

ESTUDOS

Linguísticos e Literários

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

REITOR

José Rogério da Costa Vargens

VICE-REITOR

Eliane Azevedo

DIRETOR

Suzana Helena Longo Sampaio

COORDENADORA DO MESTRADO

Serafina Pondé

COM APOIO DO PROGRAMA MCT/CNPq/FINEP

EDITOR

Celina Scheinowitz (UFBA)

CO-EDITOR

Evelina Hoisel (UFBA)

CONSELHO EDITORIAL

Antônia Herrera (UFBA)
Heloísa Prata e Prazeres (UFBA)
Luiz Antônio Marcuschi (UFPE)
Regina Zilberman (PUC/RS)
Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBA)
Sumaia Sahade Araújo (UFBA)

ASSESSORAMENTO EDITORIAL

Ana Maria Oliveira (UFBA)
Celeste Aída Galeão (UFBA)
Lúcia Mattos e Santos (UFBA)

Publicação do Curso de
Mestrado em Letras da Universidade
Federal da Bahia
Campus de Ondina - Biblioteca Central/
Ondina
40210 Salvador-Bahia-Brasil

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

SUMÁRIO

Apresentação Evelina Hoisel	3
O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa Evelina Hoisel	11
Minha gente, Miguilim... e outras estórias Dirce Côrtes Riedel	29
A narrativa sob suspeita: certezas em <i>Grande sertão: veredas</i> Judith Grossmann	47
A recriação da matéria popular em Guimarães Rosa Doralice Fernandes X. Alcoforado	75
O ritmo do baile: Guimarães Rosa, <i>Corpo de baile</i> Maria da Conceição Paranhos	93
Guimarães Rosa e seu "Grande sertão": através d"O espelho" Evando B. Nascimento	109
Relação das obras de Guimarães Rosa disponíveis na Biblioteca do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.....	129
Discurso de paranínia Judith Grossmann	139

ESTUDOS; Linguísticos e Literários,
nº 8, dezembro 1988. Salvador,
Universidade Federal da Bahia,
Instituto de Letras, 1988. 144p.
22cm.

1. Letras - Periódicos I. Uni
versidade Federal da Bahia, Institu
to de Letras.

CDU 8(05)

<i>Estudos</i>	Salvador	n.8	p.1-144	dezembro/1988
----------------	----------	-----	---------	---------------

APRESENTAÇÃO

Evelina Hoisel

É traço característico da modernidade artística o exercício de uma atividade teórico-crítica, não só no espaço da própria obra literária, mas como prática que ocorre em paralelo à produção artística. Esse exercício é consequência da consciência exacerbada que tem o escritor como produtor de linguagem, da qual João Guimarães Rosa é um exemplo máximo. Se em entrevistas e depoimentos revela sua inclinação para uma atitude altamente reflexiva, através da qual mostra o domínio de seu projeto literário e de seu processo criador, no conjunto de sua obra literária, há uma contínua reflexão e uma busca da forma adequada.

Numa entrevista concedida a Günter Lorenz, publicada com o título "Diálogo com Guimarães Rosa", e que constitui um dos depoimentos mais lúcidos e significativos que um escritor poderia prestar em relação à sua atividade, Guimarães Rosa define os laços entre literatura e vida, afirmando: "Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível do que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem que ser a voz daquilo que eu chamo 'compromisso do coração'. A literatura tem de ser vida!"¹

A vida transborda na escritura roseana que, por ser vida, é também escritura. A escritura poética e a escritura do mundo interpenetram-se, suplementam-se. Veredas existem, travessias pelo sertão acontecem: o sertão é mundo e é escritura. Como, na condição de leitor, fruidor, percorrer todas essas veredas, travessias pelo sertão-mundo-escritura, senão por um ato de ousadia, de coragem riobaldiana — metáfora para a aventura poético-existencial — enquanto compromisso do coração e desejo de entender, de conhecer?

Na obra de João Guimarães Rosa, os limites do ser e do não ser na linguagem transbordam num excesso de significantes e de significados. O leitor crítico, oscilando no jogo entre o compromisso do coração e o compromisso da decisão, contaminado pela coragem riobaldiana, ao se defrontar com múltiplas veredas, recorta, limita, mapeia um território de signos que apenas temporariamente pode lhe fornecer um fragmento caleidoscópico do imenso cosmos roseano.

Assim tem se constituído a fortuna crítica da obra de João Guimarães Rosa que, como escritor universal, está fadado a conviver com uma espessura signífica em que palavras se superpõem a palavras, signos remetem a signos. O leitor crítico neles se detém apenas transitoriamente, para continuar novas travessias. A revista *Estudos* fertiliza esse território e se constitui também como espaço onde se recorta, limita, mapeia.

Este número de *Estudos* tem como antecedente a *Semana Guimarães Rosa*, promovida pela Academia de Letras da Bahia e pelo Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia, sob a coordenação de Evelina Hoisel, no período de 16 a 20 de novembro de 1987, numa homenagem a este autor pelo transcurso dos vinte anos de sua morte e, simultaneamente, dos vinte anos de publicação de *Tutaméia*. Ao prestar esta homenagem, a Academia de Letras da Bahia e o Curso de Mestrado em Letras trouxeram ao conhecimento do público baiano, através de um ciclo de conferências e da exposição do material fotográfico e documental "Confluências: trilhas de vida e de criação", fotografias, documentos, correspondências e depoimentos que mostram faces da personalidade e da obra do escritor, uma ausência que se fez presente na Academia de Letras da Bahia.

A exposição "Confluências: trilhas de vida e de

criação" é parte de um acervo mais amplo, pertencente ao Arquivo de Guimarães Rosa, incorporado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a coordenação de Cecília de Lara, e tem constituído objeto de exposições realizadas no Brasil e no estrangeiro. Em Salvador, o material fotográfico e documental foi acrescido da produção literária de Guimarães Rosa e de um repertório de estudos críticos, pertencentes à Biblioteca do Instituto de Letras da UFBA, cuja relação ora editamos. Das cinco conferências, três estão publicadas nesta revista; as demais, uma vez que já estavam comprometidas com outras publicações, não puderam constar desta coletânea. O ciclo completo de conferências foi o seguinte:

- | | |
|------------------------------|--|
| Evelina Hoisel - UFBA | - "O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa" |
| Davi Arriguicci Júnior - USP | - " <i>Grande sertão: veredas</i> - romance e experiência" |
| Dirce Riedel - UERJ | - "Ver para saber mais: Minha gente, Miguilim e outras histórias" |
| Judith Grossmann - UFBA | - "A narrativa sob suspeita: certezas em <i>Grande sertão: veredas</i> " |
| Elizabeth Hazin - UFPE | - "História secreta de um romance" |

Integrando ainda a presente coletânea estão os trabalhos de Doralice Fernandes X. Alcoforado e Maria da Conceição Paranhos, professoras de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UFBA e o de Evando B. Nascimento, doutorando da UFRJ. Na seção "Documento", publicamos o "Discurso de paranínia aos formandos de Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia", pronunciado por Judith Grossmann, no segundo semestre de 1988.

Em "O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa", Evelina Hoisel estuda os diversos procedimentos e te

mas do drama nos textos de Guimarães Rosa. A estrutura fundamentalmente dramática desses textos está associada ao caráter inovador da linguagem. O projeto literário de Guimarães Rosa se faz no sentido de instaurar um novo idioma, de chegar "ao momento original da linguagem", de limpar as palavras das "cinzas" do quotidiano. Essa instauração do novo só pode se efetuar através de múltiplos deslocamentos, de tensões dramáticas que ocorrem no interior da própria linguagem. O "drama da linguagem", que é também o drama do sujeito que a produz e, conseqüentemente, do leitor que a consome, deflagra na escritura poética roseana o aparecimento de diversos elementos do drama, configurando um círculo que percorre os vários textos. Essa imagem do círculo, delineada no título do trabalho, ganha forma, ainda, através da vinculação entre constituição de um novo idioma e o momento original da linguagem — movimento circular — como também o são as relações criadas entre sujeito produtor/sujeito consumidor do texto ou, ainda, entre o projeto e a produção.

A leitura que Dirce Riedel empreende, no artigo "Ver para saber mais: Minha gente, Miguilim e outras histórias", seguindo a trilha de determinados personagens, põe em destaque a natureza da criação poética como forma de apreensão da realidade em seus diversos níveis, perseguindo a metáfora roseana do ver como equivalente a saber e a perceber. No conjunto de obras, esses personagens, a exemplo de Miguilim, Dito, Riobaldo, Miguel, Zequieli se configuram como "índice da atividade poética" e são reveladores da experiência estética e ética de Guimarães Rosa. A metáfora do ver, na escritura roseana, tem múltiplas possibilidades significativas, nas quais o sentido referencial revela apenas um nível de percepção na busca de uma realidade supra-sensível. A seleção e o recorte realizados pela sensibilidade da leitora e especialista de Guimarães Rosa captam, nos contos eleitos, sob a estória narrada, a singularidade de cada ex
Estudos (8): 3-9, dez.1988

periência vivenciada pelos personagens, enquanto síntese de uma travessia poético-existencial.

Em "A narrativa sob suspeita: certezas em *Grande sertão: veredas*", Judith Grossmann aborda a crise do narrar na narrativa contemporânea, situando *Grande sertão* no contexto dessa crise, enquanto elemento que não só a afirma, mas cria a necessidade de provocar uma crise na narrativa. Segundo Judith Grossmann, o romance roseano dramatiza a "metafísica do narrar", colocando-se constantemente a pergunta por que narrar? e para quem narrar? Riobaldo, que representa a "pulsão narrante" do escritor, vive o conflito do narrar — "extroverter-se, doar-se" — e do não narrar — "introverter-se, entregar-se à usura de si mesmo". Da perspectiva deste trabalho, que focaliza questões teóricas cruciais para a compreensão da narrativa contemporânea, há em *Grande sertão: veredas* uma "pedagogia do narrar". Esses aspectos formulados ao nível do narrar ou não narrar, extroverter-se ou introverter-se, extrapolam os limites da narrativa e ampliam-se numa reflexão de caráter existencial, da qual a obra de Guimarães Rosa é exemplar.

Partindo do pressuposto de uma circulação entre a literatura popular e a literatura erudita, onde se processam múltiplos empréstimos, Doralice Fernandes Xavier Alcofado, no artigo intitulado "A recriação da matéria popular em Guimarães Rosa", trata das relações da obra roseana com a literatura popular, estudando os elementos da tradição popular presentes na sua escritura. A vertente que se abre com essa proposta de leitura não se encerra no reconhecimento dos aspectos formais e temáticos da literatura popular na ficção de Guimarães Rosa, mas reside na constatação do seu caráter crítico-reflexivo em relação ao material apropriado e reorganizado literariamente, fazendo com que sua obra se elabore simultaneamente como uma teoria, crítica e histó

ria da vertente popular.

O artigo de Maria da Conceição Paranhos "O ritmo do baile: Guimarães Rosa, *Corpo de baile*" recorta e aprofunda um aspecto que tem sido considerado na obra de Guimarães Rosa, no que se refere ao processo de hibridização de sua escritura, a qual se monta com elementos épicos, líricos e dramáticos. A autora enfatiza o papel do ritmo na prosa roseana, não como procedimento retórico, mas desentranhado da própria marcação temporal dos acontecimentos vivenciados pelos personagens. Estabelece-se, desse modo, uma conexão entre o ritmo do viver e o ritmo de contar a história da vida, o que torna a prosa roseana essencialmente rítmica e lhe confere uma singularidade excepcional em relação à prosa de ficção, convencionalmente considerada arrítmica.

Utilizando a metáfora do "grande sertão" como expressiva do conjunto de obra, Evando B. Nascimento, em "Guimarães Rosa e seu grande sertão: através d'0 espelho", empreende o estudo das relações entre o autor e sua produção, a partir da leitura da correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri e de uma interpretação do conto "0 espelho". Nessa correspondência, Guimarães Rosa assume perante seus textos o papel de uma autoridade capaz de reduzir o teor de "indecidibilidade" dos signos textuais. Se Edoardo Bizzarri se torna um leitor especial, Guimarães Rosa passa a desempenhar gradativamente o papel do crítico que analisa seus próprios textos, fornecendo através de um "jogo de cartas" uma visão "suplementar" de leitura. A interpretação de Evando B. Nascimento se desenvolve percorrendo algumas configurações da teoria de Jacques Derrida, através das quais se repensam as relações problemáticas entre o autor e sua obra, deslocando-se o biográfico, enquanto pesquisa das fontes e identificação dos dados empíricos, como forma de elucidação da escritura literária.

Neste número da revista *Estudos* encontramos as sim algumas vertentes deste sertão-mundo-escritura capazes de recuperar parte do projeto-trajeto de João Guimarães Rosa.

NOTA

- 1 GUIMARÃES ROSA: coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL. 1983. (Coleção Fortuna Crítica, 6), p.84.

O CÍRCULO DO DRAMÁTICO NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Evelina Hoisel

RESUMO

Este trabalho estuda os aspectos dramáticos da obra de João Guimarães Rosa, fundamentando-se em elementos inerentes à própria linguagem e relacionando-os com um projeto constantemente perseguido pelo autor, no que diz respeito à construção de um novo idioma poético, a partir do retorno ao momento original da linguagem. Esta proposta cria um núcleo de tensões dramáticas ao nível da linguagem que promove a circularidade dos diversos procedimentos dramáticos encontrados em sua escritura, destacando-se: a utilização da metáfora do teatro, a presença do diálogo e do conflito, a apropriação de temas da dramaturgia tradicional.

O desvelamento dos aspectos dramáticos da obra de João Guimarães Rosa interessa-nos particularmente porque a fruição de sua escritura conduz o leitor à vivência de uma intensa experiência dramática. Recortar o círculo do dramático, percorrer o itinerário labiríntico proposto na sua obra é uma atividade pontuada por momentos de tensão característicos dos melhores textos da dramaturgia mundial.

A intersecção de diversos gêneros literários, compondo uma escritura simultaneamente épica, lírica e dramática, num estilo vivamente mesclado, em que as diversas formas dialogam e contracenam no palco da linguagem, instala um jogo de tensões que dificilmente poderia ser neutralizado, mesmo por efeito de uma decisão de leitura.

A face dramática dos textos de Guimarães Rosa assenta-se em elementos inerentes à própria linguagem e diz respeito de um especial relacionamento entre o escritor e a linguagem.

guagem e, conseqüentemente, entre o leitor e a linguagem.

Existe, no conjunto das obras de Guimarães Rosa, um projeto perseguido obstinadamente, que pode ser apreendido em diversos níveis de sua criação poética. Desde o texto manifesto ao texto latente, tanto no que é dito explicitamente por algumas personagens como no que permanece ao nível do não dito, este projeto consiste na busca da construção de um novo idioma poético. Além de estar simultaneamente implícita e explícita no contexto de sua obra literária, a inovação da linguagem é uma obsessão, algo que persegue também o homem Guimarães Rosa, constituindo-se num dado essencial de sua biografia pessoal e literária.

Numa entrevista concedida a Günter Lorenz, publicada com o título de "Diálogo com Guimarães Rosa", este projeto revela-se como algo profundamente entranhado e que reflete sua particular visão de mundo, a partir do que ele denomina "uma percepção metafísica da linguagem". Sobre sua relação com a língua, declara Guimarães Rosa ao entrevistador alemão: "É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente". (GR, 83) "Quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem". (GR, 84). "O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas". (GR, 83).

Nesta última citação, revela-se a percepção metafísica da linguagem como porta para o infinito. Vemos que a ânsia do infinito conduz o escritor a manter um relacionamento particular com a linguagem, relacionamento amoroso que encontra no dramático sua forma de realização, de consumação.

O retorno ao momento original da linguagem suscita a instalação de uma desordem que se mostrará uma nova

ordem. Do ponto de vista das estruturas vigentes, a linguagem, conforme é utilizada cotidianamente, é uma ordem que deve ser obedecida por um determinado falante com o objetivo de se comunicar. Do ponto de vista do escritor (que não está primordialmente interessado no aspecto de instrumentalidade do sistema verbal, mas na sua fundamentalidade, isto é, enquanto porta para o infinito) esta ordem é "montanhas de cinzas", algo que precisa ser revolido e limpo.

O trabalho com a linguagem em busca dessa fundamentalidade representa a instalação de uma desordem no sistema estabelecido. A criação literária, no momento em que se projeta em direção à origem, está desestabilizando o código vigente. Esta experiência do escritor com a linguagem, que é também uma vivência da própria linguagem, é, intrinsecamente, dramática e até mesmo trágica, no sentido de que a tragédia define-se sempre como a instauração de uma determinada desordem. Sendo, contudo, a linguagem literária uma linguagem de ruptura, que pressupõe um novo tipo de organização, essa organização é uma desordem em relação ao sistema anterior, mas é uma ordem em relação aos referenciais adotados no interior do novo discurso. Através da tensão entre ordem e desordem, entre incomunicabilidade e comunicabilidade, o texto literário restaura o teor expressivo da linguagem, recuperando a plenitude original das palavras. A experiência agônica da palavra poética objetiva atingir essa plenitude significante, que não poderia ser apreendida sem esse processo de dramatização. Personagem e cenário de seu próprio drama, a linguagem poética teatraliza essa jornada trágica, mas necessária para o aparecimento de um novo código e, conseqüentemente, de um novo ser. O processo de revitalização da linguagem pela literatura está correlacionado a uma nova forma de perceber o mundo circundante, imprimindo novas possibilidades de organização dos objetos e de suas relações.

Nessa perspectiva, confluem a vivência dramática da linguagem com a experimentação dramática do mundo por parte de quem escreve e de quem lê. Escritor e leitor se encontram nessa aventura conflituosa de experimentação dos limites da linguagem e do ser.

A experiência da criação literária é, assim, uma experiência dramática. Há entre o velho que se desloca e o novo que se quer instalar um conflito de forças antagônicas. É nesse sentido, inicialmente, que podemos afirmar a presença do dramático em toda criação poética, mesmo naqueles exemplos em que, aparentemente, as marcas do drama não estariam presentes. Esse processo, inerente a toda literatura, acentua-se cada vez que o projeto da escritura literária se monta no sentido de buscar cada vez mais o ponto original da linguagem, espécie de grau zero e fonte de toda significação. O exteriorizar da palavra poética só é possível através de um introjetar-se às fontes da origem, o que implica num jogo antagônico de forças em conflito. Mais do que dramático, esse *pathos* vivenciado pela linguagem não tem solução e o trágico se instala no momento em que as forças em conflito coabitam no espaço literário, uma superpondo-se à outra, a partir de sucessivas remissões substitutivas. Guimarães Rosa, ao declarar a Günter Lorenz que "quer voltar cada dia mais à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar à luz segundo a minha imagem", traça programaticamente um projeto de criação literária cuja produção excede seu próprio roteiro, construindo um idioma singularmente individual e um estilo que foge dos parâmetros de todos os estilos.

Acionando os diversos níveis do código linguístico, Guimarães desarticula os diversos estratos da linguagem — nível fônico, morfológico, sintático, semântico —, numa aventura experimentalista, plasmada e replasmada léxi-

xica e sintaticamente. A força de liberdade dessa experimentação lança cada palavra, cada estrutura na busca do resplendor impossível. A perseguição desse esplendor, que corresponde ao processo de depuração, isto é, de limpar as palavras das cinzas da linguagem cotidiana para conduzi-las a seu sentido original, a perseguição desse esplendor, dizíamos, é um processo dramático, porque tensiona os pólos da comunicabilidade e da incomunicabilidade, do novo e do velho, do dizível e do inefável, do possível e do impossível.

Essa experimentação agônica da palavra se torna o principal núcleo de sustentação da circularidade do dramático na obra de Guimarães Rosa e, também, o instrumento através do qual a linguagem encena e re-encena o fulgor da origem. Esse empenho por uma realização dramática coincide com a possibilidade suprema de recuperar a força expressiva de cada palavra e; nessa perspectiva, compreende-se a eclosão da lírica nos diversos textos de Guimarães Rosa.

Desse fundamento dramático da escritura roseana detonam os diversos outros procedimentos ligados à estrutura do drama, estabelecendo-se, em todos os textos, relação com temas e processos de construção dramática.

Preliminarmente, há um constante apelo à metáfora do teatro, ou referências ao teatro, para traduzir uma cosmovisão: o mundo como um teatro, em que cada um desempenha um papel e onde existe a máscara, o disfarce, a representação. Em *Grande sertão: veredas* há diversas menções ao "teatro do mundo", palco onde se desenrolam as peripécias do jagunço Riobaldo. A percepção do teatral do mundo só pode ser compreendida pelo barqueiro Riobaldo, em momento de contemplação e decifração desse ato teatral, que o leva a afirmar: "Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho". (GS: V, 187).

Em *Grande sertão: veredas* as ocorrências passa das são lidas através da metáfora teatral. Declara Riobaldo: "Meu corpo gostava de Diadorim./.../. Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro". (GS:V, 140). Circunscrevendo seu texto a esta metáfora, Riobaldo a toma como símbolo-escritura do mundo, em que todos desempenham um papel na travessia pelo sertão-mundo, e cujo *pathos* que atinge cada personagem afirma o sentido trágico do existir.

Em *Sagarana*, destaca-se o conto "A volta do marido pródigo, traços biográficos de Lalino Salãthiel", onde a referência ao teatro fornece as coordenadas através das quais se desenrolam as peripécias amorosas do personagem-ator Lalino Salãthiel. Dividido em IX partes que se interrelacionam como se fossem atos ou cenas, a primeira parte do conto se refere à encenação de uma peça que tem como título "Visconde Sedutor", que Lalino propõe representar com seu Marrinha. Neste ato se esboçam diversas características que contornam o cenário de um drama tragicômico que será encenado por Lalino, Maria Rita e seu Ramiro e que afirmam as qualidades histriônicas do protagonista. Realçando essas características, seu Marra afirma a respeito de Lalino: - "O senhor é um rapaz inteligente, de boa figura... Precisa de dar exemplo aos outros... Eu cá, palavra que até gosto de gente assim, que sabe conversar... que tem rompante... Até serviria para fazer papel do moço-que-acaba-casando, no teatro". (S, 76). No final dessa mesma parte, o narrador enfatiza a metáfora, enquadrando a realidade dos acontecimentos no palco do teatro do mundo: "E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato" (S, 80). A circularidade da metáfora nos textos de Guimarães Rosa provém da constatação de que o mundo é uma escritura, a escritura é o mundo, o *pathos* da linguagem é o *pathos* do mundo, o histrionismo dos personagens

é a natureza histriônica da própria palavra-linguagem.

