaram ouvir das esferas, para, depois, compor versos poéticos.

Nota-se que Jerónimo caracteriza o belo no *cronotopo* animalesco: a sina dos bezerrinhos. Separados da vaca, os bezerrinhos trocam de lugar, como se fossem as circunstâncias adversas que são advindas para o próprio espaço. Agora, a lamentação dos bezerrinhos explica o desprendimento materno. Essas situações animalescas refletem a vida de Jerónimo que, no começo da narrativa, detestava a roça, deixando a casa do pai para morar em um espaço rural – “Vila da Mata, meu pai, deve ser um degrêdo (...). Eu tenho horror à roça” (COUTO, 1949, p. 11-12).

Mais tarde, Jerónimo metaforiza os córregos que, serpenteando, dão o brilho em meio às tintas do horizonte, quando o sol se põe. Esses córregos aparecem, durante a noite, como lâminas que rebrilham o sol ausente. Os rios limitam os terrenos limpos, pois a vida territorial é movida pela corrida das águas. Jerónimo, após conotar o curral e os córregos, vê um “cachorrinho paqueiro” que, inesperadamente, apareceu na estrada, com o propósito de competir com o automóvel do personagem. O ganido do cachorro decorre da impotência da vida animal, ao competir com a vida urbana. Os espaços bucólicos são poesias.

Por esta estrada, Jerónimo observa “uma vendinha da roça, perdida na solidão, apareceu num cotovêlo do caminho (...). Um cheiro de suor, de cachaça e de mato pairava” (COUTO, 1949, p. 50). A venda é um espaço, às margens das estradas, que traduz a cultura caipira. No mata-borrão da venda, têm-se o suor, como milagre alcançado e alegria na confraternização, pois os “caboclos riem facilmente, achando graça em tudo. A tristeza brasileira não será uma lenda?” (COUTO, 1949, p. 51). A confraternização é baseada na ingestão de cachaça e, por último, o aroma vegetal, por meio do qual não há inseparabilidade dos espaços – tanto o mato está na venda como a venda, também, está no mato. Jerónimo era consciente de que esses espaços eram unos. “Pensei comigo, liricamente: o milagre das mãos (...) que lavra os campos” (COUTO, 1949, p. 53).

Agora, as vozes compunham o coral pictórico de Pau d’Alho.

Lá de fora vinha o chiado dos carros de bois, misturado ao canto intermitente dos galos preguiçosos. Essas notas espalhavam uma lombeira insinuante na tarde quieta da fazenda. Vozes longínquas de camaradas que trabalhavam nas roças e nos pastos entravam nítidas, aperfeiçoadas pela acústica dos morros (COUTO, 1949, p. 75).

O coral pictórico dispõe concertos discursivos que são entendíveis apenas pelo protagonista do romance. O chiado das carroças e o canto dos galos tinham

pausas, de modo que o dueto bucólico exprime o espaço locomotivo (os bois) e o tempo demarcado (os galos). Essas notas musicais soavam preguiça aos moradores da região, pois aqueles sons produzidos no espaço eram compreendidos pela paz campestre. Intermitentemente, como quebra temporal, aparecem vozes humanas que, especialmente, longínquas, traziam partituras (assuntos) dos microespaços “roça” e “pasto”.

Esses microespaços idílicos são idealizados por Jerónimo, porque os assuntos agrícolas eram perceptíveis. A acústica dos morros sugeriam plurivocalidade, na qual sotaques e dicções tratam de espaços diferentes, porém unificados pelo assunto e pelo tempo. O idílio se perfaz pelo contato vocálico forte de animais e seres humanos que apetece o *modus vivendi* dos fazendeiros e dos comerciantes da região de Pau d’Alho. Todavia, esse idílico transmuta a identidade do sujeito local que estará ajustada à convivência rural. “O Jerónimo (...) ouviu e compreendeu as meigas vozes da vida rural” (COUTO, 1949, p. 82).