Em "Pirlimpisquice", *Primeiras estórias*, através da tematização da montagem de uma peça por um grupo de alunos de um colégio, aparece a idéia da representação como parte importante ao aprendizado do viver e forma de adquirir experiência. Se em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, o protagonista, representa stanislavskianamente seu papel até as últimas conseqüências e pode, posteriormente, através do distanciamento brechtiano compreender que "aprender a viver é que é viver mesmo", em "Pirlimpisquice" um dos personagens afirma: "Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade". (PE, 41). "Pirlimpisquice" pode ser lido como uma arte poética através da qual se destaca o papel da invenção e da imaginação na representação teatral, conseqüentemente, no escrever e no viver. O enredo, inventado pelos alunos, que começam a improvisar no espetáculo porque falta o ator principal, é a mistura das duas estórias que circulavam entre os dois grupos de alunos, narra a estória dentro da estória, o texto dentro do texto, a vida dentro do teatro, o teatro da vida: "Cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? Era bom demais, bonito - o milmaravilhoso - a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar". (PE, 47).

O enredo inventado desorganiza o texto original e convencional, instala uma ordem distinta do programa estabelecido, imprevisível, singular, como deve ser cada enredo-desenredo: "Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito-tudo tão bem-sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo

representar outra vez, e nunca mais". (PE, 47).

No conjunto de obra de Guimarães Rosa, ampliamdo a metáfora do teatro, aparecem diversos temas do drama tradicional, como a **vingança** — "Duelo", "Burrinho Pedrês", a **traição** — "Duelo", "Volta do marido pródigo" — a presença do **conflito** entre personagens construindo cenas de forte tensão dramática, onde o leitor é dilacerado pelo suspense até o desfecho, muitas vezes catastrófico dos acontecimentos.

Se na literatura dramática o conflito surge a partir da ação e dos desejos antagônicos das personagens envolvidas na trama, no texto roseano, busca-se outra fonte geradora de tensão: a presença do desconhecido, do enigma que precisa ser decifrado. Este aspecto está vinculado à problemática da experiência e do aprendizado do viver como forma de decifração e conhecimento de si e do outro.

O enigma como fonte de tensão dramática é um motivo recorrente na escritura roseana e é um círculo de conflitos para Riobaldo Tatarana, no *Grande sertão*. Entretanto, em "Cara-de-Bronze", o tema ganha contornos particulares uma vez que enfatiza a questão das relações entre experiência e palavra e o enigma do sentido poético da palavra.

Em "Cara-de-Bronze", o que gera a tensão é, ao nível manifesto, a própria figura enigmática do velho Cara-de-Bronze, sua natureza estranha e lendária, em torno da qual giram ou constroem-se os diálogos dramáticos, conjecturas dos diversos vaqueiros da fazenda do Urubuquaquã para desvelamento do mistério: "Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a gran

de Casa estava repleta de sombrios". (UP, 97/98). Em "Cara-de-Bronze", como em diversos outros textos de Guimarães Rosa, a narração é constantemente interrompida pela irrupção do diálogo dramático, que traz a ação para o presente textual, onde as personagens atuam, numa marcação cênica entremeada de forte expressão lírica, e onde o diálogo das personagens substitui temporariamente a voz do narrador épico. Todas as vozes confluem para desvelar a ação do Grivo, ou seja, compreender o significado oculto da missão empreendida por ordem do velho Cara-de-Bronze. Entretanto, cada fala que se apresenta como possibilidade de decifração desorganiza as conjecturas anteriormente apresentadas, criando um núcleo de tensão associado à ambigüidade em torno da viagem do Grivo, de sua missão e que leva o narrador a comentar, brechtianamente: "Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final./.../. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto./.../. Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte./.../. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira". (UP, 96/97).

Contudo, é da própria fala das personagens que se pode compreender o significado da tarefa mítica do Grivo, que é recuperar/encontrar a força original da palavra. A ação do Grivo se torna, assim, exemplar da procura da palavra poética, do retorno ao momento original da linguagem, do encontro com a palavra virginal, capaz de dizer o inefável, e da íntima relação entre palavra e ato. Todas essas nuances estão expressas no desejo do velho Cara-de-Bronze de querer saber o "quem das coisas", "a brotação das coisas", "o porque de tudo nessa vida", "ficar sabendo o tudo e o miúdo" (UP, 100/101): — "A rotação das roseiras, o en

sol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas./.../ O virar, vazio por si, dos lugares". (UP, 100). As situações dialógicas que se apresentam em "Cara-de-Bronze", como também em "Buriti" e em diversos contos de *Sagarana*, como "O Burrinho Pedrês", "Duelo", "Volta do marido pródigo", etc., numa leitura superficial, parecem ser introduzidas com o objetivo de esclarecer os "sombrios" dos acontecimentos, uma vez que diversas vozes refletem sobre um mesmo acontecimento. Entretanto, cada fala que se articula, em vez de auxiliar o narrador no esclarecimento dos eventos narrados, cria itinerários labirínticos, que desencaminham constantemente personagens e leitor do percurso que conduz à fonte de desvelamento do enigma. A leitura desses trechos torna-se, assim, densa, tensa, conflituosa, à medida em que há uma série de indicadores textuais que, simultaneamente, dissolvem e criam novas tensões, desvelam e tornam a velar o oculto.

É a utilização constante do diálogo nos diversos textos que garante e confirma a tendência fundamentalmente dramática da escritura de Guimarães Rosa. Desde as poéticas clássicas até as mais modernas teorias do drama, o diálogo tem sido considerado procedimento de construção caracteristicamente dramática. No drama, as personagens representadas criam-se a si mesmas por meio de suas falas. O discurso direto, componente matricial que dá forma às personagens, responsabiliza-se pela atualização da história no tempo presente, fazendo-a acontecer aqui e agora, e cujo desfecho, desconhecido das próprias personagens, é elemento gerador, deflagrador, de expectativa e tensão.

Atualmente, o ponto de vista lingüístico tem sido o procedimento destacado pelos teóricos para definirem a

posição do drama em relação aos demais gêneros literários. Se as poéticas herdeiras da lição aristotélica privilegiam a ação, está não é suficiente para definir a especificidade da ação dramática, uma vez que ela está presente também na épica, definida como narração de uma ação. As diversas tendências do teatro moderno, por sua vez, influenciadas pelo teatro de Brecht, diluem a ação através da introdução de outros procedimentos próprios da épica.

Nos textos de Guimarães Rosa, como "Cara-de-Bronze", "O Burrinho Pedrês", "Sarapalha" e "Corpo Fechado" o diálogo se infiltra na fala dos narradores, deslocando-as, e criando um jogo de pontos de vista em que narradores-personagens se alternam na produção da narrativa. O deslocamento do ponto de vista, nestes textos, está alicerçado na presença do diálogo que arromba o espaço do narrador, não fixando o ponto de vista pelo qual são construídas as personagens e desenvolvido o enredo. Desse jogo resulta um processo de intensa polifonia, pluralidade de vozes que ecoam na mesma cena narrativa, desconstruindo o fluxo contínuo e linear da narração e, conseqüentemente, da leitura. Essa alternância de vozes enfatiza o caráter teatral da escritura, em que a marcação cênica se faz a partir da entrada e saída dos atores-personagens do palco, do jogo entre falar e calar, da inscrição das letras no corpo do texto. Por outro lado, esse processo de construção da narrativa aponta para outro procedimento particularmente dramático que é suscitar no leitor/espectador a sensação dos eventos narrados como acontecendo no presente.

Como ilustrativo do dinamismo dramático proveniente dessa mobilidade de pontos de vista, além do "Cara-de-Bronze", "O Burrinho Pedrês" se torna exemplar, inclusive porque apela para outros elementos dramáticos, como a retomada das unidades de ação, tempo e lugar do teatro clássico

francês. O suspense criado pouco a pouco com o desenvolvimento da ação coloca o leitor na expectativa de um acontecimento inesperado, que só virá com o desfecho, momento de enchente, em que o burrinho Sete-de-Ouros, "velho e sábio", que "detesta conflitos", se salva e salva os vaqueiros Badú e Francolim.

A estória principal do conto, a do burrinho Sete-de-Ouros, é constantemente interrompida pela intromissão de outras histórias, vivências dos vaqueiros na fazenda. Cada personagem-narrador tem uma peculiaridade para prender a atenção dos ouvintes/espectadores, alguns destacando-se dos demais, como o vaqueiro Raymundão, que chega a contar quatro estórias diferentes. Às vezes, essas falas-narração se tornam extremamente curtas, acentuando o dinamismo do diálogo e sugerindo o compasso da boiada que os vaqueiros conduzem.

A utilização do diálogo nesses textos, entre outros aspectos, tem a função de desorganizar a estrutura linear e tradicional da narrativa, configurando um sistema mais dinâmico, aberto e cinético, a partir do encaixe e da interpolação de estórias na narrativa-base.

Em *Grande sertão: veredas*, "Meu tio, o Iauaretê", "Antiperiplêia" assiste-se a uma outra possibilidade de produção do diálogo dramático. Nesses textos, o diálogo é forjado, reduzindo-se a um grande monólogo de um personagem-ator-protagonista que, na cena da escritura, conta sua estória a um interlocutor mudo, refletindo sobre os acontecimentos de sua experiência passada, e não permitindo a interrupção de seu discurso, nem a intromissão do interlocutor no texto.

Desses longos diálogos-monólogos que se inscrevem no palco textual provém o teor de oralidade desses discursos. A fala oral flui incessante e é interrompida apenas pelo próprio narrador protagonista que, indiretamente, intro-

duz o interlocutor no cenário, referindo-se às suas hipotéticas perguntas e gesticulação, teatralizando, no presente, uma situação que é do nascimento e constituição da própria fala-escritura, da própria linguagem-texto.

Um núcleo de sustentação, preservação e disseminação do dramático se instala a partir da tensão que se estabelece entre fala oral e escrita. Toda falação de Riobaldo, bem como do Macuncôzo, o homem-onça, é aprisionada pela escrita. Do movimento de expandir, próprio da fala oral, de cunho mais expressivo, afetivo e espontâneo, favorecendo a livre associação de idéias, a maior liberdade na relação com as palavras e estruturas sintáticas, e a incursão por geografias lingüísticas ainda não mapeadas e, do movimento de represar, que caracteriza a formalização lógica e normativa da escrita, com suas regiões já codificadas e fronteiras delimitadas, resulta o alto grau de dramaticidade experimentado pela linguagem e pelo sujeito que a enuncia, configurando um conflito de forças que apela para um repertório de procedimentos dramáticos como possibilidade de encenação.

O conflito ainda se exacerba quando sabemos que essa falação/escritura é produzida por um narrador que se circunscreve, social e geograficamente, na sua própria fala/texto, na condição de iletrado, marcando assim sua divergência e alteridade em relação ao interlocutor, homem culto e oriundo da cidade.

Essas marcações se tornam imprescindíveis para a realização do projeto empreendido por João Guimarães Rosa para a recriação do idioma, para o retorno ao momento original da linguagem. Esses narradores, que passaram a vida no sertão, são detentores de uma linguagem cujas palavras ainda guardam o frescor e o esplendor das origens. A relação de liberdade que o escritor Guimarães Rosa mantém com sua linguagem correlaciona-se com a força da liberdade através da qual ela é articulada pelos narradores dessas estórias,

Estudos (8): 11-28, dez.1988

mesmo quando enunciado sob forte tensão repressiva, como acontece em "Meu tio, o Iauaretê".

"Meu tio, o Iauaretê", de todos os textos de João Guimarães Rosa, é o que melhor oferece uma síntese dos diversos aspectos dramáticos estudados até aqui. Publicado postumamente, em 1969, no livro *Estas estórias*, mas cuja primeira publicação data de 1961, na *Revista Senhor*, nº 25 e, de acordo com anotação manuscrita do autor constante do original datilografado, esta novela é anterior a *Grande sertão: veredas* (EE, xiii). Pelas semelhanças estruturais, pode-se pensar que "Meu tio, o Iauaretê" é a matriz do *Grande sertão*. Entretanto, neste texto, de forma mais acentuada do que em todos os outros, a encenação dramática se radicaliza em consequência do projeto de recriação do idioma.

Aqui, o espaço literário transforma-se numa espécie de campo minado em que, a qualquer momento, podem explodir e efetivamente explodem, estilhaços de palavras. A natureza explosiva da cena da escritura desintegra a sintaxe, desarticulando-se e articulando-se, desconstruindo-se e reconstruindo-se num fluxo e refluxo lingüístico que se teatraliza a partir do uso do português, do tupi e das onomatopéias que registram miados e mugidos do homem-onça. Do início ao final do longo diálogo-monólogo do onceiro e homem-onça, produz-se uma metamorfose — do homem-onça e da própria linguagem — cujos signos vão sendo gradativamente inscritos no corpo do homem-onça-texto, incorporadas como marcas através das quais se representa simultaneamente a des territorialização e a territorialização de novas fronteiras lingüísticas. Correlato a esse movimento, que coloca em tensão os processos de desterritorialização e territorialização de novos limites do ser e da linguagem, o protagonista-ator, situado-dessituado no grande cenário dos campos gerais, perde sua identidade de homem, afirmando sua alteridade a

partir da identificação com as onças, tornando-se onça.

Por um ato mágico, apenas possível pela enunciação da palavra poética, este sujeito, ator protagonista, responsável pela enunciação do discurso, termina se identificando com o objeto de sua narração. Aqui, a fusão entre sujeito e objeto é tão profunda que o sujeito é o objeto e o objeto é o sujeito. Pela mediação da palavra poética, o homem metamorfoseia-se — metamorfo-roseia-se — em onça, correlato objetivo para o retorno às origens encenado pela escritura. Envolvido pela trama da experiência dos limites, este sujeito-objeto vivencia o desejo de um território que é o espaço sagrado da origem, em que nomear é ser, e onde o ser fulgura na expressão lírica da fusão com o **outro**.

A representação literária, que enceta essa travessia pelas fronteiras do impossível, encorpa-se e adensa-se de signos de dramatização e teatralização, aos quais o leitor assiste e é solicitado constantemente a compartilhar como ator coadjuvante. É interessante que as primeiras palavras pronunciadas pelo onceiro, no início do seu diálogo-monólogo, se dirigem ao interlocutor, mas podem ser decodificadas como um convite ao leitor para participar dessa fantástica travessia: "-Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. Ā-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia. Hum-hum...Eh. Nhor não, n't, n't...Cavalo seu é esse sô? Ixe! Cavalo tã manco, aguado. Presta mais não. Axi...Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou esse foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui". (EE, 126)

Fundamentados nos aspectos da dramatização da linguagem, em "Meu tio, o Iauaretê", os recursos dramáticos se ampliam além do diálogo-monólogo, pelo conflito vivenciado pelo narrador, deflagrado pela presença do interlocutor-viajante que chega e é responsável por sua falação. O con

flito entre o protagonista e o interlocutor se desenrola sob uma máscara em que, repetidamente, o onceiro quer camuflar e esconder sua diferença e antagonismo em relação ao interlocutor, considerando-o amigo: "Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tã-hã? Falou? A-ê, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo!" (EE, 129).

A presença do interlocutor nos campos gerais funciona como elemento de distúrbio à medida que pressiona o desvelamento de um enigma que permanecia oculto e que é, do ponto de vista dos códigos estabelecidos, indizível.

Nessa perspectiva, explode no cenário da escritura um núcleo de tensão proveniente do conflito vivenciado pelo homem-onça e que se faz do jogo entre calar e contar, velar e revelar sua própria condição de onça iauaretê, isto é, verdadeira e legítima. Impulsionado simultaneamente pela cachaça, veículo de liberação, e pela censura, que inibe o desvelamento do interdito, a fala cria insistentes desvios que procuram fugir desse centro dramático, intensamente conflituoso, mas impossível de ser apagado. Quanto mais Macuncôzo quer silenciar sobre sua história/estória, mais as marcas, ou rastros dos acontecimentos vêm à tona, num discurso que flui entrecortado pelas histórias das matanças das onças e dos homens, pela descrição das onças e do cenário, onde de mais se revela a extrema intimidade com o objeto de sua narração, e, finalmente, pela história da relação amorosa com a onça Maria-Maria. Se a presença do interlocutor viajante faz detonar a falação do onceiro, a relação amorosa com a onça Maria-Maria faz procriar, apaixonadamente, cenários narrativos, em que cada palavra é receptáculo de forte expressividade, daí salientando-se os aspectos enfaticamente líricos da escritura de "Meu tio, o Iauaretê". E aqui, um parêntese, trazido pela retomada de uma citação: "A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonada

damente...". O interlocutor tem duplo papel na evolução da fala-escritura. Se, por um lado, constitui-se na possibilidade mesma de sua produção, uma vez que é sua chegada que abre a cena narrativa, por outro lado, é um ator estranho ao cenário, fazendo-se representar como signo da ordem estabelecida, o que impede a sobrevivência do outro. É a ameaça de aprisionamento — Macuncôzo, em algumas passagens, refere-se a ele como um soldado que tivesse vindo para prendê-lo — e é também o que quebra a possibilidade da relação idílica do onceiro-onça com seu ambiente. É o interlocutor o responsável pela interrupção da cena, do diálogo-monólogo. Ao impedir, ao cortar o fluxo da produção verbal do narrador, o interlocutor está exercendo um ato de poder que pretende sufocar a existência de uma outra ordem que aceita o extraordinário, a incompreensível estória do homem que vira onça.

Quando a cena narrativa chega ao seu final, momento em que o interlocutor mata com um tiro o homem-onça com medo de sua transformação, anunciada durante todo o diálogo através de uma *mise-en-scène* que assinala compassadamente os indícios da metamorfose, a linguagem atinge o grau máximo de desarticulação. As palavras se desintegram em fragmentos fônicos que teatralizam, expressivamente, o momento agônico e de resplendor dos signos. A partir da repetição de sons que articulam a passagem da linguagem ao silêncio — Hé...Aar-rrã... Aaãh... cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucãanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (EE, 159) — da fala ao espaço em branco do livro, uma travessia acontece: a do homem que conta a história inimaginável do homem que vira onça, que quer ser onça, que é onça, e que é sua própria história, inacreditável história, impossível história, travessia literária em que nos reconhecemos, somos, travessia para o infinito.

RÉSUMÉ

Cette étude examine les aspects dramatiques de l'oeuvre de João Guimarães Rosa, en se fondant sur les éléments du langage et en les mettant en rapport avec un projet poursuivi sans cesse par l'auteur en ce qui concerne la formation d'une nouvelle originalité du langage. Cette proposition fait naître un noyau de tensions dramatiques au niveau du langage. Cela crée la permutation circulaire des divers procédés dramatiques que l'on trouve dans son écriture y compris l'utilisation de la métaphore du théâtre, du dialogue et du conflit ainsi que l'appropriation de thèmes de la dramaturgie traditionnelle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LORENZ, Glnter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F., org. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilizações Brasileiras; Brasília, INL, 1983. p.62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6). |GR|
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967. |GS:V|
- _____. *Sagarana*. 9.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967. |S|
- _____. *Primeiras estórias*. 9.ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1968. |PE|
- _____. *No Urubuquaquã, no Pinhem; Corpo de baile*. 4.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1969. |UP|
- _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1969. |EE|

MINHA GENTE, MIGUILIM... E OUTRAS ESTÓRIAS*

Dirce Côrtes Riedel

R E S U M O

Estudam-se, na obra de Guimarães Rosa, tipos de personagens cuja ação instauradora da gênese artística os torna personagens-síntese da criação poética. Tais personagens são testemunhas e participantes do ato criador e estão comprometidas com a experiência estética e ética do ficcionista. Observa-se que a palavra poética que faz visível o mundo, as personagens vão buscá-la na convivência do plano histórico com o plano mitológico. Salienta-se ainda o papel do jogo da enunciação, do foco narrativo, do conflito ou do encontro de vozes diferentes ou da mesma voz em tempo e espaço descontínuos.

Nas narrativas de Guimarães Rosa há sempre personagens eleitos que tentam empreender a aventura poética, fazendo visível a realidade. São personagens-índices da atividade criadora do autor, da ação instauradora da sua gênese artística, do seu projeto e do seu trajeto. São comprometidos com a experiência estética e ética do escritor, com a sua vontade criadora, com o seu movimento de transcendência. Parecem personagens-testemunhas daquilo que faz do autor uma testemunha — o seu ato criador. Duvidando da aparente realidade sensível, como condição existencial e social, têm a sua busca revisionada em *Tutaméia*¹.

*Se procuro, estou achando, se acho, ainda
estou procurando.
Meu duvidar é da realidade sensível aparen
te — talvez só um escamoteio das percep
ções.*

MIGUILIM

Miguilim, o menino do Mutum, da novela "Campo geral", de *Corpo de Baile*, é uma das testemunhas dessa busca, querendo sempre mais olhos para ver e ambicionando "o poder de ir até no rabo das palavras", como o Riobaldo do *Grande Sertão*.

A narrativa de "Campo geral" apresenta, no início, os ingredientes e o ritmo das histórias infantis:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda do Frango d'Água...²

O jogo da enunciação consiste em cruzar a voz do narrador adulto com a voz infantil, que vai invadindo o terreno e passa a comandar o espetáculo.

As reflexões de Bakhtine sobre o discurso narrativo nos levam a ler, nesse texto de Guimarães Rosa, um discurso do narrador que integra, no enunciado da sua composição, um outro discurso, o do menino Miguilim, assimilando-o parcialmente, pois a autonomia da voz do outro é preservada. O discurso de Miguilim vai aos poucos se transferindo do domínio da construção lingüística para o plano temático do conteúdo. O narrador e Miguilim, personagem da sua narrativa, se exprimem conjuntamente: nos limites de uma única construção lingüística se lêem as inflexões de duas vozes diferentes³.

Na operação de narrar, o mundo ideológico das crianças (o de Miguilim e o das outras crianças através dele) cruza-se, opõe-se, ou se aproxima do mundo dos adultos. E esse conflito é percebido na voz do menino, absorvida pela do narrador, mas viva sempre. A ótica dos adultos passa pelo crivo infantil:

Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, que Vô Benvinda quando moça tinha sido mulher-

atôa. Mulher atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno.⁴

Se o Dito é o eleito para saber mais, Miguilim é o escolhido para ver mais. A solução da história é dada pelos óculos que, corrigindo-lhe a visão, lhe dão a possibilidade de ampliar a percepção do mundo, que já era a do artista em potencial. A sua vontade de ver mais para saber mais leva-o a amar a Mãe acima de todos, porque ela é capaz de fazer visível o que os outros não vêem, como aquelas coisas que devem estar acontecendo por detrás dos morros que separam o Mutum do resto do mundo — o "Mutum entre morro e morro". "Ela é quem pode perceber o Tomezinho como um fiozinho caído do cabelo de Deus"

Se Dito é o que sabe, Miguilim é o que quer saber. Enquanto Dito carece de ir ouvir a conversa das pessoas grandes, para Miguilim elas são sempre "as mesmas coisas secas".

Miguilim, aquele que quer saber, mas não tem vontade de crescer, parece querer resguardar a sua visão infantil. A sua vontade de ver melhor é como que um desejo de participar da gênese do mundo, de poder tornar visível aquilo que ele não vê mas anuncia pela palavra criadora e instauradora. Assim é o mar, que ele revela como "o que a gente tem saudade". O Dito, porque é estável, acha que "a gente é no sertão", e nunca pode ver o mar.

A angústia de Miguilim, que, mesmo quando sabe, "espia na dúvida", esbarra com "o juízo sisudo, o poder do Dito", "de saber e entender, sem as necessidades", de saber "em adiantado as coisas, com uma certeza que descarece de perguntar". Miguilim, sem a firmeza do irmão, e querendo "ver mais coisas, todas que o olhar dele não dá", é aquele que pergunta "demais da conta", e, não sabendo as respostas, é capaz de engendrar formulações poéticas.

As estórias que Miguilim conta são estórias que "ninguém nunca tinha sabido" e são para ele "o entendimento maior", da ordem do que para Nietzsche é a estrutura de superação e transcendência. Mas o menino exercita o ato poético como finalidade ética, no sentido platônico, em que a poesia, além de delectável, deve ser proveitosa. Na sua atitude estético-ética, o "fazer" estórias era "tudo com um viver limpo, novo, de consolo". Aquelas estórias têm o beneplácito de Deus que era "quem estava mandando". Platão não teria expulsado da sua República o angustiado Miguilim que instintivamente realiza o ideal do Belo comprometido com o Bem, com o que é útil para a vida humana. Ele é o que se preocupa com o que é e o que pode ser, com o saber certo e com o saber incerto, mas sobretudo com o poder criador — o poder contar estórias inventadas "de juízo". Ele tem a vontade criadora que para Nietzsche é vontade de poder, movimento de interesse, participação mimética que é conhecimento. O interesse de Miguilim pelas coisas que o cercam é de sejo de envolvimento e de compromisso, de *pathos*⁵. Por isso,

não dormia dado. Queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agar rado com os olhos, elas todas, as Sete-És trelas. Queria não dormir nunca.

Mas Dito é aquele que instintivamente sabe o que Platão ensina:

*Convém manter o mais possível a tranquilidade diante do sofrimento e não afligir-se, pois não podemos saber o que há de bom ou de mau em tais coisas, nada adianta desesperar-se; e também nada humano é digno de grande afã, e o pesar constitui um obstáculo aquilo que, no momento, mais nos pode ajudar.*⁶

Por isso, apesar de muito doente, acha que

a gente pode ficar sempre alegre, alegre,

*mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo.*⁷

E também ensina a viver "devagarinho": "Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma"⁸.

MIRE, VEJA

Também Riobaldo — o jagunço aposentado de *Grande Sertão* — acalenta a sua ignorância cuja escuridão lhe permite vislumbrar a claridade:

*Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é no escuro que a gente percebe a luzinha dividida?*⁹

As incertezas de Miguilim são ampliadas nas variações de Riobaldo, o aposentado jagunço narrador:

O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Conto ao senhor o que eu sei e o senhor não sabe; mas principalmente quero contar o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.

Se Miguilim "queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava", para Riobaldo "vivendo se aprende, mas o que se aprende mais, é só a fazer outras maiores perguntas. Ele é o professor-poeta que procura ensinar a ver, à medida que tenta aprender a ver. Por isso, em *Grande Sertão* a sua narrativa, mais do que a de um personagem-narrador que narra o vivido, é a de um narrador-personagem que vive o narrado, escrevendo-ditando-questionando sobre o que ainda não sabe mas vai tentando conhecer ao longo da narrativa que é uma travessia geográfica e gnoseológica que articula sua experiência do tempo.

O estribilho "Mire, veja", insistente advertência do sertanejo ao visitante do sertão, é mais que um con

vite, impõe uma atitude: olhar com outros olhos para alcançar a visão totalizadora, realizando a realidade do sertão.

Essa visão poética, esse "assunto de Deus", Riobaldo aprendeu com Diadorim, de quem ele gosta "de um jeito condenado". Diadorim é quem torna visíveis "as belezas sem dono" dos altos claros das Almas — neblim, rio que despenca em tombos, gargaragem de onça..." A mitopoética entra pela vida de Riobaldo através daquele menino bonito, com "olhos aos grandes verdes". É ele o iniciado que lhe ensina a ver e a ouvir.

Por sua vez Riobaldo pretende passar a lição ao visitante dos Gerais, cuja erudição ele simula invejar. O professor do sertão exige que o seu pretense aluno organize por si mesmo o conhecimento: sô dele depende o pensar, o re pensar, o achar. São aulas de percepção, de ensinar a ver: "O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo".

E como "mestre não é quem sempre ensina mas quem de repente aprende", mestre Riobaldo, nem jagunço, nem letrado, pergunta coisas ao buriti. E ao interlocutor: "Agora que o senhor ouviu, perguntas faço".

MIGUILIM - MIGUEL

Se a grande dúvida de Miguilim é medo de errar, Miguel, o Miguilim adulto da novela "Buriti"¹⁰, de *Corpo de Baile*, tem medo de que ainda exista o erro que em menino temia. Miguel prolonga a trajetória poética de Miguilim, aprendendo "o capturável aspecto das criaturas" e dando a descrição do Buriti Grande com "poesia certa".

Na complexidade da enunciação, a voz de Miguel, como a de Miguilim, é absorvida pelo narrador, que narra a narrativa de Gualberto, em constante oscilação espaço-temporal.

A narrativa é que se submete ao ouvinte, Miguel,

de cujo fluxo de consciência emana o discurso. O que Gualberto quer é "glosa", precisando "de que Miguel se diga". A dicção do primeiro (Gualberto) é uma dicção a menos, provocadora da voz do segundo (Miguel), que é a perspectiva-chave do texto, texto que tem um foco narrativo plural. A interpretação que Gualberto faz da realidade sensível aparente é questionada por Miguel de cuja visão Gualberto sempre quer apoio. Entre o tempo do que Gualberto diz e o tempo do que Miguel vê, não há intervalo: um tempo se prolonga no outro. E se no enunciado quase sempre o primeiro tempo parece absorver o segundo, a enunciação desmente num movimento contrário: o segundo é que absorve o primeiro.

Gualberto não possui a percepção poética, apenas parece possuí-la. Quem a tem possante é Chefe Zequiél — o louco que ouve e diz a natureza vendo o invisível e ouvindo o silêncio, no qual o mato "aeiouava". E também Miguel, para quem Glorinha e Lalinha são percebidas pela proporção da lembrança materna que lhe trazem, daquela Mãe do Mutum, que via para além da realidade aparente. O fluir do pensar as coisas e as pessoas, por parte de Miguel, vai constituindo o enfoque da narrativa, que transita da terceira para a primeira pessoa e desta para aquela, no plano do enunciado, na superfície do texto. O narrador corrige, com a visão de Miguel, a visão a este transmitida por Gualberto. É a correção do "escamoteio das percepções", que cabe ao personagem que é capaz de tentar a aventura poética.

Glorinha, Lalinha, Behu percebidas por Miguel refratam as imagens de Glorinha, Lalinha, Behu apresentadas pela visão de Gualberto. As regras do jogo propostas pelo segundo (Gualberto) são desviadas pelo primeiro (Miguel), do qual há, no texto do narrador, experiências de percepção que são experiências de linguagem. Tais experiências fazem de Miguel um personagem eleito que, ouvindo o silêncio, é

capaz de perceber "o mudar, de repente a parte que se vê das pessoas". E de escutar o barulhinho do monjolo, realizando-o na dicção poética.

A narração da novela "Buriti" se indefine nos jogos da enunciação, fazendo-se narrativa do narrar dos personagens. Mas todas as vozes se confundem e se fundem na latente ou explícita voz de Miguel, pois tudo flui da sua involuntária memória das sensações, retrospectiva ou prospectivamente, pensando o que foi e o que é retomado na antecipação da sua espera.

MINHA GENTE

No conto "Minha gente", de *Sagarana*¹¹, a função de fazer ver está concentrada nos lances do jogo de xadrez, os quais, ao mesmo tempo que são narrados, narram, porque provocam, explicam, dão soluções e dimensões à narrativa, oferecendo o modelo gerador do enredo.

Tudo no conto é retomada. O narrador vem de viagem, voltando para uma temporada na fazenda Tucanos. A paisagem é paisagem conferida. Está em revisão, como acontece em muitos textos de Guimarães Rosa, onde os personagens que rem rever para ver mais.

A ausência de sentido do mundo, segundo Fink, se reflete de tal maneira na esfera intramundana do sentido humano, que, no interior de suas atividades determinadas por um fim, o homem se reserva um lugar livre onde se torna possível uma atividade sem motivação de ação — o jogo — a qual leva mais longe, na mira de uma finalidade humana. Esse mais longe supõe, na atividade lúdica, "sentido", valor, plano, fim em si mesmo, o que é um reflexo do mundo sem sentido¹².

O que para Santana parece gratuito, secundário, irreal, porque está fora da concretude do seu engajamento, não é o jogo de xadrez, mas o trabalho do visitante de esco

las, cuja tarefa o leitor deduz ser inútil burocracia. O que não é rotina, o que é sério e belo, o que não é uma atividade frívola sem finalidade, porque tem motivação, é o xadrez, em que o jogador não é o brinquedo do jogo. Brinquedo do próprio trabalho é o professor itinerante, de andanças mecânicas e vazias. O que lhe permite ter ritmo próprio, jantando ou não jantando, dormindo ou não dormindo, nesta ou naquela fazenda, é a organização da estratégia do jogo. Como aplicação de sua atividade, aí é que está o seu trabalho, na armação dos lances para enfrentar o imprevisto. E aí não está o seu trabalho, no sentido da origem do vocábulo — trabalho, martírio provocado pelo "tripaliu", instrumento de tortura. Aí é que o professor pode ser didata, pode criar os seus rumos próprios, legitimando-se como homem livre para decidir, para ver mais.

Opções por lances de jogo supõem, no texto de "Minha gente", opções por projetos de vida, sugerindo ao narrador caminhos para a narrativa. Ao integrar, no real do conto, a esfera irreal de sentido, construída no ato de jogar, o narrador usa um elemento revelador de outras dimensões de compreensão dos personagens por eles próprios, pois a atividade lúdica permite a entrada na realidade total das coisas.

E o estudo matemático dos jogos oferece a possibilidade de nova visão e precisão na abordagem da economia. É o que pensa Morgenstern, que recorre a Leibnitz, para quem a análise dos jogos de estratégia é base para uma teoria da sociedade.

Para fazer visível a cultura do capiau, aquele "camarada analfabeto" que "para o gasto pensa esperto", Santana utiliza a estratégia do jogo:

...partidas fechadas...xadrez e memória...
psicologia infantil...cidade e roça...esco
la ativa...devoção e nutrição...a mentali

dade capia... E quer dar xeque, sendo eu o rei...¹³

Na partida política, o chefe local, tio do narrador, se imola correndo o risco de perder cada lance. Como estratégia, o jogo do amor se prolonga no jogo de xadrez: "Maria Irna despreza a minha submissão. Tenho de jogar um gambito de peão da Dama, recusado!..."¹⁴. No jogo de desamor, o narrador tenta saber perder: "Mordi os beiços e não gemi. Santana teria apenas classificado partida empatada, por saque perpétuo..."¹⁵

Quando, por correspondência, o inspetor escolar continua a partida de xadrez, a descrição das jogadas, de que resulta um xeque-mate, passa a ser o modelo do destinatária. Mais adiante, a armadura do jogo e a da narrativa têm a precisão lúcida do humor: peões seres humanos do curral de no vilhos e peões do tabuleiro de xadrez são domados como um exército que aguarda ordens para o combate.

O jogo, como instrumento de penetração mais am pla e mais intensa da realidade, é sugerido, no próprio con to, pela comparação do xadrezinho de bolso com os o culos de um m^otope.

O MIL MARAVILHOSO

Também o narrador de "Pirlimpsiquice" de *Primeiras Estórias*¹⁶ não é um menino dos mais decididos e dos mais respeitados. Como Miguilim, como o Grivo, que em "Campo geral" está enterrado na miséria e em "Cara de bronze" (de *Corpo de Paile*) é eleito para a viagem de busca da palavra poética.

O grande herói de "Pirlimpsiquice" vai "descrevendo" cenas imaginárias; ele, um estudante "palpavd", "b^abaque". Mas a improvisada criação coletiva dos estudantes consegue realizar a sua realidade, abafando a realidade im

posta, decorada como lição, e dominando a platéia eletrizada pelo "drama de agora" — drama "de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez e nunca mais". Dentro do espaço textual, um espaço transborda, transvive uma supra-realidade, numa realidade total — o "mil maravilhoso". Um **happening!**

No **happening** do conto "Presepe"¹⁷, de *Tutaméia*, a verdade do Natal se torna visível na produção do sentido poético, através do "desarranjo do juízo de Tio Bola, o "caduco maluco" que quis "ver visões". Não parecia provável aquele presepe vivo, "burrinho e vaquinha, o imbecil Anjão e a cozinheira Nhota, no curral, contemplando Tio Bola no cocho, em companhia de Deus e das estrelas".

MITOLOGISMO E CONSCIÊNCIA NACIONAL

O século XX é particularmente caracterizado pelo mitologismo como procedimento artístico e visão do mundo. Daí Mielietinski observar que, na literatura contemporânea, o mitologismo traz a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais, acarretando uma especialização onde o tempo mitológico suplanta o tempo histórico objetivo, que se converte no mundo atemporal do mito¹⁸.

Mas em Guimarães Rosa não há essa superação dos limites histórico-sociais. Ele está na linha dos escritores latino-americanos e afro-asiáticos, nos quais, segundo Mielietinski, as tradições mitológicas ainda são um sublo vivo da consciência nacional. A repetição constante dos mesmos motivos mitológicos simboliza a estabilidade das tradições nacionais e o plano histórico-social continua a conviver com a mitologia.

Realidade e mito confundem-se no *Grande Sertão*, onde o homem de determinado momento histórico datado e de certa realidade sócio-geográfica confunde-se com as tradi

ções mitológicas. Daí a afirmação de Benedito Nunes: o mito sobredetermina o epos, enquanto o etos do viver perigoso sobredetermina o próprio mito.

O "etos do viver perigoso" é que corrige o mito da falsa consciência nacional, na revisão que Riobaldo faz da perspectiva colonialista quanto ao primitivo selvagem do Brasil. Pela ótica maliciosa do sertanejo, o missionário esperto "engambela" os índios e a propalada ruindade dos bugres é justificada pelo seu medo de ser manso, o que não os tornaria respeitados.

Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre. Obra de opor, por medo de ser manso, e causa para se ver respeitado. Todos tretam por tal regra: prozeiam de ruínas, para mais se valerem, porque a gente em redor é duro dura.¹⁹

A visão totalizadora do jagunço narrador, insuado nos "ocultos caminhos" e renascido depois da experiência existencial do pacto das Veredas Mortas, já o fazia acreditar em que "vai vir aí um tempo, em que não se usa mais matar gente".

O mito do "mau" selvagem brasileiro, contrariamente a Rousseau, é engendrado pela psicologia social colonialista que o promove a uma valorização social imobilizadora. Riobaldo esvazia o conteúdo do mito propondo uma nova leitura do fenômeno social.

O Grivo de "Campo geral" (*Corpo de Baile*) — aquele "menino de palavras sozinhas", símbolo de uma miséria extrema — é, em "Cara de bronze", o portador da sabedoria contida na palavra poética que ele foi incumbido de buscar. As "mariposices", as "remondiolas", o "assunto de imaginação" são a "brotação das coisas" — o mito da fala poética que traz vida nova.

O Grivo é como "pessoa que tivesse morrido de

certo modo e tornado a viver"²⁰ e "tem por fundo a figura do menino mítico, um dos arquétipos do "sagrado", que domina, sob outras encarnações importantes, como Diadorim e Miguilim, a ficção de Guimarães Rosa"²¹. O seu desempenho tem aquela função mediadora de que nos fala Benedito Nunes — mediação "a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e da pacificação dos homens"²².

O mito, originado na sabedoria primitiva, organiza a viva consciência sócio-local, em que o plano histórico convive com o atemporal. De resto, toda a obra de Guimarães Rosa, ampliando extraordinariamente o poder da Palavra, realiza a lição do Upanishad, indicada, no texto de "Cara de bronze", como fonte da fonte que é a palavra e como fonte-vida da palavra do escritor:

A palavra dá-lhe o seu leite — o que é o leite da palavra — e ele tem alimento, ele se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina. (Chandogya - Upanishad. 1ª Preleção - khandah, esloca 5)

Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: -Cōmo pudestes vir sem mim? (Esloca 8,1. kh. V. prapāthakal)

RETOMANDO E AMPLIANDO

Procuramos estudar na obra de Guimarães Rosa, tipos de personagens cuja ação instauradora da gênese artística as torna personagens-síntese da criação poética. Duvidando da realidade sensível aparente, tais personagens são testemunhas e participantes do ato criador e estão comprometidas com a experiência estética e ética do ficcionista.

Vimos que a palavra poética que faz visível o mundo, as personagens eleitas vão buscá-la, entre a inquietação e a dúvida, na convivência do plano histórico com o plano mitológico. E o que constrói o caminho dessa busca é

o jogo da enunciação, do foco narrativo plural, do conflito ou do encontro de vozes diferentes ou da mesma voz, em tempo e espaço descontínuos.

Com isso tentamos provar que o projeto composicional de Guimarães Rosa não supõe, como o de Machado de Assis, comentários-apêndice a situações da narrativa, advertências que, tendo a acuidade lúcida e cáustica do humor, são quase sempre emitidas por uma única voz que, embora diga a confluência de contrários, não emerge de contradições da enunciação.

Nos textos de Guimarães Rosa, a personagem que possui a percepção estética *ē*, quase sempre, aquela que *ē* julgada medíocre ou comum, por ela própria ou pela comunidade. Miguilim (de "Campo geral", em *Corpo de Baile*) *ē* o que não consegue aprender. Grivo (de "Campo geral", em *Corpo de Baile*) *ē* "meio estranhado" porque muito pobre. Santana (de "Minha gente", em *Sagarana*) *ē* um irrelevante visitador de escolas. Zé Boné (de "Pirlimpsiquice", em *Primeiras Estórias*) *ē* "papalvo", "basbaque". Tio Bola (de "Presepe", em *Tutaméia*) *ē* "caduco maluco". Nosso Pai (de "A terceira margem do rio", em *Primeiras Estórias*) era "homem cumpridor, ordeiro, positivo", mas "executou a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais". O narrador de "O espelho" (em *Primeiras Estórias*) *ē* um homem que não estudou, mas *ē* capaz de se reportar ao transcendente, percebendo fenômenos sutis, índice do mistério; apesar de ser um racional que não se satisfaz com fantásticas não-explicações e que persegue uma realidade experimental, ele reconhece que precisam "de toque e timbre novos as comuns expressões amoretadas". Nhinhinha "de "A menina de Iã", em *Primeiras Estórias*) parece tola, *ē* "perpétua e imperturbada", "inabíl como uma flor", mas diz coisas imprevisíveis, com elas alcan

çando a poesia. O menino de "Nenhum, nenhuma" (em *Primeiras Estórias*) ainda não aprendeu a ler mas sabe desconfiar do que não sabe e lhe querem ocultar, sendo capaz de perceber que os pais "já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam", e sendo capaz de lutar com a memória criadora, mesmo depois de "reperdida a lembrança", emprestando a sua fala de representação que se desordena mas que *ē* "uma ponte ponte"; por isso se aproxima da Nenha, no "seu estético alheamento de fim", no "seu pensar sem inteligência", na sua "imensa omissão", comprometida apenas com o "bom fantástico". Em "Os chapéus transeuntes" (de *Os Sete Pecados Capitais*), o narrador — pertencente à ala nova de certa gente de casta, os Dandrades Pereiras Serapiões, repimpados na sua prosápia como "as uvas num cacho" — luta contra a seiva da sua árvore genealógica, propondo novos valores em emergência, através de poética percepção social. Riobaldo (de *Grande Sertão*) *ē* "um homem restante trivial" na vida comum, mas, como narrando *ē* que se aprende, como narrando *ē* que se vive mesmo, ele vai aperfeiçoando a percepção, descobrindo as relações interditas e se construindo como personagem "sofismado de ladino", que conhece a vitalidade concreta do instante e *ē* capaz de segurá-lo para o interrogar. A fina sensibilidade da "Velha" (de "A velha", em *Ave, Palavra*) *ē* "esfiapável", *ē* "voz para a memória", perseguindo uma verdade que não pode ser restabelecida, a não ser como mentira; *ē* uma desistência forçada pelas "hitlerocidades", enquanto a memória afetiva desenterra essa verdade de um "túnel-túmulo", como mostra que reluta para viver mas fracassa ante a voz da verdade oficial, contra a qual não pode lutar a verdade verídica do verossímil da narrativa. Miguel (de "Buriti", em *Corpo de Baile*) *ē* o sensível personagem que emerge de Miguilim e de cuja memória involuntária — a das sensações — flui toda a narrativa, retrospectiva ou prospectivamente em

relação ao tempo do enunciado, que é fragmentado nos vários espaços e nos vários tempos da enunciação. Quem é o "moço muito branco" (de "Um moço muito branco", em *Primeiras Estórias*), que tem o pasmo dos que olham o mundo com a inocência original, "semidourado de luz", "figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade?"; quem é esse moço senão o "filho de nenhum homem", neutro no "não crer e increr?". O narrador de "S.Marcos (em *Sagarana*) lê os nomes dos reis fenícios como um poema, porque "as palavras têm canto e plumagem", e os "reis leoninos" agora estão "despojados da vontade sanhuda e são representados na poesia". Chefe Zequiél (de "Buriti", em *Corpo de Baile*), nos portões da noite, "sentinela posta", define de ouvido "o que no redor do mundo vinha se passando"; no entanto a sua alienação, considerada "erro de ser", é que lhe permite relatar "formas de barulho que ninguém nunca ouviu", aquilo que "para ouvidos de gente não é", como "a treva falando nos campos". O narrador de "Hipotrêlico" (em *Tutaméia*) teoriza sobre a apreensão primitiva da criança, do analfabeto, do visionário, sem a defesa da lógica: "na fecundidade do araque apura-se a vantajosa singeleza e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo", "nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa".