Jerónimo, ao escrever uma carta a uma ex-amante, Pequetita Novais, redimensiona o espaço idílico.

Minha boa Pequetita: o sertão me renovou. O Jerónimo que aqui lhe fala (...) ouviu e compreendeu (...) não só a vida da cidadezinha, mas também a vida da fazenda, do campo rude, em que é um prazer sair de manhã pelos canaviais úmidos de orvalho, ou sentar-me, como agora, à noite, numa sala morta de casarão silencioso, enquanto lá no pasto uma rez perdida muge à lua (COUTO, 1949, p. 82).

O espaço idílico fornece, agora, sons fracos e destoantes. Jerónimo tem consciência do ressoar rude da cidadezinha e do campo. Cidade e campo estão em uma mesma performance musical – silenciosa. A satisfação idílica do personagem está na contemplação das manhãs cujas vegetações vislumbram o caráter da vida/novidade. Entretanto, é “numa sala morta” que Jerónimo experimenta o caráter da morte/rotina. O sentimento melancólico, matizado

pela imagem da noite, caracteriza as conturbações que atormentam o ser humano. Tais conturbações são simbolizadas pela figura da “rez perdida”.

Essa “rês perdida” é o símbolo da mudança identitária. Faz-se necessário que o sujeito seja diluído no espaço, a fim de encontrar-se. O mugido é o sinal de solidão (ausência de si) que será preenchida por objetos oníricos, elucubrados pelo próprio sujeito da existência. A lua é o símbolo do onírico, porquanto auxilia os seres viventes a perpetuar-se e criar novas naturezas, isto é, o descanso é a intencionalidade da produção do advir. Jerónimo elucubra o pasto e este é o livro que deverá ser escrito não pelas mãos mecânicas da metrópole, mas pelas mãos da vivência campestre.

Já diluído pelas tintas da noite, o personagem diz “nunca supus que a noite fôsse tão cheia de eflúvios secretos” (COUTO, 1949, p. 84). São tintas noturnas que tocam a essência de Jerónimo e promovem questionamentos sobre o que a cidade imprime no travestimento urbano. É pelo *fugere urbem* que o personagem luta – “Eu também quero viver esquecido” (COUTO, 1949, p. 85). Encontrando a dissonância, o protagonista do romance experimenta o coral da solidão que enaltece um fazendeiro Jerónimo. “Vou levantar uma vida nova, de acôrdo com as vozes que sobem desta solidão e falam à parte mais profunda de meu ser, à verdade secreta da minha essência” (COUTO, 1949, p. 85).

A verdade é que Jerónimo estava morto para a cidade e adota, na carta para a Pequetita, um pseudônimo – “seu falecido” (COUTO, 1949, p. 85) – que precisa se renovar para, só assim, conseguir ouvir as vozes do campo. Lembrando que as vozes da solidão oprimem e diluem o sujeito, redimensionando-o do espaço citadino para o espaço campestre. Tal alteração espacial só é alcançada por meio da transcendência e, depois, transitoriamente, pela convivência rural.

Jerónimo percorreu todo o espaço idílico, ouviu o coral bucólico e diluiu-se neste. “Está claro que nesse quadro sertanejo é preciso pôr a mulher (...) realização do vaticínio idílico” (COUTO, 1949, p. 84). Esse vaticínio é a projeção imagética e espacial do futuro amoroso do protagonista do romance. Interseccionados os espaços imanente e idílico, estes formam um novo espaço: o romântico.

Eu ia agradecer a Siá Bina as boas palavras, quando surgiu da cozinha, num vestido de chita vermelha, uma espécie de Nossa Senhora morena, com um rostinho redondo em que tudo era gracioso e miúdo: o queixo, a bôca, o nariz. Apenas a fronte era larga, por cima de uns olhos pretos de expressão austera; parecia que aquêles olhos não sorriam nunca (COUTO, 1949, p. 20).