Nos textos de Guimarães Rosa, tais personagens emergem da mesmice a que são condenados pelo senso comum, graças à manipulação da descontinuidade e da complexidade da enunciação, do foco narrativo, da perspectiva espaço-temporal, e, valendo-se da técnica do ficcionista, da qual muitas vezes são pseudo-autores, com ele competem na aventura poética e na atitude ética.

On étudie, dans l'oeuvre de Guimarães Rosa, des types de personnages que l'action instauratrice de la genèse artistique rend personnages-synthèse de la création poétique. De tels personnages sont des témoins et des participants de l'acte créateur et sont engagés dans l'expérience esthétique et éthique du romancier. On observe que le mot poétique qui rend le monde visible, les personnages vont le chercher dans la superposition du plan historique et du plan mythologique. On met en relief aussi le rôle du jeu de l'énonciation, du foyer narratif, du conflit ou de la rencontre de voix différentes ou de la même voix en un temps et dans un espace discontinus.

NOTAS

- * Algumas citações não estão localizadas no texto original da conferência.
- 1 ROSA, João Guimarães. *Tutaméia; Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967.
- 2 Id. Campo geral. In: __. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1956.
- 3 Cf. BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1979.
- 4 ROSA, João Guimarães, op.cit., nota 2.
- 5 Cf. FOGEL, Gilvan. *Nietzsche e a arte*. Petrópolis, 1984, mimeogr.
- 6 PLATÃO. *A República*. Livro X.
- 7 ROSA, João Guimarães, op.cit., nota 2.
- 8 Ibid.
- 9 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1956.
- 10 Id. Buriti. In: __. *Corpo de Baile*, op.cit., nota 2.
- 11 Id. *Sagarana*. 4.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1946.
- 12 Cf. FINK, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Paris, Minuit, 1966.
- 13 ROSA, João Guimarães. Minha gente. In: __. *Sagarana*, op.cit., nota 11.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 ROSA, João Guimarães. Pirlimpisquice. In: __. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1946.
- 17 Id. Presepe. In: __. *Tutaméia*, op.cit., nota 1.
- 18 Cf. MIELIETINSKI, E.M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- 19 ROSA, João Guimarães, op.cit., nota 9.
- 20 Id. Recado do morro. In: __. *Corpo de Baile*, op.cit., nota 2.
- 21 NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: __. *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969. (Debates).
- 22 Ibid.

A NARRATIVA SOB SUSPEITA:
CERTEZAS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Judith Grossmann

RESUMO

Estuda-se aqui uma crise do narrar na literatura contemporânea, para a qual *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, oferece uma série de possibilidades de saída.

Toda a construção romanesca de *Grande sertão: veredas* (GS: V), de João Guimarães Rosa, gravita em torno de duas leis básicas: a narrativa contemporânea está em crise & é preciso colocar a narrativa em crise. Ambas as leis se fundem numa só lei, a de que, para haver narrativa, sempre foi preciso colocar a narrativa em crise. Estas crises do narrar são datáveis pela própria história da narrativa e pelas suas grandes realizações.

GS: V se apresenta como uma das obras, não a única, que transforma a teoria da catástrofe num exato postulado e numa rigorosa prática necessária à sobrevivência da narrativa, fazendo-se, por esta trilha, num romance que se configura como um dos pontos mais altos da literatura brasileira.

O fundamental é, pois, colocar sob suspeita a naturalidade do narrar, acusar a simetria entre um mundo narrante e uma escritura narrante, para restaurar o paraíso perdido desta naturalidade e desta simetria.

Vive-se e narra-se candidamente, isto foi, é uma verdade, a história da narrativa, oral e escrita, o comprovado, todos foram, todos são bardos, antes nas soleiras das portas das moradas, agora, para os que têm o ouvido apurado

de narrador, aos telefones, nos veículos, pelo correio, nos escritórios, e se pudéssemos instalar uma onda de frequência da narrativa, o mundo se encheria do seu ruído, já que tudo o que acontece é imediatamente transformado pelo homem em narrativa, em cada um deles habita um narrador.

Assim, para cada fato existe uma narrativa, e para cada fato existem tantas versões narrativas quantos forem os homens que o presenciarem e dele ouvirem, de onde já se poderia puxar uma primeira classificação da narrativa, a narrativa de testemunho e a narrativa de ouvir dizer, ambas no aumento dos pontos.

É preciso, pois, suspeitar deste invólucro narrativo que envolve o mundo, se se é narrador, se não se pode deixar de sê-lo. Como sempre é preciso fugir do narrar como daquilo de que não se pode fugir, para confirmá-lo e, até que não reste mais qualquer resistência, agitar-se e adormecer neste imenso tecido narrativo que recobre o mundo.

Todo artista narrador contemporâneo tem este sentimento de redundância da narrativa, de que não é mais possível narrar, de que somos excessivamente narrantes, excessivamente obsessivos em relação à narrativa, mas que, ainda assim, continuamos a desejar narrar, tudo o que queremos é tomar de empréstimo um ouvido atento que escute nossas narrativas.

Como restaurar, então, a idade de ouro da narrativa, perseguir a sua inocência, e, como uma criança que fabula até para a brancura de uma parede, dar livre curso ao desejo de narrar? Como um homem levado ao silêncio por uma situação saturada é o narrador contemporâneo que, bruscamente, rompe o emudecimento narrativo e se põe a narrar sem que possam detê-lo, já que o aprisionamento vem a valorizar ainda mais a liberdade.

Para este homem é imperioso restabelecer o lu

gar edênico da narrativa, maliciosamente, insidiosamente, restaurar a candidez, a naturalidade do narrar, adquirir a agilidade dos movimentos mentais que levam ao narrar, sua dicção, sua pronúncia, seu registro.

O ato de narrar se completa, não importa no momento se a narrativa é oral ou escrita, pela sua inscrição na consciência de quem capta a narrativa, de quem reconhece a primazia de nossa versão narrativa sobre todas as versões narrativas possíveis de qualquer evento. Pois, como vimos, podem existir numerosas versões narrativas, igualmente verdadeiras (a Freud devemos a transformação da palavra mentira em fantasia), para qualquer evento, sendo o número destas versões praticamente ilimitado.

Quem narra, pois, melhor? O narrador literário, quer narre primeiro ou por último, é o detentor da versão privilegiada. Com versão ou narrativa privilegiada não queremos dizer a que se atém à factualidade do evento, à qual nem mesmo o narrador leigo consegue se ater em seu desejo inconsciente de produzir a melhor versão, mas a versão que, tomando a liberdade necessária, nem mais, nem menos, acrescentando ou diminuindo pontos, secando ou diluviando o evento, dele produz a melhor versão. Isto é, uma versão crítica que sobre o fato caia como um jato de luz, sol da manhã ou da tarde, iluminando alguma quina obscura e transformando-a em puro ouro.

Mesmo porque há narrativas sem evento, sobretudo no âmbito das narrativas contemporâneas, sendo mesmo delas uma característica básica. Pois é a narrativa que irá segregar o evento que deva ser distinguido, aquilo que Freud chamou de Urszene, cena primitiva, mas que já agora pode estar situada tanto no passado quanto no futuro, sobretudo no futuro, dele detonando imagens utópicas.

Será, pois, este eu acuso da narrativa que irá

produzir a sua cerimônia de confirmação, presenciável no plano da produção narrativa universal contemporânea, neste belo desfile de narrativas estranhas, originais, inéditas. Estas procuram fugir ao narrar para melhor restabelecer a possibilidade de narrar. Nelas nada existe de pré-formado, sequer existe o evento antes da narrativa, porque ele, em sua anterioridade ou futuridade, completará ou começará sua existência na própria narrativa.

Esta reafirmação é mais que tudo um *sursis* da narrativa, pois é preciso manter permanentemente a narrativa em liberdade condicional para que a plena liberdade narrativa seja atingida. A narrativa contemporânea reconhece que não é possível narrar impunemente, que narrar precisa estar preso, não a uma verdade prévia, mas à produção da verdade.

Narrar é, portanto, produzir verdade, e assim nos calamos, e assim narramos. A narrativa contemporânea se faz, por estas razões, sobretudo como uma poética da narrativa, sua extrema consciência de si mesma fá-la ansiar pelo gesto espontâneo de narrar, tanto escondido nos envoltórios do tempo passado, quanto nos do futuro.

Que fazer, mais uma vez, neste vórtice, se narrar, de tão fácil, se tornou em tão dificultoso, mas se, simultaneamente, os eventos somente se arredondam no narrar, se depomos, se damos testemunho, se falamos ao telefone, mantemos diários, ou mesmo requintadas agendas com pássaros ou flores tropicais em suas capas (porque falar dos trópicos e de zonas misteriosas já é a narrativa), se escrevemos cartas?

Então narramos, prosseguimos a narrar, em busca do bem-estar que, mesmo através do mal-estar, obtemos do narrar. Uma vez que viver se completa no narrar, narrar é preciso, este o teorema básico que sustenta a narrativa, e

a tomada de consciência, a compreensão, o conhecimento, a produção da verdade nos vem da imitação ou da mimese narrativa.

Convém, pois, abrir o coração, liberar o tempo, convém narrar. A busca da sistematização pragmática da narrativa nos chega através da psicanálise freudiana: alguém fala, alguém ouve, dentro de uma situação laboratorial. A psicanálise é mais um dos possíveis palcos do narrar (onde também se manifestam talentos narrativos), algo que flutua entre a mais absoluta desordem que habita a onda de frequência das narrativas empíricas e a busca da ordem mais absoluta que habita a da narrativa literária. Mais enformada e mais informada do que a narrativa empírica, e menos enformada e menos informada do que a narrativa literária, entre as duas ela serpeia, faz o seu trabalho mediador entre a fabulação da criança e a do homem urbano que, com naturalidade, fala para si mesmo nas ruas da metrópole (a própria psicanálise já estuda a normalidade e a função salutar do falar para si mesmo). Mas ela não pode competir com o poder demonstrativo de uma realização literária, com a sua maneira própria de organizar a narrativa, quando, de um lado, um narra (o grande pedagogo do narrar), do outro, incontáveis pares de ouvidos ouvem (os grandes discípulos do narrar) e podem beneficiar-se desta amostra suficientemente enformada e informada do narrar.

Compreende-se, agora, que narrar apaixonou o mundo, tanto narrar quanto ouvir narrar. Apuremos os ouvidos. Eu narro, tu narras: narramos. Compreende-se, ainda, porque narrar atrai a todos, já que narrar é a possibilidade permanente de trazer o evento de volta ou de clamar por sua vinda no futuro, de tornar concebível a primeira vez do acontecimento (aurora perene) em sua perpétua trazida de volta, de impedir a perecibilidade, a perda, a morte, tanto deter

quanto fazer fluir o tempo, negar a sua passagem, pois ou se tem um puro passado, ou futuro, ou presente, mas não o tempo em seu dispêndio sem retorno.

O narrador literário não é, em sua pequena casa de noz, jamais um navegante solitário, pois ele, mesmo sendo ele, jamais se reduz a ele próprio, ele não é ele, não lhe pertence com exclusividade a sua paixão básica, que é a paixão universal de narrar, em toda a parte presente para um ouvido disponível — pelas rodovias, pelas ciclovias, pelas gares, pelos aeroportos. Ele narra, enfim, por ele próprio, mas, sobretudo, por todos que não podendo narrar como ele narra, da maneira que a cada vez se torna arquetípica, para sempre o escutam. Existe, assim, uma mil e uma noites natural da narrativa, uma fome e uma sede do narrar, uma paixão geral do narrar, à qual atende a paixão do narrar do artista literário: ele, alimentado pelo contemais, produz um pão que se irá multiplicar diante da ansiedade de tantos ouvidos que ouvem, de tantas bocas que o solicitam.

Mas por que narrar, por que não se poderia deixar as coisas a si mesmas, sem tocá-las com o narrar? A mesma contradição que alimenta a lírica, que canta o momento e o aprisiona no alvéolo do poema, alimenta a narrativa. Não nos bastaria a experiência em si, seria necessário (já o vimos que sim) repeti-la pela narrativa? A falta, a culpa está sempre presente no ato narrativo, pois se ele nasce sob a égide de uma necessidade, a de guardar e de não perder, a de viver e de não morrer, ele suspeita de si mesmo, de que talvez o fosse, se não desnecessário, pelo menos evitável. Mas pode-se evitar o inevitável? Certamente que se pode, mas apenas para torná-lo mais inevitável, ou porque se fará como tal, ou porque nos decidiremos por ele.

A heresia narrativa, como a heresia lírica, mas com o seu matiz particular, está recoberta pelo tema maior

de uma possível heresia artística, que concebe a arte como apunhalamento do real. Mas se compreendemos o outro lado da questão, que o real começa a sua verdadeira existência na representação artística, que somente se visibilizará com a mesma, vemos que a dívida estará paga pela função da arte, quando verdadeiramente possibilita a fruição da experiência, tanto pelo escritor quanto pelos leitores. Livros são escritos, livros são lidos, para que melhor se possa saborear o doce fruto da experiência. Eu amo, dizemos, e como consequência devemos honrar a nossa palavra e amar. Eu vivo, repetimos, e então será imperioso começar a viver.

É verdade que, neste caso, mais uma vez, agrada ao escritor colocar a arte no tribunal, colocá-la sob suspeita, justamente para ocasionar uma sua maior fluência. Esta suspeita pode ocorrer sob o ponto de vista estrutural, pelo afetamento e alteração das formas estabelecidas. O jogo das formas põe a própria forma em questão e deixa um espaço para que a nova forma seja recebida, evitando a carta marcada e detonando o jogo limpo. E pode ser vazada através da tematização, quando, em geral, toma o escritor o partido da experiência para melhor defender a arte, pois, de qualquer forma, a experiência se encontra, nas circunstâncias, engolida pelo texto.

Tudo se resume no seguinte: eu não faria o texto, mas a verdade é que o faço. Ao escrever *A última gravação*, Samuel Beckett, como Ibsen em *Quando despertamos de entre os mortos*, teria escolhido a vida, o amor, mas a verdade é que, com culpa, mas sem qualquer remorso, ele escolheu a arte. Poe pranteia o modelo em "O retrato oval", mas escreve o seu texto, matando-o duas vezes. O mesmo acontece com João Guimarães Rosa em "Retrato de cavalo". Borges fala a respeito de formas inumanas em "There are more things", mas continua a criar as suas próprias. Dylan Thomas nega a

elegia e perpêtra-a no seu poema "A refusal to mourn the death, by fire, of a child in London".

Tal estratégia possibilita mesmo o surgimento de uma arte inocente, cândida, espontânea, após a discussão consigo mesma. À custa de tão longo debate, a arte contemporânea pode propor-se, em algum nível, como uma arte simultaneamente primitiva e cultivada, fazendo o rico jogo dual de conhecer-se e de não se conhecer a si mesma.

Foi dentro deste quadro que *Grande sertão: veredas* (1956) houve de ser feito como aquilo que é, primordialmente, uma metafísica da narrativa, cujo cerne é a pulsão universal do narrar, que encontra no escritor a sua fronteira mais avançada, fazendo-se no complexo básico de sua personalidade.

Um sertanejo, Riobaldo, narra a sua vida a um visitante semi-visível, semi-invisível, presente e ausente, tornado concreto apenas por reações que o personagem lhe atribui e que, em grande parte, são reações suas ao seu próprio narrar e à divulgação da sua narrativa, à rememoração, à trazida de volta de fatos que melhor seriam deixados talvez a dormir, caso tal fosse possível.

Quando viver, contudo, se esgotou, quando já se viveu a sua verdadeira vida, sendo-se dos poucos alguns que a verdadeira tiveram sorte de viver, e se deve verificar ainda, a cada manhã que se está vivo, que fazer deste viver sobrança senão narrar o que já se viveu? Ao aspecto da pulsão narrativa universal se acrescenta o matiz da pulsão narrativa de um velho homem, casado, estabelecido, que deve revelar onde esteve, onde está a sua verdadeira vida, seu orgulho maior, para não traí-la, para ser-lhe infinitamente fiel.

A pergunta que faz Riobaldo a cada momento em que narra a sua fábula, isto é, a história do grande amor

de Riobaldo e Diadorim, é sobre a melhor forma de ser fiel a esta história, se mantendo-a em segredo ou se divulgando-a. Neste caso, interroga ainda sobre a função libertadora da sua narração para ele próprio, aquele que, na verdade, simultaneamente, conta e ouve a sua história, dela tomando consciência e encontrando algum tipo de alívio pela sua verbalização e pela sua encenação dramática.

Ora escarnecendo, ora valorizando este perder-se em palavras, este falar sozinho no mundo, o protagonista de *GS: V* não pode dispensar a função catártica da narrativa, daí se urdindo uma perfeita psicologia da catarse, que, por sua vez, se reflete nesta zona tórrida da catarse que é a catarse artística, sua necessidade, sua função e a extrema pecaminosidade do meio utilizado, virar-se pelo avesso em palavras, mostrar-se, pôr a nu o coração.

Para falar, para narrar, Riobaldo, em "rede" (p. 11), em "boa cadeira grandalhona de espreguiçar" (p.234) se situa num conjunto de forças de modo a vencer suas resistências e exteriorizar-se. A cada passo em que faz prosseguir a ação de sua história, ele deve deter-se para pesar e re-
pesar os prós e os contras em prosseguir em sua atividade. Sua narrativa, por isso, detém um ritmo análogo ao de dar um passo para frente e outro para trás, que é a sua tática para continuar, tal como expresso numa das canções que servem de metáfora à questão:

Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... - ? (p.54)

O interlocutor, representante legítimo do autor e dos leitores da obra, está totalmente envolvido nas dificuldades do personagem (este é um dos maiores segredos da

sedução desta obra), não lhe sendo permitido mantê-lo à distância, mesmo porque, visível ou invisível, ele é um desdobramento deste.

As relações personagem/interlocutor, *mutatis mutandis*, personagem/autor/leitor, são as mais interessantes da obra, pois aqui não é possível tratar o personagem como um mero títere da ação, estão os quatro atados uns aos outros, o que traz a *GS: V* a sangüinolência dos relacionamentos estreitados. Se Riobaldo fala e tem dificuldade em falar, ou se isto, subitamente, vencida esta ou aquela resistência, vergonha, culpa por mostrar-se, torna-se mais fácil, todos falam através de sua boca.

Diante de tão dificultosa tarefa, Riobaldo busca apoio em saberes e sapiências diversas, aquelas que adquiriu através de duras lições da experiência, ou que lhe vêm através do testemunho dos outros, ex-companheiros, jagunços ou seu ajudante-maior no tempo presente, o compadre Quelemém, detentor da sabedoria existencial máxima. A necessidade de ajudantes, isto é, do outro, para operar a travessia e chegar a si mesmo e à sua própria identidade, é um traço da caracterização de Riobaldo.

Ao trazer de volta o seu passado, Riobaldo, o exímio atirador, trava um verdadeiro duelo com o narrar, sendo ele, na verdade, o único ator deste drama. Encurralado, ilude-se, para fugir do problema maior do narrar, que haveria uma maneira certa e outra errada de narrar, e que alcançada uma e evitada a outra, estaria vencida a grande dificuldade em si mesma do narrar.

Imbricados com o objetivo predominante da função catártica, existem outros, o mais importante o de que o protagonista (como Horácio no *Hamlet*) sobreviveu para contar a história de Riobaldo e Diadorim, a história que não poderia, mas, finalmente, pode ser mostrada e exibida ao mun-

do, com aquele orgulho que é peculiar aos apaixonados.

Sim, ele tem uma história a contar e, portanto, queira ou não queira, deve narrá-la, como alguém lançado de um navio ao mar deve nadar. Sua aventura por excelência é a do escritor que tem uma história a narrar, sendo, assim, uma e única a aventura de ambos.

A pulsão narrante do escritor está plenamente projetada no personagem Riobaldo, através do qual ela é examinada. O aperfeiçoamento e chegada à identidade tanto de um quanto de outro depende, simultaneamente, da extrema arrogância e da extrema humildade de se permitir extroverter-se, deixar-se ver tanto em sua força quanto em sua fragilidade, melhor dizendo, em sua verdade.

GS: V é este grande baile da extroversão de Riobaldo, baile este ao qual nenhum homem, segundo uma intrínseca ideologia da narrativa, poderia furtar-se (é isto a narrativa, este não furtar-se). É evidente que se estamos diante deste rio caudaloso (antes baldo) da fala de Riobaldo, *GS: V* passa a representar um momento de plena fluência da narrativa.

Rosa foi sempre um escritor em estado de osmose com os seus personagens, comovido pai em lágrimas diante de sua criação, chorando copiosamente ao ler a história de Miguelim. Este fato, obviamente, contribui para fazer emergir a subjetividade dos seus personagens, a trajetória desta emersão é mesmo o seu princípio de caracterização mais forte. No caso de Riobaldo este princípio está ainda mais acen tuado, pois ele se busca e é encontrado através de sua própria fala, sem intermediação de um narrador e, por artifício dramático, sem intermediação do autor. Ele é o seu próprio narrador, o seu próprio ator e o seu próprio autor, o gerador de si mesmo, como que nascido de si próprio por par tenogênese, um sujeito plenamente individuado e soberano:

"Eu sou ê eu mesmo. Diverjo de todo o mundo..." (p.15).

A dramaticidade desta emersão da subjetividade está ligada às forças binárias que se digladiam, a do não narrar (introverter-se, entregar-se à usura de si mesmo) e a do narrar (extroverter-se, doar-se). *GS: V* é construído em torno desta figura que consiste em lutar igualmente para narrar e para não narrar, que faria de ambos os objetivos, objetivos inalcançáveis. Este é o dilema, a ambivalência que alimenta boa parte da criação literária: é lícito revelar-se? escolher a expressão (até mesmo a gramática) como forma de vida? No caso, como vence a segunda instância da obstinação do protagonista (como do autor), temos o romance de 460 páginas, cujo tipo de estrutura, sob forma de pontos que, como um último suspiro, vencendo fortes resistências, vão-se acrescentando, é todo ele baseado nesta figura central, neste pêndulo de dizer que não se irá narrar para se conseguir narrar.

Fosse este o problema da narrativa contemporânea, mas ele o é o da arte contemporânea, reobter a inocência, perdida, mas não para sempre. Esta é a arte primitiva de que falam Bachelard no seu *Lautréamont* e Barthes em *O grau zero da escritura*, a arte deambulatória da qual nos dizem Deleuze e Guattari em *O anti-êdipo*, a arte já presente no rasgo nietzschiano. Para tanto, a arte contemporânea cria cada vez mais finas lâminas entre a experiência e a mímese, o teatro se refugia no ensaio da peça já como a representação, o cinema no próprio negativo, a arquitetura se faz aparente, a literatura se transfere para os rascunhos e busca ser uma fala, para se tornar, é certo, cada vez mais arte e arte da escritura.

Escritura, dura escritura, em *GS: V* alimentada pelo dizer tudo, pelo "Contei tudo." (p.460) do final, como criança que, com esforço, aponta para o prato vazio do ali

mento.

Eis que Riobaldo precisa ser cauteloso (como Rosa, que tem por um dos seus grandes temas a cautela que se deve manter até o momento decisivo), para não perder Diadorim duas vezes. Trata-se, portanto, de ganhar o que está ou parece perdido. Assim se exerce a grande arte da elegia, que se confunde com a própria arte da poesia, tal como se apresenta em *GS: V*. Seu número áureo é prantear sem matar duas vezes, trazer de volta a vida, asseverá-la como uma conquista inalienável, negar a morte.

Pois, convenhamos, Diadorim não morre, Diadorim nasce na fala de Riobaldo, que, por amor não morreu, permaneceu para contar a sua história.

Diadorim é esta pedra tornada preciosa pelo amor de Riobaldo, feito no imortal amor de Riobaldo e Diadorim, como o nome dos imortais amantes, inscritos nos livros ou nos troncos das árvores.

De fato e afinal percorre *GS: V* a certeza de que os acontecimentos não narrados estão votados à perda e ao nada (ou que conteúdo e forma são inseparáveis), também que narrar é um ato intenso e jubiloso, envolto em risos e em lágrimas.

GS: V se faz numa completa paidéia narrativa, na qual estão compendiadas e exercidas todas as possibilidades do narrar. A partir da figura básica do narrar ou não narrar, os demais procedimentos são destramados. O fator quantidade é fundamental e gera a qualidade das diversas seções narrativas, nas quais se retarda ou se precipita a ação, se detalha mais ou menos os eventos, cedendo ou resistindo ao aprofundamento da revelação. Estes variados encaminhamentos produzem ora um ritmo mais acelerado, ora um ritmo mais lento no curso da narrativa.

Dentro de seus variados ritmos, *GS: V* se prende,

como narrativa, sobretudo ao andamento lentíssimo, cada coisa na sua devida hora. O seu é um sistema dilatado do narrar, criando o suspense e o procrastinamento do **insight**, em sintonia com o próprio vivenciamento do tema pelo protagonista. O interlocutor (por extensão o leitor) deve reexperimentar, não há porque poupá-lo disto, todas as emoções experimentadas por Riobaldo, ele é o seu cúmplice mais dileto.

A permanente reflexão do protagonista-narrador sobre a sua atividade narrativa, de fato como uma criança que acompanha, fabulando, os seus gestos com a sua fala, faz com que uma espécie de sopa de pedra preparada por um dos personagens, o Vupes (p.58) lhe seja uma de suas metáforas mais adequadas. No líquido amniótico da ação são jogados episódios de guerra e de paz, cenas de batalhas e de idílica existência com os companheiros de bando, o comer, o banhar-se, o vestir-se, o dormir, avanços e paradas no seio de uma natureza que ora é infernal, ora paradisíaca, demonstrando a presença materializada do bem e do mal no mundo, narração de casos ilustrativos (narrativa dentro da narrativa), de modo a configurar o pano de fundo no qual será desenrolado o amor de Riobaldo e Diadorim.

Gravitando em torno deste amor, estão os amores auxiliares de Riobaldo, que o fazem tanto afastar-se quanto aproximar-se de Diadorim, mantendo sempre a "pureza do impossível"¹. Se quisermos compreender a concepção rosiana do grande amor, ela pode ser examinada no seu conjunto de obra, este amor que incendeia os sentidos e, contraditoriamente, apenas pode ser vivido no plano metafísico. Para tanto Diadorim deve ser um homem quando ao lado de Riobaldo e mulher após a sua morte. Este amor contrasta com o desgastamento dos amores vivíveis, que tornam a duração suportável, confundem-se com o ideal que não é abarcável pelo viver, sua terra prometida, que fica para além do horizonte. Duro diamante,

ele não pode ser desgastado. Sua presença é também a presença do gesto perfeito, o único que não pode ser realizado, pois destramaria o término de tudo.

No empenho de emoldurar este amor, Riobaldo, repelindo, rejeitando, narra a sua história, já como uma história que houvesse saltado de um livro para a realidade, de onde deverá regressar ao livro — *GS: V*. As comparações entre o que acontece e o que está previamente representado num possível livro são frequentes em *GS: V*.

A luta insistente contra as dificuldades do narrar são indicativas de um interesse do narrar: para quem é o narrar? para o falante? para o ouvinte? para ambos? Podemos examinar toda uma pedagogia do narrar existente em *GS: V*. Certamente se dois estão envolvidos no narrar, o que narra e o que ouve, a narrativa se faz para ambos, já a partir da pulsão universal do narrar. No entanto, lançados numa situação comum, já que o ouvinte está colocado dentro da narrativa como personagem-interlocutor, eles são, no momento, também autônomos, a um basta narrar, ao outro, ouvir, sendo estas posições intercambiáveis, o interlocutor, daqui a pouco, se transformará no autor da obra e o falante poderá se transformar no seu leitor.

Em que pese a resistência de sair do existencial para o narrativo, a narrativa tem a função de impedir e negar a perda, manter como existente o que um dia existiu, negando a morte. Nesta passagem da realidade para a narrativa, uma certa qualidade narrativa já lhe vem de um mundo narrante, que por sua vez toma emprestada esta sua qualidade narrante da narrativa. Em resumo, tudo é narrativa e presenciamos as circunvoluções de um mundo narrante a um mundo narrado e vice-versa, permanecendo a origem da narrativa móvel e des-situada, a fazer das mil e uma noites um topos que medra em toda a parte.

Riobaldo, ou a restauração do bardo oral e das origens da narrativa, existe por um estrategema de fundir a fala e a escritura, o oral e o escrito, porque aqui, na verdade, se tem uma pseudonarrativa oral através da fala de Riobaldo e da escritura de João Guimarães Rosa. Esta é uma das mais notáveis invenções de *GS: V*, fundir o momento original da narrativa com toda a história da narrativa, sem perder uma só molécula de todas as possibilidades, ter as duas polaridades reunidas sem que uma represente a negação ou deterioração da outra. Neste tipo de arte narrativa, precisamente, seria possível a regeneração da queda que se dá na passagem da fala para a escritura e se comprova a convicção de que aquela somente é recuperável através desta.

GS: V elabora uma espécie de calda entre o canto mais espontâneo do bardo e a extrema formalização da prosa contemporânea, esta estranha safra, fruto da trajetória e da vigência da narrativa desde suas origens orais até os nossos dias. Entre um e outro pólo, através do intervalo mímico, interinfluenciando um pólo pelo outro, estilizando o pólo oral pelo escrito e o escrito pelo oral, João Guimarães Rosa produz esta admirável sinfonia lingüística, sem que a forma soterre, mas libere e produza conteúdos. Comprova-se, assim, a possibilidade de um caráter extremamente produtivo das formas em relação a conteúdos que, mesmo existindo previamente, passam a existir na forma.

Com este objetivo, Rosa, através do seu preparo evidentemente, mas sobretudo através do seu gênio para a produção lingüística, atualiza todas as virtualidades da língua, não como um gramático, mas como um mágico que urde sempre novas e infinitas combinações possíveis.

Por este caminho, *GS: V* se faz numa espécie de modelo estrutural da língua e, sobretudo, da narrativa, conseguindo, através da paródia, vencer a própria paródia e

criar uma linguagem virginal com os ecos e destroços de uma linguagem já conhecida. Na verdade *GS: V* sucede em estruturar o projeto da prosa contemporânea, pois certamente os que vierem depois dele herdarão a terra da narrativa. Crepúsculo e aurora, *GS: V* se livra da acusação de arte crepuscular feita à arte contemporânea por Lévi-Strauss², instalando através do crepúsculo da paródia uma aurora da linguagem.

A dificuldade ética de dar a palavra a um sujeito exclusivo (o personagem, o autor) é encaminhada através da hibridização da história individual pela história coletiva, fazendo do personagem um porta-voz do geral: alguém narra por todos que não narram. Assim como a presença do épico possibilita a do lírico, a do geral possibilita a do individual, como sustentáculos recíprocos, eliminando a fronteira entre o individual e o coletivo, já que um é o outro.

No que diz respeito à suspeita sobre o falar em relação a uma possível superioridade do silêncio quanto às nossas melhores idéias e sentimentos, há uma extrema confiança em *GS: V* no poder de comunicação, não propriamente das palavras, mas dos sujeitos entre si, através das palavras, na chegada à esfera da perfeição e da não carência do silêncio através das palavras. É a produção lingüística que irá conduzir à fronteira onde se instalará o silêncio e as palavras não mais serão necessárias.

Enquanto isso não ocorre é possível fazer escorrer entre a ossificação da escritura e a evanescência do silêncio o velho artil de uma fala, uma "conversinha adulta e antiga" (p.81), para fazer com que as coisas vivam de novo. É evidente que existe uma diferença entre uma maneira de pensar que, instantaneamente, reúne seus esforços para se formalizar em escritura e uma maneira de pensar fluida, através de uma fala que se derrama e jorra como água da fonte. No primeiro caso, a busca imediata da significação faz privile

giar algumas delas, deixando de lado as muito mais numerosas alternativas desprezadas. Já em relação à fala, esta permite a elaboração de praticamente todas as significações até a possível priorização de uma delas. A fala seria como que um grande ensaio e a escritura, a encenação final.

GS: V, por aquele que é o seu procedimento básico, fala que é escritura, escritura que é fala, consegue driblar os inconvenientes das duas instâncias, a extrema formalização da escritura e a extrema informalidade da fala. A escritura furta da fala a sua espontaneidade e a sua possibilidade de infinitos aprofundamentos, criando assim vínculos, parentescos entre sujeito e objeto, a fala furta da escritura um certo teor organizacional que lhe permita levar suas análises a algum tipo de síntese. A síntese que, ao lado da análise, está, de uma maneira ou de outra, sempre presente na poesia.

Para tanto *GS: V* divide as tarefas que, em seguida, se conjugam entre três personagens, o protagonista, o interlocutor, o autor, que, neste caso, também é personagem, já que, conversamente, todos são autores. O rio caudaloso da fala de Riobaldo, rio que, de repente, se desata e é novamente represado pelo interlocutor, ali presente para estimulá-lo, provocá-lo, repeli-lo, ou aplaudi-lo, chega, assim, às mãos do autor, que de novo lhe detém o curso através da escritura. O leitor se põe, assim, diante de um complexo sistema fluvial em que a escritura faz o papel do dique e a fala o da queda d'água.

O tema do represamento não é, contudo, um mero problema formal, é um dos grandes temas nucleares da obra romanesca, do protagonista e do homem, sobretudo do homem de sociedades ainda não plenamente desenvolvidas, que vivem por etapas aquilo que seria a sua verdadeira vida, uma delas, por necessidade, a alienação no trabalho de sua fase

produtiva, a outra, de disponibilidade de tempo para exame dos tesouros mentais acumulados através da aventura produtiva. É o que leva Riobaldo a afirmar com orgulho (pois nem todos, neste contexto, chegam lá), "estou de range rede" (p. 11).

Riobaldo é uma expressão típica das grandes vocações para o prêmio da aquisição do *self*, que, pelas aludidas razões, de maneira tão contumaz, se manifestam tardiamente, reflexo das duas vidas do próprio autor, a de Minas e a do Rio de Janeiro, a do médico e a do diplomata-escritor, o rio antes baldado e agora em sua plena fluência criativa.

Em decorrência da pluviosidade da fala, acima descrita, a sua extensão física se estabelece como um dado natural. É preciso que a fala de Riobaldo, como o Rio São Francisco, tenha o volume suficiente para abarcar todos os matizes e nuances da sua luta anteriormente experimentada. Se há algo que não pode ser acelerado, em sua totalidade, é o ritmo de uma fala que deve vencer grandes blocos de resistência, para, respeitando os objetos colhidos, representá-los em todas as suas particularidades e perfeições, gerando, na trilha de Spinoza, o conhecimento e o amor. Deste respeito pelos objetos decorre o caráter extremamente amoroso da fala de Riobaldo.

Esta veia contemplativa traz, como um aluvião, a lírica para a prosa, extremamente "prosa", vangloriante do sujeito, prosa de Rosa. São, na verdade, plurais os ingredientes que embebem esta prosa de componente lírico, e o primeiro deles é a oralidade, a fala, o canto: "tudo, nesta vida, é muito cantável" (p.368). Orgulhoso de si, o sujeito infla e vencendo o tempo do rio baldado, da assimilação vegetativa, ele salta para a explosão do eu, aje, canta a canção de si mesmo e do que está em torno dele, mantendo sempre

pre a oposição, ação física detendo o canto, canto detendo a ação física.

Outro elemento que decide a presença da lírica é o luto, em seu caráter melancólico propriamente dito, e o componente elegíaco. *GS*: *V* chora a perda, o sofrimento trazido pela perda e insiste na possibilidade de negá-la, de anulá-la, de trazer de volta o perdido através das palavras, projetando-o num tempo futuro. Negando a morte, *GS*: *V* dá um jeito de que Diadorim não morra, trā-lo de volta. Perdido no tempo, na sua morte individual, assistimos ao nascimento de Diadorim.

Se, de alguma forma, podemos considerar a literatura como o discurso do luto e o desdobramento de uma elegia estendida, a confiança no alguém sobreviverá, sobreviveu, contará, conta a história, a lírica é dos gêneros o mais fortemente embebido pelo sofrimento do luto e da perda e pelo caráter consolador da elegia, já que o poeta lírico tem como um dos seus materiais mais nobres a tristeza pela perecibilidade do mundo, compensada pelo grande recurso de resaurá-lo através do poema.

Um homem fala, tudo está feito e nada está feito, consumaram-se os eventos externos, este é o tempo de sua internalização. O tempo encontra-se medido pelo trânsito da ação (jagunçagem) à contemplação (range rede), sendo esta a direção tomada pela narrativa, de caráter também lírico, por realizar a grande e insubstituível definição de poesia de Wordsworth como "emoção rememorada na tranquilidade" ("emotion recollected in tranquility").

A técnica narrativa é, neste sentido, extremamente desnarrante e desfazedora em relação ao tempo já vivido, ao estabelecimento das diversas etapas da vida de Riobaldo, Riobaldo menino, Riobaldo órfão-e-enteado, Riobaldo jagunço-e-chefe, Riobaldo apaixonado, etc. Por outro lado,

este tempo real, filogenético e ontogenético, convive, no romance, com o tempo psicológico e ontológico do personagem, quando ele é trazido de volta ao primeiro, gerando esta estranha e fascinante mistura de um tempo que, de alguma forma, se pretenderia linear com um tempo mental, que caracteriza a narrativa contemporânea.

De fato, o que garante a unidade neste romance, no qual foram tomadas todas as medidas materiais para se obter um efeito unitário, é a presença de um único personagem, por cuja boca passam o pó e a cinza dos acontecimentos, bem como os personagens neles envolvidos, para que novamente ganhem vida. No entanto, é ilusório que o acontecimento básico da ação, a guerra dos jagunços, seja mais importante do que a atual batalha travada por Riobaldo na obtenção de sua paz individual, pois o mais valioso aqui é a sua evolução ontológica.

Este esforço de obter o efeito unitário persiste, ademais, para possibilitar ao máximo a fragmentação e permitir a tarefa especulativa sobre um número praticamente infinito de temas, muito de acordo com a ampliação de qualquer parte no todo, do físico no metafísico, que faz o próprio estilo do tratamento dos temas na obra. Chega-se a um ponto em que, de fato, é impossível dizer se a especulação é que representa uma saída da ação ou se a ação é que representa uma saída da especulação, conservada a direção que vai da ação à especulação. Pois, qual a aventura narrada por Riobaldo? Evidentemente o seu arranque da primeira instância para a segunda, o que faz da metáfora de Penélope, do desfazimento e refazimento da tecelagem narrativa, a metáfora, por excelência, dos procedimentos utilizados em *GS*: *V*. Convinhamos, finalmente, que toda a literatura é um ato profundamente feminizado.

Se não fora por esta possibilidade de trazer in

finitamente, através da narrativa, os acontecimentos de volta, eles estariam irremediavelmente perdidos. É necessária esta boca que fala, este ouvido que ouve, esta mão que escreve, estes testemunhos que se resolvem num só testemunho, a obra literária, para que um mundo perdido, necessariamente perdido para que o seja, seja ganho. Uma guerra acabou, um objeto amoroso desapareceu, um homem ativo, antes jovem, agora velho, se torna inativo, para que se faça dupla e indolentemente ativo, e aqui está Riobaldo a dar seu testemunho, salvando o ouro do tempo.

O tema da velhice, no caldo metafísico que é a substância de *GS: V*, é um dos mais importantes, pois é através da velhice que o protagonista, dispondo do thesaurus da experiência acumulada, se torna jovem e vigoroso no plano ontológico, passa do olhar ao ver, do não-saber ao saber.

Os acontecimentos trazidos de volta, eles não estão lá, estão presentes aqui, são vividos desta vez dentro de uma posterior experimentação afetiva e cognitiva, diferenciada da primeira, mas com dupla valência, pois agora se acrescenta o sentimento de admiração e de espanto por, de olhos fechados, havê-los vivido alguma vez.

Se a ação é recuperada e, ademais, o é em função de uma metafísica e de uma especulação, ela não é já mais linearizada, ela vai entrando em proporções de acordo com as necessidades e as possibilidades de abarcar o oceano de temas que convivem em *GS: V*. Linearizar a ação e priorizá-la sobre a especulação e as marés associativas é perder dois terços do que dado a perceber em *GS: V*: este o grande risco da transposição do livro para outro meio, dar uma falsa impressão daquilo que seja *GS: V*.

Todo o efeito que se busca em *GS: V* reside na manutenção do intervalo entre o ente que atuou e, nesta estação, o ser que contempla a anterioridade. Este, de alguma

forma alguém num feriado, de malas prontas para a partida, a aproveitá-lo, por razões que vai explicando, para dar o seu testemunho sobre a vida e os seus alfabetos, a infância, a juventude, a velhice, a morte, a amizade, o amor, a paixão, o casamento, a prole (uma vaga filosofia machadiana, de recusa em procriar, percorre a obra), a religião, a guerra, a paz, a vocação, a perícia, e, sobretudo, a natureza e a utilidade da arte de narrar. Riobaldiano é, enfim, João Guimarães Rosa, este escritor que tarde começou no Rio de Janeiro³.

Esta maneira de lidar com o tempo é um dos grandes tentos de *GS: V*. Existe o tempo passado embutido no tempo presente e nas dobras dos dois está a utopia de um tempo futuro, dedicado ao puro pensar, sem guerras, sem cansaços, sem dor, por cujo atingimento se louva o progresso, a ciência, a tecnologia. Deste, Riobaldo é um modelo utópico aqui e agora, ultrapassando a etimologia da palavra utopia, tal como é possível ao literário: "Para que eu carecia de tantos embaraços? Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices, para colherem por si, e o carro indo por sua leibuscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência?" (p.383).

O tempo anterior reobtido é também tratado ternariamente, pois o método associativo, oral e íntimo (Riobaldo e o interlocutor) de fazê-lo, leva o protagonista a tomá-lo em qualquer ordem, como as cartas cortadas de um baralho, gerando-se daí a estrutura monobloco do livro. Dentro do tempo anterior, estabelece-se um momento presente da ação narrada, flashbacks e flashforwards, que em nada impedem a consecução da narrativa, apontada como uma seta em direção aos seus dois clímaxes, a morte de Diadorim no passado e a

catarse riobaldiana no presente, a partir da produção lingüística e pelo entendimento da função da presença conjuga da do bem e do mal no mundo. O método associativo, como o tratamento do tempo, é uma das estrelas de *GS: V*. Sua operacionalização ficaria perdida diante de quaisquer tentativas de tornar cronológica a ação, em outra forma de representação.

De fato, alguém poderia dizer que, ao que tudo indica, o livro, como convém, está fechado em si mesmo como um molusco em sua concha e somente o fluxo e o refluxo da leitura, em palestra particular com ele, podem suceder em adentrá-lo — seu maquinismo é por demais rico para ser alterado. O livro — ele foi feito para ser lido.

No que tange às relações entre a ação anterior narrada e a mentação do elenco de temas mencionado, uma funcionalização como flashoff da outra, já que as suas valências são equivalentes: sai-se da ação para a mentação, sai-se da mentação para a ação, não havendo, porém, como negar que o momento presente do protagonista e sua mentação estão privilegiados e retêm todo o segredo do poder de atração de *GS: V* sobre o leitor. As significações do passado são infinitas e dadas de maneira ambígua, de modo a não serem cristalizadas.