Sutil e venerável é o espaço romântico e complexo de ser perscrutado. Mas é, ao sair do hotel, para ir à fazenda do primo Boanerges, que Jerónimo se rende ao olhar contemplativo – a imagem feminina, metaforizada à da Nossa Senhora. Essa aparição, quase uma epifania romântica, apresenta as duas naturezas: a divina e a feminil. A divina arrebatava a condição humana para o belo religioso, por meio de vernizes da castidade e graciosidade. Já a natureza feminil apresenta a fronte séria e envergonhada.

É nessa natureza feminil que há a operação do belo romântico, por meio da personificação, cuja pluriformidade identitária está interligada com o espaço idílico. Desse modo, a cabocla Zuca vai ao curral, para tirar leite das vacas e Jerónimo resolve acompanhá-la. A cabocla diz: “– nunca viu tirar leite? Não acredito” (COUTO, 1949, p. 24). E Jerónimo pensa: “Não era mais a filha do José da Estação, era uma menina da cidade em travesti de moça de roça” (COUTO, 1949, p. 24-25). Nossa Senhora, menina da cidade ou moça da roça? A cabocla Zuca é canonizada pelas memórias de Jerónimo.

Canonização dos padrões do belo feminil. “Os dentinhos de Zuca tinham a mesma brancura daquele leite. Quando ela sorria, apertava a língua escarlate

contra as fendas” (COUTO, 1949, p. 25). As alvas pigmentações (dentes brancos / leite branco) refletem a riqueza de conteúdo casto do corpo da cabocla. “O copo de leite (...) foi um verdadeiro poema” (COUTO, 1949, p. 43). Este modo de plasticidade remete ao método, utilizado pelo rei Salomão, quando compôs o “Cântico dos cânticos<sup>3</sup>”. Jerónimo contempla o idílico na personificação de Zuca, dando à luz “eu poético”.

Rumo à fazenda do primo Boanerges, Jerónimo entra no automóvel. “Foi quando nas margens do ribeirão Zuca rompeu do arvoredado (...). Ela atirou-me um beijo na ponta dos dedos e sumiu de carreira no laranjal” (COUTO, 1949, p. 27). Esta terceira aparição de Zuca, pelo arvoredado, batiza o nascimento do amor do casal. Sentimento que vai frutificando, a cada encontro, como se fossem os frutos daquele próprio laranjal. Agora, Jerónimo ouve uma melopeia idílica que dizia: “Meu benzinho foi-se embora, foi-se embora p’r’a cidade, curandeiro ocê me diga si sabe curá saudade” (COUTO, 1949, p. 54). Essa melopeia saudosística mantém venerável a imagem de Zuca.

Melopeia triste toma conta do espaço romântico, quando Jerónimo descobre que a cabocla Zuca estava noiva de Tobias, um fiscal da câmara de Vitória. “Hipócrita... Aliás, ela passara quatro anos em Vitória” (COUTO, 1949, p. 59), pensa Jerónimo. A imagem de Zuca é dissimulada pelo protagonista, por isso ele a compara como uma vaca – “Das vacas... A imagem de Zuca, entre as vacas do curral, de manhã cedo, sob a neblina, adoçou a minha cólera nascente” (COUTO, 1949, p. 60). A identidade da cabocla é antitética: personalizada pela figura de uma vaca bela e fértil; ao mesmo tempo, pelo comportamento de um animal irracional.

---

<sup>3</sup> No capítulo 4 e versículos 2 e 3, o Esposo diz à esposa: “Os teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas” / “Os teus lábios são como fio de púrpura” (BÍBLIA, 1973, p. 868). Trata-se de um método interseccional: a união do espaço idílico (campo) com o espaço romântico (Esposa e o Esposo).