O recuo temporal permite atingir a fissura, o ponto nodular da ação, aquela que se faz na Urszene (cena primitiva) da obra, responsável pelo desdobramento de todas as demais cenas. Referimo-nos à cena do encontro de Riobaldo com Reinaldo (os nomes que fazem par) na infância, quando o coração do primeiro realiza aquele único e determinado movimento de sístole e de diástole que irá marcar a sua existência. Este o momento do destino, o minuto em que ele se torna encantado, o encontro de Riobaldo com o Menino, seu duplo e alter ego: "Aí pois, de repente, vi um menino, en costado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco

menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele" (p.80). Esta é a cena nuclear, que está no centro da história, e cujo tratamento artístico se sobressai no todo de *GS: V*.

No momento presente do narrar, a pulsão de narrar se confunde com a pulsão de morte. O rio, antes baldo, de repente, em regime de cheias, se põe a fluir, em coincidência com a grande cheia do conjunto de obra do autor, para que se possa, pela segunda vez, a vez decisiva mergulhar nas águas do mesmo rio e des-aparecer para sempre. Esta é a segunda vez que, de fato, é a primeira, e que, na verdade, se poderia repetir infinitamente, não fosse para tão grande amor pelo narrar tão curta a vida. Aqui se nega a morte pela paixão da narrativa.

Pulsão de morte trazendo de volta a pulsão de vida e de amor, pulsão narrativa. A fala restaura a possibilidade de conversação, da intimidade perdida para quem esteve por tão longo ligado a idéias de poder e à guerra, e já dentro de um universo (contaminado pelo urbano, subliminarmente atuante) em que tal não é possível. O protagonista é não só um homem do interior (sertanejo), mas um homem dos interiores (sertão é dentro) e, afortunadamente, dispõe do tesouro de pretéritas aventuras exteriores como pretexto para trazer à tona a sua interioridade.

A revivescência da paixão vem para trazer o apazigamento e o protagonista, espécie de fantasma que fala com a intensidade de uma última oportunidade, busca onde esteve a sua real existência, aspecto que se faz num dos grandes temas rosianos. Mais uma vez, a questão é deixada em aberto, já que a paixão se deve renunciar para se devotar a uma vida regida pela cordura. Em *GS: V* o tema atinge o máxi

mo de ambigüidade dentro do conjunto de obra, pois a desistência ocorre pela morte do objeto cobigado, sendo-se, assim, atirado ao que restou da tormenta.

Como condenar ao anonimato tal amor? Para exibi-lo, para fazer fulgurar a história do indivíduo, é necessário ir à guerra, erguer um cenário condigno, o pano de fundo da epopéia. A predominância estilística é a do estilo romântico, seus despojos. O drama do sujeito, um sujeito que fala, prevalece sobre tudo, recusando-se o mesmo a um término meramente sublimatório, exceto como uma trêgua a posteriori, pelo silêncio que vem através da torrente de palavras, substituindo o amor que não foi consumado.

GS: V é uma elegia estendida, não apenas do amor de Riobaldo e Diadorim, mas de um mundo destruído que carece de memória e que será a semente do surgimento de um mundo futuro, já presente na poesia da obra, feita a linguagem poética na linguagem da utopia.

Possivelmente será isto a própria literatura, este falar sozinho de Riobaldo, declamar para si mesmo para que, pelo caminho oposto, se possa atingir a comunicação. Não virá daí também a voga do monólogo dramático na literatura contemporânea?

Riobaldo envolve em seus lábios e em suas setrosas lábias o mundo num invólucro de amorosidade, permeado por um sentimento de bondade como quando se ama e se perde o objeto do seu amor. "O sério é isto, da estória toda" (p.86), tão perfeitamente João Guimarães Rosa, um deus que chora ao criar, fazendo chorar com a bela desculpa da arte, chave de uma possível felicidade do homem e do artista: o que não foi, mas, aqui, o é para sempre.

SUMMARY

A point of crisis of the narrative mode in contemporary literature is studied here. *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, offers a series of possible outlets for the issue.

NOTAS

- 1 Cf. BATAILLE, p.90.
- 2 Cf. LÉVI-STRAUSS, p.283-7.
- 3 Seu primeiro livro, *Sagarana*, foi publicado em 1946, quando contava o autor 38 anos de idade.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Paris, Librairie José Corti, 1939. 156p.
- BARTHES, Roland. *O grau zero de escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971. 106p.
- BATAILLE, Georges. *Minha mãe*. São Paulo, Brasiliense, 1985. 149p.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-êdipo*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. 511p.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 386p.
- GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo, Ática, 1982. 119p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976. 366p.
- LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, org. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1968. 254p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967. 460p.
- ROUSSEAU, J.-J. Ensaio sobre a origem das línguas. In: : *Obras*. Porto Alegre, Globo, 1962. v.2, p.417-79.

A RECRIAÇÃO DA MATÉRIA POPULAR EM GUIMARÃES ROSA

Doralice Fernandes X. Alcoforado

RESUMO

Examina-se o movimento de circulação entre a literatura erudita e a literatura popular, explicitando-se os mecanismos acionados nesse processo a partir da análise do fluxo popular — erudito, comprovada que foi a presença de elementos do conto popular e do romance tradicional na obra de Guimarães Rosa. Nesse jogo intertextual da escritura e da voz se evidencia a afirmação de um modelo veiculado pelo popular que não pode romper, enquanto forma de comunicação, com a cultura, ao passo que o erudito, sempre pondo-a em crise, posiciona-se como a sua negação.

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea ocupa-se, a cada dia, com a exploração de novos espaços onde a matéria semântica possa aflorar em plenitude. Para tanto, a escritura volta-se, cada vez mais, para a sua organização como texto, à procura de novos sistemas de relações que lhe permitam um maior trabalho experimental com o tecido significante da linguagem. Dessa centração na linguagem, resulta um comprometimento maior não com o referente externo, mas com a escritura mesma, produtora de significação. A fábula passa a ser o pretexto para que o escritor mantenha um engajamento mais profundo com a linguagem.

O centramento na linguagem, na realidade significa o deslocar-se do código de representação do referente externo para o jogo intertextual de vários códigos que se articulam, formando uma complexa rede de onde o sentido de

ve aflorar na sua plenitude. Através da apropriação desse espaço múltiplo, pleno de sentido, a literatura, graças à natureza da sua linguagem, pode explorar de maneira mais radical a "significância". Assim procedendo, o texto moderno, deslocando o código de representação da literatura, que tinha como modelo predominante a pintura (o quadro), para o modelo do teatro, põe em cena vários códigos e vários discursos que se entrelaçam para a constituição de um texto de tessitura incorporada que possibilitará o afloramento pleno da matéria semântica. É no processo de criação desse espaço múltiplo que a linguagem entra no jogo da significação mais ampla e profunda.

Essa intertextualidade dá ao texto literário maior dinamismo, provocado pela entrada de outras vozes que o conduzirão a novas estruturas que, rompendo com o já estratificado, o já convencionalizado, o estimulam, direcionando-o para o encontro com a "significância".

Quando a literatura erudita apreende a matéria popular cria um texto onde aparecem dois modos discursivos diferentes que se articulam, instaurando um espaço em que se instala um jogo, e nele, cada um dos parceiros manipula as suas peças de modo a expressar-se como **outra** identidade. Nesse diálogo intertextual, o erudito afirma-se cada vez mais como discurso "totalizador", à medida que o **próprio** do outro discurso, do popular, mostra-se na sua diferença como voz.

Ao tematizar o popular, o erudito incorpora vários procedimentos da tradição oral, operando no interior do texto popular uma desarticulação, de modo que determina dos elementos da sua estrutura, ao serem rearticulados, ressurjam revitalizados, portadores de novas funções, com vistas à floração de uma linguagem que transcenda aos seus limites originais. Nesse redimensionamento da matéria popu

lar, a escritura não se apaga nem se esconde. Ao contrário, mostra-se e afirma-se ainda mais como linguagem, aproveitando-se do trançado dessa intertextualidade para veicular a pluralidade do seu texto.

1 O ERUDITO TEMATIZA O POPULAR

A novela "Uma estória de amor", de Guimarães Rosa, é modelar quanto à recriação de uma matéria popular que circula na oralidade. Conhecedor da vitalidade e da importância da cultura popular e fruidor do texto da literatura oral, Guimarães Rosa deliberadamente se apropria não apenas de motivos e de estruturas do conto e do romance tradicional, mas integra uma variedade de outras formas desse acervo à sua narrativa de maneira tão natural que, por vezes, torna-se difícil dissociar um discurso do outro.

Em "Uma estória de amor", intercalam-se duas estórias: a de Manuelzão, apresentada por um narrador onisciente, e a do Boi Bonito, narrada pelo velho Camilo, que se encaixa à primeira, completando-a.

A vida de Manuelzão consiste numa estória trivial, sem grandes emoções, que reflete o realismo da vida. Para encontrar a ilusão necessária à alimentação do espírito, ele recorre ao espaço mágico do faz-de-conta, através da inserção do texto do romance:

Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira.¹

Através do encaixe do "Romance do Boi Bonito" à estória de Manuelzão, o espaço mágico do faz-de-conta se instala. No final da estória, ao tomar consciência de sua condição Manuelzão prefere alienar-se nesse espaço de fantasia. E, assim, vicariamente, Manuelzão vai realizar-se através das aventuras, das emoções, da vitória e das honra

rias do vaqueiro do romance, que passam a ser as suas prórias.

A estória de Manuelzão esboça-se como um conto de fadas; mas, na realidade, vai ser um anti-conto sem final feliz. O rapaz pobre, através do trabalho honesto procura ascender: "Trabalhar, até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale"².

Como verdadeiro dono, se instala nas terras que administraria em pleno sertão, lugar paradisíaco: na Samarra. Aí, como o próprio nome sugere, seria o capataz travestido de patrão. De fato, é como verdadeiro proprietário que ele inicia a obra de fundação do lugar, dentro do mais perfeito ritual a que não faltariam, no final, a sagração com missa e benzedura da capela e a realização de uma grande festa que o tornaria conhecido. Era a demonstração do seu prestígio, do seu poderio, e firmaria sua autoridade como chefe.

A estória contada pelo velho Camilo — o "Romanço do Boi Bonito" — estruturalmente se encaixa à estória de Manuelzão completando o que lhe faltava para se tornar um conto de encantamento com final feliz. Esse espaço vai corrigir, no modelo realista, aquilo que não corresponde às expectativas e desejos da personagem. A ilusão que o realismo da primeira estória retirou é, através do encaixe do romance, recuperado. Manuelzão não pretende enfrentar a realidade através de um posicionamento consciente. Opta pelo sonho, pela fantasia. Através da identificação com o herói, também vaqueiro, experimenta as aventuras, as emoções e, assim, refaz, no plano da fantasia, a sua vida. Terá o respeito e o reconhecimento reservados a todo herói e ainda receberá as recompensas. Nesse estado de alienação, se acomoda. Por isso parte com a boiada, após ter ouvido a narração da estória.

A estória narrada pelo velho Camilo para poder cumprir plenamente a sua função, precisa ser modelar. Portanto não podia estar presa a uma referencialidade conhecida e próxima. Devia remontar a um estágio remoto da história da humanidade, a um tempo mítico. O afastamento temporal reforça a credibilidade, pois evita possíveis ligações com um modelo de sociedade considerado injusto que se quer negar e de que se deseja fugir, embora o modelo idealizado tragam marcas ideológicas que representam as relações de subjetivades com as suas condições concretas de existência. O romance narrado, como "produto cultural", não poderia deixar de refletir a estratificação social do contexto que o gerou, mostrando a figura do representante do poder de maneira bem delineada. Não é por acaso que a extensa propriedade se chama "Fazenda Lei do Mundo", localizada no território do "Seu Pensar". Nesse ambiente vai se desenrolar o "Romance do Boi Bonito".

O "Romance do Boi Bonito" remonta os fatos a um tempo mítico, "Quando tudo era falante..."³:

- *Te esperei um tempo inteiro,*
.....
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
.....
*nunca foram batizados...*⁴

A substância da matéria mítica se encontra na estória que é contada e só é traduzível através de outros mitos. O "Romance do Boi Bonito" recupera e atualiza por meio da sua narrativa o instante do reconhecimento da supremacia do homem sobre o animal, cujas marcas históricas se diluíram no tempo e só puderam ser recuperadas graças à inserção desse espaço mítico na narrativa do Romance. A condição de ser predestinado a ocupar o lugar supremo na criação é finalmente aceita:

*Digo adeus aos belos campos,

 onde criei o meu passado?
 Riachim, Buriti do Mel,

 amor do pasto secado...?**⁵

O romance, trazido da Península Ibérica pelos colonizadores, no Brasil se adaptou e, durante o ciclo econômico do boi, voltou-se também para essa atividade. Contrariamente aos romances tradicionais, o "Romance do Boi Bonito" centra os acontecimentos no vaqueiro. A superioridade do vaqueiro é tanto mais afirmada quanto mais a excepcionalidade do Boi Bonito, que ele capturou, é reconhecida por todos. Torna-se o herói admirado e vitorioso juntamente com o Cavalão.

Ao final, como em regra no romance popular, o vaqueiro pede para o Boi ser solto e, como prêmio, o Cavalão.

2 O ERUDITO TEORIZA O POPULAR

A partir de duas personagens de "Uma estória de amor" vai-se delineando uma teoria da transmissão oral como também da estrutura do conto popular. A memória popular é fruto da experiência e armazenada, à medida que vai sendo vivenciada — razão das pessoas mais velhas serem os naturais transmissores desse saber para as gerações mais novas. O velho Camilo "de oitenta anos para fora:"⁶ é o exemplo modelar de transmissor, verdadeiro acervo ambulante das mais variadas formas da tradição popular que naturalmente se integram à história de vida das personagens. O velho Camilo ao cantar uma modinha ou recitar uma quadra estava, na verdade, mostrando pedaços da sua vida de mais de oitenta anos. As palavras que continham esses versos vinham "de longe, de dentro da gente mesmo."⁷ e reforçam, ao tempo que ilustram, a história dessas personagens. Basta acioná-las para vir à

lona com a mesma força e ganham vida ao ser reexperimentadas:

*As quadras viviam em redor da gente, suas
 pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca
 morriam, como as das estórias. Cada cantiga
 era uma estória.*⁸

A condição de vida ambulante e marginal dessas personagens reforçam-lhe o estatuto de vozes da tradição. Esse modo de existência cria espaços propícios a vários tipos de experimentações da realidade, de maior contacto com diferentes grupos humanos e conseqüentemente com as suas variadas formas de sentir e de expressar-se.

Na verdade, as narrativas de que são porta-vozes se misturam a sua história de vida, ou, então, as suas histórias ganham importância pelas estórias que repetem. O seu valor como pessoa civil é um e como voz da tradição é outro. O contador de estórias, como as personagens dos contos de encantamento, passa por uma verdadeira metamorfose. Ao contrário dessas, contudo, é a sua natureza humana que é ressaltada. O ato de narrar devolve a essas pessoas sua condição humana plena, que antes estava apagada. Por isso ganham respeitabilidade e importância. São portadoras de uma função social de grande valor: veiculam um saber ancestral que é passado às novas gerações. E ao manipularem a potencialidade da sua imaginação criadora, ao mesmo tempo estão estimulando a imaginação da sua platéia que também entra no jogo do faz-de-conta. Assim, as narrativas são simultaneamente veículo de conhecimento e de entretenimento.

A contadeira, cujo protótipo é Joana Xaviel, imprime tanta expressividade à narração que transforma as palavras em coisas. Através da inflexão de voz, do ritmo das palavras, da expressão corporal e da gesticulação, dá forma e movimento às estórias que o simples narrar se transforma numa encenação que traz para o ouvinte episódios ocorridos

em tempos remotos,

...a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajés, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava sem blante.⁹

A sedução que Joana Xaviel exercia sobre seus ouvintes decorria da sua capacidade de mostrar, através das palavras, uma visualização de espetáculo que envolvia a plateia, levando-a, também, a participar da aventura criada pela linguagem. Esse dom fazia com que ela "tivesse a boca abençoada."¹⁰

Outro assunto teorizado em "Uma estória de amor" é o conto popular. A partir da narração de um tipo de conto da tradição popular por Joana Xaviel, Guimarães Rosa quer mostrar a intuição que o povo tem desse gênero, ao reagir no final da estória contra o modelo apresentado pela contadeira que não coincidia com o da tradição. Valendo-se de um dos motivos de um conto de exemplo, o do vaqueiro que não mentia, tema central de "O Boi Leição", uma das versões que circulam no Brasil, Joana Xaviel narra um anti-conto popular, pois sua estrutura não se assemelha à canônica, referendada pela tradição para esse tipo de conto. A estória narrada distorce o tema, pois o vaqueiro é mentiroso, e contraria o desfecho de todo conto de exemplo — uma lição de moral. Na matriz, a coragem do vaqueiro em dizer a verdade, independentemente do que lhe pudesse acontecer, é valorizada a ponto dele receber como recompensa a fortuna que caberia a seu patrão pela aposta ganha. No conto narrado por Joana, a fortuna que o casal vem a possuir decorre de atos que contrariam a moral popular. A sua estória é o anti-conto, pois o modelo canônico desse tipo de narrativa tem como fi

nal o julgamento do ato infrator, que encerra uma lição de moral em que o Bem é sempre o triunfante. Pelo fato de possuir a intuição da estrutura desse tipo de conto, as personagens reagem contra o seu final, quando a contadeira interrompe a narração sem a personagem mãe ser punida pelos crimes que praticara:

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo; (...) Todos que ouviam, estranhavam muito; estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda!¹¹

A consciência e o domínio que o povo tem do seu saber o faz exigir "uma segunda parte, o final — tinha de ter!"¹²

Se a contadeira não soubesse ou tivesse esquecido o final da estória, era preciso "mandar enviados" por aí atrás do verdadeiro final, da parte mais importante: a que justamente, a nível da estrutura, dá fecho a esse tipo de conto, quando o Bem prevalece sobre o Mal. Se o conto é de exemplo, seu final não pode deixar de conter o julgamento da malfeitora, a "Destemida", que dentro do senso de justiça do povo é o mais importante. Desse entendimento parte a reação das personagens. Caso a segunda parte não fosse encontrada,

...a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante.¹³

O texto de Guimarães Rosa reproduz também, de maneira bastante fiel, a estrutura oral do romance de tradição popular, no tratamento dado à temática do Ciclo do Boi. Ao escolher como narrador o velho Camilo, na realidade, mantém a tradição dessa forma de poesia narrativa, ao entregar a voz a um homem. Ainda a utilização de procedimentos mnemônicos para facilitar a memorização do texto, torna evidente

a tradição oral da forma. Assim, a rima e o ritmo do verso que a elaboração em prosa não conseguiu impedir e a presença do refrão, na parte apresentada em verso, atestam esse recurso de memorização:

- Levanta-te, Boi Bonito,
 ó meu mano,
 com os chifres que Deus te deu!
 Algum dia você já viu,
 ó meu mano,
 um vaqueiro como eu?¹⁴

Guimarães Rosa procura também, no desenrolar da estória, lembrar ao leitor que ele não passa de um ouvinte de uma audição que lhe está sendo apresentada. Para isso intercala à estória uma série de apelos feitos pelo contador, que servem para checar o canal "Me oiçam bem?"¹⁵, e para chamar a atenção do ouvinte para a transmissão "Que todos me oiçam, que todos me oiçam: o seguinte é este."¹⁶. Ainda há explicações várias quando o narrador pretende ressaltar a fidelidade do que transmite, receando lapsos de memória; ou numa enumeração, explica que há muito mais coisa a dizer e não quer alongar a estória com mais exemplos. Palavras e expressões como recursos de apoio à continuidade da transmissão também são intercaladas à estória: "A pois."¹⁷.

A idéia de que o texto transmite-se via audição é ainda referendada através de expressões que procuram reproduzir o ambiente onde se realizam as transmissões que, acompanhadas dos respectivos gestos, "completam o seu conteúdo icônico", no dizer de Pimentel:

Antão, aqui a gente se aparta. Você vai p'r'
 aqui, eu p'r'ali, outro p'r'ali, este p'r'
 acolá, outro pr'acoli...¹⁸

Ou, também, através da imitação de sons, recriada pelo contador, que visa dar mais realismo às audições:

Se esparramaram em despenque, morro a fundo,
 por todo lado: qualequal, qual e qual, qual-
 e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual,
 qual, qual, qual, qual... Sobaixo de tantas
 patas, a terra sotrateava.¹⁹

O trabalho de recriação sobre o texto popular é tão consciente em Guimarães Rosa que, através da prosa poética, ele reproduz a métrica e a rima do romance tradicional, com uma fidelidade quase perfeita. Assim é que se podem extrair dessa prosa estrofes inteiras em versos longos com dois hemistíquios:

Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos pas
 sarinhos. Das aguadas onde bebe, sô se bebe
 com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por
 ter ele frentado. Tantos que chegaram per
 to, tantos desaparecidos. Ele fica em pé e
 fala, melhor não se ter ouvido...²⁰

Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos pas
 sarinhos. Das aguadas onde bebe, sô se bebe com ca
 rinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter ele fren
 teado. Tantos que chegaram perto, tantos desapare
 cidos. Ele fica em pé e fala, melhor não se ter
 ouvido...

O exagero, como procedimento estilístico, é tam
 bém explorado. Recorre-se à hipérbole visando chamar a aten
 ção do ouvinte para determinada coisa ou acontecimento a que
 se deseja dar destaque, ou que se julga importante:

Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa
 vertente, fervença de tanta gente: - "Ren
 dam armas, companheiros! Vamos derrubar es
 se Boi!"
 Alvorçou, aquilo, aos altos. Se engrossou
 com mais milheiro, e dúzia e grossa e milhão.
 Mundo que gente pariu. Várias presenças e
 praças, sortida regra e nação.²¹

Coroando a fidelidade à forma popular, Guimarães

Rosa elabora o seu texto em linguagem popular, o que lhe imprime maior autenticidade, ao tempo em que demonstra que a força poética é própria da natureza da linguagem, não importando o registro ou a norma para se criar um texto artístico.

Outros textos de Guimarães Rosa versam sobre a matéria popular. São invenções, recriações ou incorporações desse material que visam, sobretudo, a experimentação estética.