Jerónimo vai à estação de Pau d’Alho, para pegar correspondências de seu pai, quando Siá Bina, mãe de Zuca, convida o jovem a passar a noite no hotel. Quando Jerónimo chega ao hotel, ouve Zuca entoar: “Se esta rua, se esta rua fôsse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar!” (COUTO, 1949, p. 63). A canção de Zuca intersecciona os espaços: o imanente (rua), o idílico (fosse minha) e o romântico (eu mandava). Mas Jerónimo, sofrendo pela impossibilidade de ter Zuca, resolve cantar, no pensamento: “És mulher. És mulher e nada mais!” (COUTO, 1949, p. 64). Os cantores Zuca e Jerónimo parecem destoar o canto dos amores, pelo descompasso espacial pela melodia atemporal.

Jerónimo entra no automóvel e resolve ir embora para a fazenda de seu primo.

Ao passar pelo ponto donde ela me acenara com lenço, diminuí a marcha, fui bem vagarosamente, como se quisesse respirar um pouco de presença do outro dia. Qualquer coisa atravessou o espaço (pensei que fosse um morcego) e caiu no meu colo. Brequei o carro. Era um molho de cravos. No outro lado do ribeirão houve um fru-fru de folhagem e uma forma sumiu pelo laranjal (COUTO, 1949, p. 65).

Jerónimo deseja recordar aquele momento consagrado. A notívaga Zuca está relacionada com a imagem de um morcego. Um “fru-fru” romântico, cujos sons traduziam uma miragem, cria um espaço romântico totalmente inexplicável dentro daquele espaço bucólico. Vê-se que o automóvel não está em movimento, por causa da fissura e do comprometimento de Jerónimo. Era necessário atender ao apelo daquela oferta amorosa.

Essa oferta é transubstanciada pelo molho de cravos que provam os frutos daquele idílico espaço. Jerónimo, dirigindo o automóvel, pensa: “nunca houve estrêlas tão bonitas como as que me acompanharam, céu afora, pela estrada branca, naquela noite” (COUTO, 1949, p. 65). A estrada branca não seria aquela percorrida pelo automóvel, mas a que desbrava o espaço romântico e entrega

os corações sigilosos cujas formas/fantasia matizam a fecundação do amor. Por isso, Jerónimo raciocina: “Nunca senti tanta veneração pela fecundidade” (COUTO, 1949, p. 73).

São essas fantasias que travestem a personalidade de Zuca e Jerónimo. O protagonista comenta com Emerenciana, esposa do primo Boanerges, sobre o noivado de Zuca com Tobias. Neste instante, Jerónimo faz “lentamente um cigarro de palha, com um bom pedaço de Rio Negro...” (COUTO, 1949, p. 73); o tabaco simboliza a incineração daquele noivado, ou seja, uma tentativa de turvar (águas negras) o sentimento de Zuca por Tobias. Jerónimo ficava “amarfanhando melancolias” (COUTO, 1949, p. 77), principalmente quando cogitava perder a cabocla para um fiscal da câmara de Vitória.

Uma nova aparição da cabocla acontece na fazenda de Boanerges, quando Zuca prepara o enxoval de bebê para a madrinha Emerenciana.

Aproximei-me dela com a sensação de contemplá-la pela primeira vez (...). Parecia feita para a fecundidade, com seios fortes que lhe empolvavam a blusa. Voltou para mim a cabeça e riu com infantilidade. Os dentes pequenos descerraram-se mostrando a ponta da língua úmida, como certas goiabas verdolengas que a gente abre descobrindo com delícia a polpa vermelha e madura (COUTO, 1949, p. 89).

O espaço romântico abarca as análises de Jerónimo, quando o corpo de Zuca é matéria discursiva. Os seios fortes embalavam o delírio apaixonante do protagonista. Parecia que a sala da fazenda tivesse sido reduzida a pó, restando apenas a imagem do corpo da cabocla. Na tentativa de recobrar a presença superior do espaço “sala”, Zuca ri de Jerónimo. Apesar da ludicidade, o protagonista persiste em analisar o corpo e, agora, compara a língua da cabocla às goiabas verdolengas. O escarlate frutífero conota a língua de Zuca.