Em *Sagarana*, a matéria popular está presente à fabulação através de temas, motivos, tipos, costumes e crenças. Assim, não faltam a seus contos a presença de "feitiçeiros" como João Mangolô ("São Marcos"), Antonico das Águas ("Corpo Fechado"), cangaceiros que têm em Joãozinho Bem-Bem o protótipo. Como nos contos de animais, também aqui a sabedoria e a matreirice dos "bichos" ("O Burrinho Pedrês", "Conversa de Bois") estão presentes. Mas, certamente, é na exploração da sagacidade na estruturação dos heróis que alguns desses contos mais se aproximam dos contos de exemplo e que têm o modelo em Lalino Salãthiel ("A Volta do Marido Pródigo"). Por vezes, a sagacidade também se encontra disfarçada em tipos físicos franzinos — Vinte-e-Um ("Duelo") e Manê Fulô ("Corpo Fechado") — o que leva esse tipo de herói a surpreender quando em confronto com adversários temidos.

À semelhança do conto de exemplo, *Grande Sertão: Veredas* apresenta como tema o confronto do Bem (Deus) e do Mal (Diabo). O antagonismo, porém, não se localiza propriamente nas contradições sociais, mas, em decorrência, inscala-se na mente do herói. Assim, Riobaldo, na sua trajetória de jagunço, trava uma outra luta consigo próprio, contra um presumível pacto feito com o diabo que só seria desfeito em face da determinação de combater o Mal, encarnado em Hermógenes.

Ao lado da mitificação do jagunço como um ciclo heróico popular, *Grande Sertão: Veredas* inspira-se em temas do romance de cavalaria, igualmente retomado pelo contista, como honra, coragem, valentia, fidelidade à palavra empenhada, valores esses que se opõem à traição, à covardia, à mentira. Mas a inspiração na matéria popular se faz presente em vários níveis. A personagem Diadorim, por exemplo, estrutura-se a partir de um motivo disseminado no conto popular e no romance tradicional: a mulher travestida de homem. A verdadeira identidade vai aos poucos sendo sugerida por detalhes próprios de um comportamento feminino. Assim como os olhos de Gomes "De mulher sim, d'homem não!" ("Maria Gomes"), os olhos de Diadorim também perturbavam Riobaldo. Igual motivo — os olhos de Dom Varrão — encontra-se, ainda, em "Uma Estória de amor".

Em alguns textos de *Primeiras Estórias*, embora possa subjazer a intenção de valorizar um modo de existência de modelo popular, o material de natureza folclórica é retomado como pretexto para novas articulações, novas experimentações de um trabalho artesanal com as virtualidades da linguagem. A exemplo, em *Primeiras Estórias*, três contos, "Luas-de-Mel", "Substância" e "Seqüência", verdadeiras estórias de amor, estruturam-se como contos de fadas modernos. Embora afirmado o modelo, diferentemente desse tipo de conto, destaca-se um dos seus elementos estruturadores básicos, o ajudante mágico, como o agente desencadeador da fábula.

Em "Luas-de-Mel", o agente mágico é um fazendeiro que hospeda um casal de noivos fugitivos e lhe dá acolhida e segurança até a realização do casamento. O amor dos noivos desencadeia a estória, que se encaixa à primeira narrativa, do casal de velhos que os protege.

Em "Seqüência", o agente mágico é uma vaca que "Seguia, certa; por amor, não por acaso."²² e promove o en

contro de dois jovens:

*Ela se desescondia dele. Inesperavam-se (...)
Suas duas almas se transformavam?...
É a vaca — vitória, em seus ondes, por seus
passos.²³*

Já em "Substância", a estrutura do conto popular se explicita mais que nos outros dois, embora o destaque seja dado ao agente mágico: o polvilho. Como no conto de fadas canônico, está presente o deslocamento do herói: "Trazida, havia muito, para servir na Fazenda."²⁴; a tarefa difícil: "Deram-lhe, porém, ingrato serviço, de todos o pior: o de quebrar, à mão, o polvilho nas lajes."²⁵; o ajudante mágico: disseminado em todo o texto; reconhecimento: "De suas maneiras, menina, me senti muito agradado..."²⁶; o final feliz: "- 'Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?'. (...) — 'Vou, demais'."²⁷. Como nos contos de encantamento, o príncipe casa-se com a moça pobre (o patrão com a empregada). Nos três contos, a beleza física das personagens femininas é ressaltada. O mito da beleza de Psiquê, por quem Eros se apaixona, residualmente permanece nessas narrativas. Assim, em "Substância": "Tão linda, clara, certa — de avivada carnação e airosa — uma iazinha, moça feita em cachoeira."²⁸; "Luas-de-Mel": "Ela, era das lindas, suspendendo as atenções;"²⁹; "Seqüência": "Era alta, alva, amável."³⁰.

Da análise do movimento de fluxo do popular para o erudito, observa-se que a absorção do popular se processa não apenas a nível temático. Materializa-se, também, através de procedimentos estilísticos, de encaixes de formas da oralidade às narrativas dos seus textos como a do "Romance do Boi Bonito" que integralmente é incorporada a "Uma História de amor". Acrescenta-se ainda a esse texto — o que atesta o modo consciente de apropriação dessa matéria

ria por Guimarães Rosa — a teorização do conto popular no seu processo de produção, de circulação e de recepção.

No processo de apropriação da matéria popular, a literatura erudita não apenas dinamiza o seu sistema, criando novas possibilidades de articulações ao seu texto, que remetem a um sentido mais amplo, como também assume um posicionamento crítico. Embora não explicitado esse posicionamento, ao enfatizar o sistema significativo, favorece a produção de novos sentidos que orientam o leitor, possibilitando-lhe avaliar o texto primeiro, o popular, através do seu, devolvendo à circulação um texto mais vivo. Assume uma postura teórica, quando explicita os princípios geradores da produção e da circulação do texto popular e, ao confrontar formas e categorias, possibilita um enfoque histórico desse material. Assim, através do suporte dessas três dimensões, o erudito se qualifica como memória do popular, ao documentar um estágio da sua evolução e, conseqüentemente, preserva esse estágio para a posteridade. No diálogo intertextual, evidencia-se a **afirmação** de um modelo, veiculado pelo popular que não pode romper, enquanto forma de comunicação, com a cultura, ao passo que o erudito sempre põe-a em crise, posiciona-se como a sua **negação**.

RESUMEN

En un estudio comparativo se examina el movimiento de circulación entre la literatura erudita y la literatura popular, tornando explícitos los mecanismos accionados en ese proceso a partir del análisis del flujo popular-erudito, comprobada que fué la presencia de elementos del cuento popular y del romance tradicional en la obra de Guimarães Rosa. En ese juego intertextual de la escritura y de la voz se evidencia la afirmación de un modelo que pasó por lo popular que no puede romper, como forma de comunicación, con la cultura, mientras que lo erudito, poniéndola siempre en crisis, se contrapone como su negación.

NOTAS

- 1 ROSA, *Manuelzão e Miguilim*, p.126.
- 2 Ibid., p.142.
- 3 Ibid., p.180.
- 4 Ibid., p.190.
- 5 Ibid., loc. cit.
- 6 Ibid., p.118.
- 7 Ibid., p.129.
- 8 Ibid., loc.cit.
- 9 Ibid., p.130.
- 10 Ibid., p.133.
- 11 Ibid., p.134.
- 12 Ibid., loc.cit.
- 13 Ibid., loc.cit.
- 14 Ibid., p.190.
- 15 Ibid., p.183.
- 16 Ibid., p.181.
- 17 Ibid., p.183.
- 18 Ibid., p.186.
- 19 Ibid., loc.cit.
- 20 Ibid., p.184.
- 21 Ibid., p.182.
- 22 ROSA, *Primeiras estórias*, p.65.
- 23 Ibid., p.69.
- 24 Ibid., p.151.
- 25 Ibid., p.152.
- 26 Ibid., p.153.
- 27 Ibid., p.156.
- 28 Ibid., p.153.
- 29 Ibid., p.108.
- 30 Ibid., p.69.

BIBLIOGRAFIA

- BEN-AMOS, Dan. Catégories analytiques et genres populaires. *Poétique*, Paris, Seuil, (19):265-86, 1974.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*; teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo, Perspectiva, 1973. 153p. (Debates, 86).
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. (Las culturas populares en el capitalismo). Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo, Brasiliense, 1983. 149p.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O realismo maravilhoso*; forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo, Perspectiva, 1980. 184p. (Debates, 160).

- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura*; formalistas russos. Trad. A.M.R.Filipouski, M.A.Pereira, R.L.Zilberman, A.C.Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971. p.39-56.
- DUNDES, Alan. Oral literature. In: CLIFTON, James A. *Introduction to Cultural Anthropology*; essays in the scope and methods of science of man. Boston, Houghton Mifflin, 1968. p.117-29.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. (Opera aperta). Trad. Giovanni Cutolo. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1971. 286p. (Debates, 4).
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. (Mith and reality). Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183p. (Debates, 52).
- GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo, Ática, 1982. 116p. (Ensaaios, 79).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques: l'homme nu*. Paris, Plon, 1971. 688p.
- NASCIMENTO, Bráulio do. O Ciclo do Boi na poesia popular. In: et alii. Rio de Janeiro, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p.169-227. (Textos da Língua Portuguesa Moderna).
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em cordel*; o passo das águas mortas. São Paulo, HUCITEC, 1979. 140p. (Linguagem).
- PROENÇA, M.Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. p.153-241. (Documentos Brasileiros, 102).
- PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura*; formalistas russos. Trad. A.M.R.Filipouski, M.A.Pereira, R.L.Zilberman, A.C.Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971. p.245-267.
- _____. *Morphologie du conte*; suivi de Les transformations des contes merveilleux et de E.Mélétinski. L'étude structurale et typologique du conte. Trad. Marguerite Derida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris, Seuil, 1965-1970. 254p. (Poétique).
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 460p.
- _____. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). 7.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. 194p. (Sagarana, 12).
- _____. *Primeiras estórias*. 5.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. 176p.
- _____. *Sagarana*. 21.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. 372p. (Sagarana, 1).
- SANTOS, Idelette Fonseca dos. *Do romance tradicional ao folheto*; a escritura da voz. Conferência proferida na Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, jul.1983. Mimeo.

- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. (Grundbegriffe der poetik). Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. 199p. (Biblioteca Tempo Universitário, 16).
- THOMPSON, Smith. *El cuento folklórico*. (The Folktale). Trad. Angelina Lemmo. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972. 673p. (Arte y Literatura III, Ediciones de la Biblioteca, 41).
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, *Teoria da literatura*; formalistas russos. Trad. A. M.R. Filipouski, M.A. Pereira, R.L. Zilberman, A.C. Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971. p.169-204.
- TYNIANOV, J. A noção de construção. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Trad. A.M.R. Filipouski, M.A. Pereira, R.L. Zilberman, A.C. Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971. p.99-103.
- _____. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Trad. A.M.R. Filipouski, M.A. Pereira, R.L. Zilberman, A.C. Hohlfeldt. Porto Alegre, 1971. p.105.118.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. (Theory of Literature). Trad. José Palla e Carmo. Lisboa, Publicações Europa-América, 1962. 388p. (Biblioteca Universitária).

**O RITMO DO BAILE:
GUIMARÃES ROSA, *CORPO DE BAILE***

Maria da Conceição Paranhos

RESUMO

O ritmo tem sido considerado — sobretudo nos estudos dos formalistas russos — como um "fator construtivo" do verso, em oposição à prosa.

Noções de que a poesia é rítmica e a prosa arritmica são frequentes nas considerações dos estudiosos do ritmo.

O presente ensaio é capítulo de um estudo mais amplo que se designa "O ritmo na prosa de ficção" (inédito). Nesse estudo, o ritmo é considerado como essencial à construção do sentido da prosa ficcional. Ao desenvolver-se na temporalidade, o ritmo cria, simultaneamente, o espaço da obra. Desse modo, ao estudar o ritmo em *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, tais pressupostos compõem o universo teórico a um tempo gerado e confirmado pela dinâmica temporal que constitui a estrutura do livro em exame. Tais pressupostos encontram-se amalgamados à análise de *Corpo de baile*, o que faz com que o estudo subsista por si próprio.*

A imagem circular construída por Guimarães Rosa através das cinco estórias denominadas pelo próprio autor do "os poemas", estrutura o ritmo do livro a partir do impulso inicial de edificação em que narrativa, tempo, espaço e linguagem aparecem numa indissolúvel unidade. Não há momento de relato, durante todo o texto, que estanque o designio dinâmico das estórias que conta¹.

Partindo da realidade aparente do tempo e do espaço que narra, de seus personagens e do convívio de tais personagens com a terra e com os outros homens constrói a imagem do não-dito que se deixa ler e ouvir na temporalidade de narrativa.

O encontro com o núcleo, ou o centro, como indi

ca Guimarães Rosa na primeira epígrafe do livro — de Ploti no — em nenhum momento se detém no relato expresso ao nível lingüístico, mas a partir da integração móvel de todos os elementos da narrativa. Esse núcleo é transcendente à narração e é o momento que persegue e nos permite seguir através da "sombra" que deixa o seu rastro profundamente decalcado na paisagem remota dos Campos Gerais: essa é a sombra do homem que sofre, sem que externe seu sofrimento para os outros homens, em termos da superfície narrativa. Cabe ao leitor estabelecer as ligações entre os personagens, como lhe cabe perceber as articulações rítmicas que impulsionam a narrativa para a atividade do discurso — em que o sujeito da enunciação assume o papel de sujeito do enunciado e concede ao fruidor um lugar de audição nos interstícios que separam a história dos acontecimentos do "realismo" da história narrada².

Não se pode falar, em Guimarães Rosa, de **recursos rítmicos** num sentido exterior, pois toda a sua narrativa se nutre de ritmo e resulta rítmica através dos níveis lingüísticos inter cruzados e interatuantes. Não se trata de recurso retórico, e sim, de uma energia de sentido que provoca a forma, e de forma que resulta em sentido.

A morte e a vida do homem, que estão presentes como a base temática e axiológica da narrativa, não são tratadas como realidades opostas, mas, ao contrário, intercomunicantes, e sustentadas pelo ritmo anti-natural da história humana, que surge como o momento do existir rítmico do homem na terra, decifrada a sua identidade com as origens —

Sucede como eu, que também uma vez já morri: morri sim mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já! (CG, 63) —

onde a força da palavra exerce poder ordenador sobre os fatos, e o momento da enunciação coincide com o momento da

ação.

E para que viva (ou danse no baile da vida), o homem precisa adquirir uma **perícia** de viver;

Isso isso-mesmo: ajustar as perninhas primeiro nos compassos... (CG, 63)

A vida ocorre, assim, como propulsão rumo à trajetória jamais interrompida:

Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. (EA, 142)

Esse **não-esbarrar** de viver penetra na temporalidade e transforma-a em tempo propriamente humano, em que a solidão da travessia — cujos abismos e perigos são a constante — não pode ser evitada, nem sequer comunicada:

Assim ele ia investindo, a todo o seu poder, nos antebraços do tempo. (EA, 182)

A vigilância que é exigida pelo risco de viver demanda uma inteireza de estar no ritmo que cada circunstância conflitante requer do personagem, partícipe da ficcionalidade, mas sujeito da história humana:

E o que havia era não tropeçar, não se enroscar, não estovar na corda: não se dar de mostrado, nem Joãozinho nem caturro. (LL, 254)

Esse **não-esbarrar de viver** equivale ao **não-esbarrar do contar** a história da vida, e o curso paralelo de sucessividade narrativa avança, apesar das interrupções ou desvios, necessários.

E agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. (LL, 256)

O percurso impulsionado ritmicamente através do

tempo, portanto, não corre de modo liso e inteiriço. Ao contrário, o passado incorpora-se ao presente para ser reinterpretado e refeito no momento, ao sabor do imprevisto da aventura, refazendo as forças do personagem pela experiência.

As imagens do riacho e do rio, que percorrem todas as estórias, indicam a linha desse curso que desaparece e reaparece, carecendo de ser descoberta (LL, 256; EA, 209; RM, 407; DL, 469; BT, 625) e cujo percurso acidentado busca as águas maiores do mar distante e imóvel (CG, 91; BT 751) — símbolo da união das várias camadas do tempo histórico que a narrativa urde em direção ao espaço que cria pela atividade narrativa.

Enquanto decorre a narrativa, as partes se buscam incessantemente. Cada personagem procura o seu papel na vida e enquanto dança sem esbarrar e esbarrando para prosseguir, fala de seu bailado e da coreografia composta no cenário dos Campos Gerais.

Essa linha nervosa e acidentada de paradas e recomeços é revelada através de várias modalidades, entre as quais a **enumeração** desempenha uma função rítmica destinada a fragmentar para em seguida reunir, decompor para depois recompor numa unidade narrativa mais ampla. Trata-se de preservar o mundo e recompô-lo, na primeira das citações abaixo pela alusão ao episódio bíblico do Dilúvio — aqui indicador da tendência à desintegração própria à sucessão factual.

Vovô Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado da canastra — boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão — toda quantidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutum, nem nos Gerais, e Nossa Senhora, São José, os Três Reis e os Pastores, os soldados e o trem-de-ferro, a Estrela, o Menino Jesus. (CG, 98-99)

Joãozinho o vendeiro, do Porto do Rio de

Janeiro, mandara armar o cômodo de uma latada, com prateleiras, vasilhas, bebidas, comidas, cigarros, frutas — de tudo ia vender, até espelhinhos de vidro de cheiro. (EA, 191)

Ainda em EA (232 e ss.), o ritmo construído pela enumeração liberta-se da linearidade narrativa e se acomoda numa larga seqüência de redondilhas maiores que cresce até o desfecho, circular, em que a vida é reiniciada ou ressumida.

Outros vários exemplos desse proceder são encontrados nas demais estórias e seria irrelevante usar de exaustividade para indicá-los. Observe-se entretanto (LL, 204) a enumeração que constrói a onomatopéia e é por ela construída; (RM, 498) a série enumerativa fazendo-se através dos diálogos dos personagens, numa construção da topologia que visa a atingir "o chão claro, a cidade melhor..."; (RM, 499 e BT, 654); a enumeração preparando o ambiente "natural" para a chegada de um lugar mais real, perseguido pelo personagem.

Em CA o processo enumerativo percorre todo o relato que se constrói de diálogos entremeados com narração, onde a natureza é reordenada através de extensos inventários da fauna alada e da flora, para compor o aviário e o herbário que constituirão a companhia do homem naquele espaço por ele descoberto através da reconstrução onomasiológica e semasiológica da natureza, via ficcionalidade.

O ritmo confere à enumeração a possibilidade de humanizar a natureza e domar seus perigos (BT, 662), ante os quais o homem tem de se defender, mas não sem antes viver todo o percurso do perigo e onde o ambiente mágico é a paisagem que, como em RM, o homem desvendou, utilizando sua capacidade elocutiva para possuí-la. Ainda usando do mesmo processo (BT, 675-676), Guimarães Rosa compõe uma orquestração em que elementos da natureza não-humana funcionam como

instrumentos que propiciarão ao homem a dança incessante no baile de existir **perigosamente** e em que a distância do não-ser para o ser é alcançada pela coreografia composta através da contactação com os outros seres da natureza, o que resulta numa impregnação dos diversos modos de ser, ao final incorporados à natureza humana.

Desse modo, embora as formas de expressão sejam de uma variabilidade estupefacente, as enumerações estabelecem cortes na face inteira da natureza, análises internas a partir de indicações topológicas; mas, ao invés de fragmentar a totalidade da natureza virgem, ao contrário, são estabelecidas novas relações entre os elementos enumerados a partir do que ressurgem uma inteireza ou integridade conquistada pelo curso rítmico da prosa ficcional. Assim sendo, o ritmo passa a desempenhar uma função ontológica, recurso originariamente retórico, até maneirista, posto a serviço do homem na prosa de Guimarães Rosa.

Outra decorrência do impulso rítmico que provoca sensações rítmicas exteriores são as variações e substituições de palavras, inversões de sílabas, hipérbatos, elipses, metros e rimas de vários tipos, além de recursos de ordem lexical, sintática ou semântica — como o uso de termos cognatos, sinonímia e polissemia, neologismos, etc., que apressam ou diminuem a velocidade expressional, resultando em crescente transgressão da prosaicidade:

Era Vovô Izidra, moendo pó em seu forninho, que era moinho-de-mão, de pedra-sabão, com o pão no meio, mexia com o moente, que era um pau cheiroso de sassafrás (...). Pó, tá baco-rapê, de fumo que ela torrava, depois moía assim, repisando (...). (CG, 61)

- Maravilha, vilhamara! - Qual o nome que podia para ele? (BT, 675)

...o vago das palavras, o sabido de não existido, invenções. (EA, 170)

O mundo de gente, protegendo, povoando, feito mutucas na chapada. (LL, 208)

Em rota, sob sol, sede e caminhada, muitas manchas acompanhavam a gente, no mesmo moroso, no mesmo consolo, o quente de seus corpos, o cheiro grosso, inteiro, maior que a inocência. (DL, 500)

A velocidade rítmica dessas construções chega ao ponto convergente em que as palavras não são suficientes; em que as pessoas — e suas vidas na terra — não podem ser pensadas exclusivamente através da designação de sua facticidade. A ficcionalidade constrói-se na afirmação da inconsistência designativa e significativa da linguagem, rumo à significação capaz de atingir o não-designio e a não-denominação através do uso exaustivo da linguagem e da língua.

As palavras não se movem tanto quanto as pessoas. (BT, 632)

Os vários níveis lingüísticos são subvertidos e revertidos enquanto a unidade narrativa é procurada através de combinações inesperadas, em que os processos de narração, diálogo e descrição nos quais se inserem recursos de interrogação, negação, afirmação e parentetização, **homogeneizam-se** sob a força do ritmo e operam a metamorfose do relato. As pausas e silêncios sugeridos pela unidade de forma e conteúdo seguem um curso em que o fluxo é incessante e em que não se percebe a divisão daquilo que, sendo curso, é composto de elementos estáticos liberados pelo contar, cujo mover-se assemelha-se ao do pão — às vezes rápido e perturbador, às vezes lento e reflexivo. Observe-se (DL, 491-499) que as transições das orações, períodos e parágrafos são realizadas através dos vários processos acima referidos, que acabam por resultar numa prosódia da narrativa. Cresce a força acústica interior que origina a "empatia processual", onde os efeitos de ordem lingüística são esquecidos para chegar-se ao efeito final e procurado da narrativa: a conquista

Estudos (8): 93-107, dez.1988

ta das relações do homem com seu mundo e do homem com o homem, expressa pela conquista das relações do homem com a palavra — unificadas pelas relações do dito com o não-dito, da realidade factual com a verdade imaginada, gerada ritmicamente do cosmos ficcional.