Todas as noites, Jerónimo e Zuca se encontravam no quarto dela. Sendo o quarto (espaço fechado/privado/íntimo), o espaço idílico se manifestava, como



pano de fundo, isto é, uma forma artística de conferir corpo ao modo bucólico da fazenda. “Os relinchos de uma égua no pasto, o canto insone de um galo em distantes quintais de colonos, interrompiam as nossas conversas sussurrantes, assustavam-nos. Às vezes, um sincerro vinha vadiar pelo terreiro a sua melodia mansa e monótona” (COUTO, 1949, p. 94).

O bucólico se enlaça ao encontro do casal e os sons, fora da fazenda, são convergentes. Os relinchos da égua pareciam estar ornamentando a canção romântica que não era entoada pelo casal, mas vivenciada. Os sussurros eram ritmados, assim que o galo regente determinava o tempo com o canto insone. Também, no terreiro da fazenda, o cavalo sinalizava, com o barulho de sineta, uma melodia mansa que mantinha a silenciosa naquele espaço romântico. Melodia que só pode ser uma ópera, em uma tarde, atrás do pinhalzinho, no campo, no qual Jerónimo e Zuca se beijaram, pela primeira vez.

A fazenda era um espaço incisivo para pôr fim ao relacionamento de Jerónimo e Zuca. Por isso, a fazenda se tornou perceptível, em vários modos:

Aprendêremos a distinguir os menores ruídos nocturnos dentro de casa, estalidos de madeira sêca, furtivo perpassar de camondongos, insónias do sabiá na gaiola da varanda, rolar manso de uma brasa no fogão da cozinha em que o fogo se extinguia. Sabíamos, pela direcção do rumor, qual das crianças se movera na cama, no quarto ao lado (COUTO, 1949, p. 96).

Os sons, dentro da fazenda, são divergentes e interpenetravam no encontro do casal. Eram sons que sinalizariam a presença de intrusos. Os estalidos da madeira marcavam a verificação humana, durante a noite. Os ratos figuram discursos evasivos ao espaço romântico do casal, como as desavenças e os conflitos. As insónias do sabiá recobrem a vigilância do espaço, pelo canto do passarinho que ressoa durante a noite – sinalizando o fim do encontro do casal. Assim, o rolar da brasa no fogão já extinguiria o encontro, por meio de despedidas, com promessas para a próxima noite.

Jerónimo e Zuca eram conscientes de que “o secreto idílio era quase inocente” (COUTO, 1949, p. 96). O protagonista reduz o espaço romântico, quando Zuca volta a Pau d’Alho, para ver o noivo Tobias. O estado da “cesta de costura era uma coisa morta que evocava tristemente os dedos ligeiros” (COUTO, 1949, p. 99). Nesse momento, o espaço romântico é preenchido por um sentimento funesto, já que a cesta da cabocla é signo excelente de ausência e morte. Jerónimo intentava recuperar o espaço romântico, pelo corpo da cabocla. “Aquela carnação macia e forte, aquêles seio casto que eu tantas vezes apertara contra mim” (COUTO, 1949, p. 112). Tentativa frustrada.

Jerónimo se dá conta de que o espaço romântico morreu. Tuberculoso, o protagonista terá que voltar ao Rio de Janeiro, à casa de seu pai. Mas a presença de Zuca na fazenda ressuscita o espaço romântico:

Zuca pusera a mão no meu rosto, acariciando-me a barba ao arrepio (...). O hálito dela era puro como o de um cachorrinho de mama. Parecia que no seu corpo não havia possibilidade de nenhuma podridão, como se a natureza a tivesse feito de uma substância inocente, lavada de tôdas as corrupções e de tôdas as mortes (...). Aspirei com delícia aquela carnação e aquela bôca, dons inefáveis da vida (COUTO, 1949, p. 127).

Novamente, a cabocla é comparada a um animal – cachorrinho de mama. O espaço romântico renascera. A imagem de Zuca era condensada (Nossa Senhora e cabocla), de tal modo que não havia aspecto mortífero. O corpo feminino abre alas para os dons inefáveis que Jerónimo deverá levá-los para o Rio de Janeiro e tê-los como lembranças. Chegando à cidade maravilhosa, o protagonista recebe uma carta do primo Boanerges, pela qual fica sabendo que Zuca estava adoentada.

Jerónimo teve “a sensação absurda de que Zuca era um pedaço destacado do meu próprio corpo que padecia, longe, no mato melancólico do Pau d’Alho” (COUTO, 1949, p. 138). Tal sensação rompe as imagens acopladas do belo

(Nossa Senhora e cabocla), visto que Jerónimo compõe a carne de Zuca, como acontecera com a carne de Eva que foi tirada da de Adão. Do divino ao humano, a natureza se torna soturna naquele espaço romântico. A melancolia, também, está com o protagonista que volta a Pau d’Alho, mas com a sensação de estar “numa plataforma de estação perdida” (COUTO, 1949, p. 144).

Em Pau d’Alho, Jerónimo soube, pela mãe de Zuca, que o noivado havia se desfeito. Porém, a cabocla continuava adoentada, no quarto da fazenda de Boanerges, sem querer receber visitas. Era um modo de subterfúgio, posto que “a malevolência do lugarejo era vigilante e não perdoava” (COUTO, 1949, p. 153). Por isso, Zuca não queria mais falar com Jerónimo. O protagonista, em seus pensamentos, cogitou que “Zuca não passara de um episódio e (...) dar aquele ídilio de fazenda um caráter definitivo de iniciação da existência” (COUTO, 1949, p. 154). O belo teatro parecia estar sem fantasias. Sobra apenas o espaço idílico.

Cada vez que Zuca se distancia de Jerónimo, o espaço idílico se destaca, por meio da morbidez. A natureza se degrada. “No terreiro, a canzoada parecia uma banda de música enraivecida e desafinada” (COUTO, 1949, p. 155). A trilha sonora é angustiante, as cortinas se fecham para o teatro romântico, as fantasias desaparecem e a morte do “eu” é uma constância, pois “o episódio sertanejo chegara ao fim” (COUTO, 1949, p. 157). Era necessário mudar o palco daquele teatro, porque os expectadores já não querem assistir àquele folhetim.

Jerónimo decide, então, casar-se com Zuca e mudar-se para outra região campestre. “O casamento religioso foi cedo, antes do almoço. O padre Annunziato abençoou-nos na capela arruinada de Pau d’Alho, com andorinhas esvoaçando por cima de nossas cabeças” (COUTO, 1949, p. 162). Os espaços imanentes e idílicos deveriam ruir, para a revolução do espaço romântico, porquanto eram paisagens que não condiziam mais com o novo espaço

romântico, concretizado. Era preciso evadir-se para o desconhecido e reter na memória apenas as lembranças da conquista.

Era suave aquela evasão para o desconhecido, com uma mulher que era minha (...) a mulher que a terra me dera, presente do mato, resumo de tôdas as virtudes de paciência e amor do povo rústico do interior. (...) A intimidade começava ali, ao crepúsculo, no limiar da nova existência. Para trás tinham ficado as paisagens do primeiro idílio (COUTO, 1949, p. 164).

O limiar da nova existência trazia novos idílios para a renovação do espaço romântico do casal. Jerónimo almeja crepuscular todas aquelas matizes, oriundas dos espaços imanente, idílico e romântico. O referido crepúsculo seria pôr fim às mazelas que a cultura pau d’alhiana impôs ao casal, vítima do preconceito daquela sociedade patriarcal. Ainda, no trem, Zuca confessa a Jerónimo: “Se você não voltasse, nós morreríamos” (COUTO, 1949, p. 165). A dissimulação de Zuca era usar a doença para omitir a gravidez.

Com o nascimento de Jerónimo Junior, o protagonista se preocupa com o crescimento do filho. Escrevendo uma carta, ao pai, Joaquim, Jerónimo diz: “Meu filho há-de gostar de lombo de cavalo e do desconforto das travessias serranas, sob os temporais que endurecem o corpo e desafiam doenças – as doenças da cidade” (COUTO, 1949, p. 168-169). Mesmo que haja a mudança de Pau d’Alho, Jerónimo se mantém diluído na cultura campestre, buscando costumes e aventuras bucólicas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As recorrências do belo no romance histórico *Cabocla* (1949), de Ribeiro Couto, demonstraram as particularidades dos espaços imanente, idílico e romântico. São manifestações discursivas em continuidade, visto que o belo estético colore os *cronotopos* da narrativa e caracteriza a historicidade e o

*modus vivendi* dos personagens do romance. Na verdade, Ribeiro Couto engenhou o protagonista Jerónimo, como um Édipo que vai decifrar as pigmentações e os sons do caleidoscópio do belo, presente na vida animalesca e na vegetação campestre.

Sob a ótica de Jerónimo, o belo se abre circunspecto e sutil, por meio de idiossincrasias e vicissitudes. No espaço imanente, a adjetivação ínfima e o uso contínuo de diminutivos encantam o protagonista que parece não prestigiar a imanência de Pau d’Alho. Estratagema do autor foi utilizar a linguagem grotesca não para refutar, mas para colorir o belo, a partir de circunstâncias simples do cotidiano. As tintas do grotesco foram logo percebidas pelo leitor que foi arrebatado por fenômenos mínimos da vida bucólica.

Foram esses fenômenos mínimos que encantaram a realidade campestre e conduziram Jerónimo ao espaço idílico. Neste, o belo se emoldurou, pictoricamente, pela descrição paisagística de córrego, curral e estrada que pareceram dialogar com o protagonista. Pelo *fugere urbem*, surgiram as vozes animalescas que se relacionaram (simbologicamente) com a vida do próprio Jerónimo. O belo é um coral cuja linguagem animal e linguagem humana se harmonizaram, por excelência, na arcádia pau d’alhiana.

Por último, no espaço romântico, o belo foi percorrido sob a égide da personificação. Jerónimo adotou o pseudônimo de “falecido” (morto para a vida carioca), mas vivo para a vida bucólica. O protagonista se apaixonou pela cabocla Zuca e, usando o método salomônico, personificou a imagem feminil, por meio de epítetos do reino espiritual (Nossa Senhora), animal (vaca, morcego e cachorrinho de mama) e vegetal (goiaba e mato virginal).

Alusão à dança da vida, Ribeiro Couto utilizou, em sua narrativa, paisagens, animais e sujeitos que dialogam sutilmente, sejam por associações, metáforas, metonímias e diálogo. Essa *techné* foi um recurso do belo estético que deixou “implícito” (ou escondido) a primeira noite de amor de Jerónimo e

Zuca, porque, além de ter sido sublime, foi transportada para as imaginações do leitor, como ocorreu no livro *Cântico dos cânticos* – o amor sexual só é entendível pela linguagem do belo. Assim, há muitos vestígios do belo.

### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1949.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª edição. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 7ª edição. Trad. de Paulo Neves. Lisboa: Vega, 2009 (Coleção Passagens).

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVA, Vera Lúcia Massoni Xavier. Um estudo da descrição, da narração e da dissertação do ponto de vista da organização temporal. *Interciência*. n. 3, p. 43-58. 2004.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 16/06/2020.

Aceito em 13/11/2020.