Na composição desse cosmos, várias histórias são incorporadas à narrativa. O mundo infantil é reinterpretado através da reconstrução das histórias infantis, como a de Chapeuzinho Vermelho (CG, 66) e de cantigas infantis ("Se esta rua fosse minha", BT), onde se fundem os planos do real e do ficcional na arquitetura do plano do real artístico:

Ele, João Lidoro, falava, sua voz muito in teira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brinquedo — tudo parecia histórias de fadas. (BT, 757)

Contar histórias equivale, nesse contexto, a viver as histórias com a dimensão do adulto e reincorporá-las à vida, recuperando a infância, onde a criança nomeia o homem, até então anônimo e perdido na história humana, mas prestes a reiniciá-la, em busca de uma articulação verbal do desconhecido que à narrativa compete tornar verdadeiro:

O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: -O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arrecebe rem, sina e respeito ou perdão. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver um nome, me chamem só de menino. (CG, 231).³

Além das histórias infantis, dentro da metamorfose rítmica do relato, ocorrem várias outras histórias, passagens bíblicas, peças de Shakespeare e dos gregos, que são incorporadas e reinterpretadas dentro de uma versão origi

nal. O recurso às histórias da cultura ocidental resulta, ao mesmo tempo em que se opera a metamorfose do sentido, numa perícia narrativa em que o ritmo jamais é monótono e sempre se renova de modo inesperado, criando a atmosfera da ficção: a história de Hamlet através de sentimento de Miguelim pela morte do irmão (CG, 107), a história de Cristo Crucificado para redimir os homens no amor (CG, 117), a história de Ulisses (EA), a história de Édipo (EA, 147; LL), Romeu e Julieta (LL), Moisés e os dez mandamentos (RM), a história de Pedro (RM, 391 e ss.), Otelo e Desdêmona (DL), o capítulo do Gênesis (CA), o episódio de Abel e Caim (CG, 70), etc.

Além dessas, as histórias de Cordel, as histórias populares, as cantigas e melodias — durante toda a narrativa: as histórias de Miguelim (CG, 89); os versos de seu Aristeu (CG, 136 e ss.); a história de seu Velho (EA, 233); a história do cego (DL, 469); a história de Joana Xavier (EA). Opera-se, portanto, uma metamorfose do relato dentro da narrativa da obra e a linguagem que a conduz, o que é conscientemente usado pelo autor, denunciando o descrédito da função pragmática da linguagem:

O Gorgulho, como arrastava as palavras, ao parecer ele se esquecia, num costume de quem morava sozinho e sozinho necessitasse de falar. (RM, 406)

O processo de desintegração da gramaticalidade é evidenciado em várias passagens como a que transcrevemos adiante:

E o nome que lhe davam também (...) era poesias desmanchadas, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece. (DL, 470)

Desintegrada a língua, dissolvida a sua habitual rede de relações, o ritmo projeta-a dinamicamente e edifica a imagem dentro da solidão do discurso, onde a morte ronda

o contador da história diferente de todas as outras histórias. Essa morte indica um estágio para a vida, feita de vidas e mortes sucessivas, no seio da História encadeadas entre si para a conquista da essencialidade.

O permanente desfazer-se e refazer-se no plano lingüístico toma dimensões de dança e os significantes e conjuntos de significantes geram significados independentes:

O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas (CG, 86)

Assim se constrói o curso rítmico em *Corpo de baile*, onde os processos catárticos ao nível tanto formal quanto de conteúdo aparecem integrados acima do enunciado que, ao desfazer-se, gera uma nova ordem — imprimida à linguagem e aos fatos — encaminhada para aquela contínua reorganização, com as forças aumentadas.

Em (CG, 97) o sucessivo acontecer de acidentes caotiza a situação anterior para que seja atingido o amadurecimento do personagem dentro de sua situação existencial: os demais personagens preparam-se e se congregam para os acontecimentos posteriores que exigirão experiência histórica. Falar, nesse contexto, equivale a ser:

Nem ela sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum. (CG, 16)

O poder da palavra encaminhado para resolver os problemas dos personagens é freqüente, e ao ritmo da dança e do canto a realidade se transfigura:

Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa — dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar. (EA, 245)

Vida e canto aparecem indissociáveis e a música

responsabiliza-se pelo apagamento do mundo das aparências, remetendo-se ao centro ou núcleo da vida: "A música derrubou o demorado das realidades." (LL, 210).

É imprescindível que se observe que a música, o canto e a dança aparecem incorporados numa conjugação rítmica e a intenção ao autor é sempre a de, acompanhando a realidade dos acontecimentos, "descascá-los" da aparência e revelá-los em seu significado profundo.

O caráter rítmico, elocutório, da narrativa do *Corpo de baile*, evidencia-se, também, pelo impulso acústico que passa a ser ouvido pelo leitor. A voz se torna o elemento indispensável para a condução da caminhada (DL,501-502), instrumento do cego vidente.

Ao canto, à dança, à música emparelha-se o teatro, o cantochão, o cinema, como em CG, e dessa mútua reconstrução surge a nova palavra:

Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem. (CA, 617)

Na passagem acima, o teor bíblico da criação mostra-se como resultado de todos os esforços durante a narrativa, e, em volta do fogo, com os nossos primeiros, os homens reencontram um sentimento esquecido através da sucessão rítmica de representações. (CA, 621)

A força que une o impulso caotizador que conduz toda a narrativa ao encontro de um estágio mais lúcido é em diversos momentos referida como um movimento de dilaceração, de separação que a ficcionalidade reúne:

As pessoas — baile de flores degoladas, que procuram suas hastes. (BT, 821)

O presente recupera o passado e o incorpora ao ato de ser com inteireza naquele instante (LL, 256). Mas de tal modo se acham inter cruzados os planos temporais, que,

Estudos (8): 93-107, dez.1988

abolida a distinção que os demarca na cronologia da história humana, pode ser dito o oposto: "A vida não tem passado." (BT, 822)

O futuro não existe como distância, e sim, como presente, o que solicita o máximo da vigilância:

Agora, não podia nem dormir, o dia-de-amanhã já estava querendo se trançar desde já, tomando conta de como havia de ser, na cabeça da gente. (EA, 187)

Percebe-se um relato contínuo, simultâneo aos fatos evocados e ultrapassando-os, bem como a linguagem que não consegue deter o murmurar permanente, subjacente ao discurso articulado. Abolidas as distinções de tempo e de espaço, os acontecimentos formam um círculo que se busca, até atingir as origens, através de contínua rotação. É o caso, por exemplo, da viagem de Soropita para Doralda (DL), em que a conquista do amor consiste na coragem de enfrentar o passado, atravessar os abismos do desconhecido e antecipar o medo do futuro e da traição que ele oculta, uma alusão ao mito do Orfeu impedido de olhar para Eurídice — também representante de um passado histórico onde o amor existiu.

Tudo só pode ser construído, entretanto, a partir do ser, ninguém vive o que temos de viver, como se lê através da história dos urubus (RM, 404-405). Essa escavação de si mesmo, através de varia cronologia, é assinalada frequentemente através da referência a animais. Os tatus, por exemplo — que comparecem na maioria das histórias, efetuam o processo subterrâneo em que o buscado, ininterruptamente, é a imagem da vida artística (CG, 28, 55-56), que se constrói paralelamente ao mundo. O solo natural é percorrido em todas as suas dimensões, abaixo e acima da terra, pelos rios e riachos (BT, 631; RM, 389-390), que traçam a linha geodésica (RM, 396).

Ergue-se desse processo rítmico ininterrupto um

movimento antropomorfizador em relação à natureza animal e desantropomorfizador em relação à natureza humana, e para isso concorre a antropônimo utilizada. Ocorrem, frequentemente, fusões de nomes de homens e nomes de animais: Brizi do Boi (CG), João Vaca (EA), Pedro Caramujo (DL), Pê-Boi (RM), João Carcarã (CA), Boi-Boi (DL).

O mesmo processo se verifica em relação à natureza física, ou mesmo, o amalgamamento de duas naturezas: Gorgulho (RM), Adélia Baiana (LL), Antonio Riachão (DL), Cao lho da Vereda de Jêm-Jão (EA), Hilário do Riacho do Boi (EA), Totô da Fazenda dos Arcanjos (EA), Zazo Minas-Novense (EA), Roberval Gaúcho (DL), nomes em que o antropônimo é seguido do topônimo, numa identificação da procedência dos personagens e integração com o espaço de onde provêm, interveniente em sua natureza e modo de ser⁴.

A "sina de dançar" dos personagens constitui um caminho rítmico para o ser. E o milagre corresponde, enfim, à ausência de voz:

Será que a vida da gente assente bem com festa? Aquele rapazinho o Maçarico cumpria um caráter no dansar, uma sina. O que cantassem, ele nos pés transformava. (EA, 201)

Se, em desprevenido, ela surgisse, a pé, numa volta de estrada ou por a borda do mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, se ajoelhavam; sem voz, porque ao milagre não se grita, diante. (BT, 627-628)

Entretanto, essa ausência de voz não significa a negação da voz do artista. Ao contrário, é por sua voz que o mundo percebe o ritmo dispersado e entregue a si mesmo, no qual a história interveio contrariamente criando o ritmo humano que a literatura condensa — como história da história humana e da história natural, e que, ao fragmentá-las, reunifica-as, conferindo-lhes a dimensão maior, aquela da própria vida em seu contínuo refazer-se à proporção que

o tempo narrativo a refaz, permitindo-lhe espaço para acontecer:

A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina. (BT, 822)

*O presente estudo passou a compor o livro de ensaios de nominado *O mundo ficcionalizado*, que obteve o 1º lugar no "Concurso de Literatura 'Cidade de Belo Horizonte' 1988" (Teoria e Crítica Literária). Categoria "Ensaio", (no prelo).

ABSTRACT

Rhythm has been considered—mainly in the studies of the Russian formalists—a "constructive factor" of verse writing in opposition to prose writing.

Notions that poetry is rhythmic and prose are rhythmic are quite frequent in the considerations of the students of rhythm.

This essay is a chapter of a larger unpublished study designated "Rhythm in Prose Fiction". In it, rhythm is deemed essential to the construction of meaning in fictional prose. While developing in temporality, rhythm simultaneously creates the space of the work. Thus in the study of rhythm in *Corpo de baile* by Guimarães Rosa, such presuppositions compose the theoretical universe at once generated and confirmed by the temporal dynamics that constitute the structure of the book under examination. These postulates are amalgamated into the analysis of *Corpo de baile*, which makes this study subsist on its own.

NOTAS

- 1 ROSA, J. Guimarães. *Corpo de baile*. Rio, J. Olympio, 1.ed. 1956, 2v. Para facilitar as referências à obra, utilizam-se as seguintes abreviaturas para as suas partes: CG (Campos Gerais); EA (Uma estória de amor; Festa de Manuelzão); DL (Dão Lalalão); LL (A estória de Lélío e Lina); RM (O recado do morro); CA (Cara-de-Bronze); BT (Buriti).
- 2 **O sujeito da enunciação** aqui entendido como a "voz" do narrador e suas várias manifestações; **o sujeito do enunciado** deve ser entendido como a "voz" dos personagens. Tais níveis frequentemente ocorrem assimilados uns aos outros. Essa é uma das questões centrais da narrativa, que envolve a complexa discussão sobre a **dêixis**, cujas relações com o referente só podem ser determinadas através da presença de interlocutores. Cf. a respeito E. BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966, cap.5; R. JAKOBSON. *Essais de linguistique générale*. Paris, 1963,

cap.10; Ch. BALLY. Les notions grammaticales d'absolu et de relatif. In: *Essais sur de langage*. Paris, 1969, p.189-204; T. TODOROV, ed. *L'énonciation. Langage*, (17):1970.

3 Observe-se o uso antes aludido de redondilhas maiores, entremeado ao do metro quaternário — um dos recursos da fala humana redimensionado no impulso rítmico da prosa.

4 FONSECA SANTOS, J.C. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio, INL/MEC, 1971. p.48-51.

GUIMARÃES ROSA E SEU "GRANDE SERTÃO":
ATRAVÉS D'"O ESPELHO"

Evando B. Nascimento

R E S U M O

Estudo das relações entre Guimarães Rosa e sua obra, a partir da leitura da correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri e de uma interpretação da estória d'"O Espelho". Observa-se nas cartas o papel de interprete da obra que o escritor progressivamente assume, analisando as conseqüências disso. Através do conto, procura-se entender como a própria obra ficcional se relaciona com seu criador.

O "GRANDE SERTÃO"

Pode-se aproveitar a metáfora embutida na obra mais famosa de Guimarães Rosa, usando-a como signo genérico para toda sua produção literária: *Grande sertão*. É como um "Grande Sertão" que se dispõe esse território ficcional, onde se desenrolam estórias de valor ao mesmo tempo épico, poético e dramático. A despeito da enorme quantidade de artigos, ensaios, teses e livros que já há alguns anos têm aparecido sobre a ficção roseana, sempre haverá uma extensa margem de solos a explorar nesse "Grande Sertão". Isso porque existe mesmo uma insuficiência da crítica literária diante do mistério e do enigma (às vezes tão claro: liso) que a obra literária propõe, e no qual resiste com seu poder de esfinge.

A história da recepção da obra de Guimarães Rosa pelo público leitor e pela crítica literária no Brasil ainda está por ser escrita, principalmente no que diz respeito ao aparecimento no mesmo ano de 1956 de duas obras

de peso como *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. A crítica literária se viu dividida entre louvores de genialidade e depreciação da obra roseana. Atualmente, não restam dúvidas quanto ao valor dessa produção literária, que se apresenta como a grande "obra de referência" para a literatura brasileira moderna, ao lado da de Clarice Lispector. "Obra de referência", no sentido que Roland Barthes deu a essa expressão, é aquela pela qual tem de passar toda reflexão sobre a literatura: "a **mathesis** geral, a **mandala** de toda a cosmogonia literária"¹. Assim como Proust para Barthes significa uma "lembrança circular" de seu saber literário, Guimarães e Clarice representam a via de acesso para o conhecimento de nossa literatura contemporânea.

A par da recepção da crítica e do público leitor, interessa ao estudo considerar como o próprio escritor se dispunha para com seu "Grande Sertão". Para tanto, investe-se uma leitura da correspondência de Guimarães com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, ao tempo em que se propõe uma interpretação d'"O espelho", incluído nas *Primeiras estórias*. A correspondência e o conto fornecem os dados para pensar o lugar do autor em relação à sua produção ficcional.

O JOGO DAS CARTAS

A correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor italiano de sua obra começa com uma carta de Edoardo Bizzarri, no início de 1959, em que pede ao escritor autorização para traduzir o conto "Duelo", do volume *Sagarana*, a sair no periódico "Il progresso Italo-Brasileiro", publicada em São Paulo. Tanto a carta inicial do tradutor quanto a carta de autorização do escritor se perderam. O resultado da tradução é bastante elogiado por Guimarães na primeira

carta disponível das várias que trocaram, de 5 de outubro de 1959 (I, p.42)².

A admiração pelo trabalho de Bizzarri fará com que o autor de *Grande sertão: veredas* se empenhe, anos mais tarde, em conseguir para ele contratos de tradução de suas obras junto a editoras italianas. Após uma série de tentativas, Bizzarri comunica a Guimarães, numa carta de 20 de maio de 1963 (7, 16-7), que conseguiu fechar contrato com a editora Feltrinelli para tradução do *Corpo de baile*. Bizzarri expressa ainda na mesma carta receio pelo "verdadeiro São Francisco" que terá de transpor. O importante, em todo caso, é que a irmandade entre os dois está "selada com novo elo, e a futura correspondência fadada a disquisições semânticas e lexicais".

Na sua resposta a essa carta (VII, p.17-8), Guimarães exulta com a notícia — ele que já durante os contatos com as editoras tinha instigado seu correspondente a ficarem "unidos, combinados, inseparados": "Se Você não me traduzisse, nada tinha graça". O que se vê nesse ponto é o estabelecimento de um verdadeiro "pacto de colaboração" com a finalidade de levar a tarefa de tradução a bom êxito.

Os dois correspondentes se viram uma única vez por acaso num elevador em 1957, mas depois disso nunca mais chegaram a se encontrar pessoalmente. Porém, durante o tempo da correspondência se desenvolveu uma "amizade epistolar", interrompida com a morte de Guimarães. A tradução do *Corpo de baile* intensificou o "diálogo", cuja motivação básica é a disposição do escritor brasileiro, morando no Rio, de atender às expectativas de seu tradutor italiano, em São Paulo (onde trabalhava como adido cultural do Consulado Geral da Itália e diretor do Instituto Italiano di Cultura), no que diz respeito à elucidação de aspectos intrigantes ou obscuros das novelas da coletânea.

Ao longo do período em que se estende a tradução do *Corpo de baile*, Bizzarri envia com regularidade o que ele chama de "rôis de dúvidas". Trata-se de **fichas** com termos e expressões (de cujo significado ele não tem certeza ou simplesmente desconhece), previstas para serem em número de sete — tantas quantas são as novelas do *Corpo de baile*, originalmente reunidas em dois volumes (na 1ª edição com que ele trabalha) na seguinte ordem: "Campo Geral", "Uma estória de amor", "A estória de Lélío e Lina", "O recado do morro", "Dão-Lalalão", "'Cara-de-Bronze'" e "Buriti"³.

Os questionários, representando o dado mais formai da colaboração, são enviados à medida que o tradutor se ocupa de cada uma das estórias do livro. A primeira lista, por exemplo, contém termos e expressões — ao lado dos quais pode já vir o significado que Bizzarri supõe eles tenham — de "Campo Geral", seguidos de lacunas, que Guimarães devolve devidamente preenchida em anexo à carta de 11 de outubro de 1963 (VIII, p.20-8).

A maior parte dessas fichas traz nomes de plantas e de animais, ao lado de expressões de origem popular da região do sertão. Guimarães curiosamente batiza os itens vocabulares a serem preenchidos de "alvéolos de Procusto" ou simplesmente de **procustos**. A lenda de Procusto conta que o famoso salteador grego abordava suas vítimas obrigando-as a se ajustarem a um leito de ferro previamente construído, cortando-lhes os pés ou esticando-os, caso excedessem ou ficassem aquém das medidas. O escritor sugere, desse modo, o sentido que guardam para ele os vocábulos seguidos de lacunas: à semelhança do mito grego, suas respostas não devem ultrapassar, nem ser insuficientes no espaço destinado. Mas, como se verá, com o prosseguimento da correspondência, os limites das fichas são transgredidos.

Na carta de 21 de novembro de 1963 (14,p.56-7),

em que informa o recebimento das respostas do "3º rol de 'dúvidas'", Bizzarri pede que os esclarecimentos sejam feitos "na base etimológica: orientam melhor para traduzir interpretando". Assim, com os **procustos**, Bizzarri se torna um **leitor especial** do *Corpo de baile*, que tem o privilégio de tirar suas dúvidas de ordem vocabular junto a seu escritor. Por um lado, sendo enviados pelo tradutor, os **procustos** representam um "vazio semântico" no quadro interpretativo da tradução. Por outro lado, vistos em seu conjunto, já preenchidos e reenviados por Guimarães, funcionam como um "glossário pessoal" do tradutor-leitor: são a indicação de **como ler** os termos, expressões e passagens obscuras.

Bizzarri tem consciência de que a facilitação da leitura está relacionada à primeira etapa de seu trabalho, qual seja a da elaboração da "tradução bruta" — como ele indica na carta de 7 de novembro de 1963 (13, p.41). Essa primeira fase de exploração minuciosa dos elementos lexicais do texto para confeccionar um "copião" corresponde ao que Roman Jakobson chama de "tradução interlingual" e "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua"⁴.

A ampliação da colaboração entre Guimarães e Bizzarri faz com que as cartas cada vez mais se assemelhem a pequenos **artigos críticos** em torno do *Corpo de baile*. A semelhança indicada tem um caráter mais geral do que faz supor. Alain Pages, em "La communication circulaire"⁵, assinala as relações existentes entre o **artigo crítico** — principalmente o publicado em jornais — e a **carta**. Segundo Pages, a carta se caracteriza por ser uma narração que "transmite tanto um conteúdo público — aberto a todos —, quanto um conteúdo privado — para uso de um só destinatário"⁶. O caráter público, potencialmente "aberto", da carta permitiu que o jornal, que surge entre o século XVII e o século

XVIII, tivesse sua origem na correspondência. Por essa razão, é possível analisar a carta e o artigo crítico como formas cujo "funcionamento semiótico" é similar: nos dois casos tem-se a expressão de um sujeito face a um destinatário (implícito ou explícito), a qual suscita outros textos de volta — como simples resposta ou como polêmica, implicando um caráter de **circularidade**.

Assim, no **jogo circular** das cartas trocadas entre escritor e tradutor, um lance mais forte é o do "'Cara-de-Bronze'". Com essa novela ocorre uma "falha" exemplar do sistema de **procustos**.

Progressivamente, com o avanço da tradução, os limites dos **procustos** vão sendo dilatados. Exemplo disso é a resposta extensa fornecida por Guimarães de uma palavra-chave na sua obra: **vereda**, a respeito da qual Bizzarri diz não pretender traduzir, mas "introduzi-la na minha língua como indicativa de uma realidade típica e intransponível" (10, p.19). Na carta de 11 de outubro de 1963 (VIII, p.20-8), o escritor explica **veredas** (no plural), através de considerações e descrições minuciosas de ordem geográfica ("São vales de chão argiloso ou turfo argiloso, onde aflora a água absorvida"), dando a possível etimologia ("Em geral as estradas, na região, preferem ou precisam ir, por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de vereda em vereda"; entre parênteses: "Aí, talvez, a etimologia da designação: **vereda**"), as tipologias ("Há **veredas** grandes e pequenas, compridas ou largas") e as derivações ("passaram a chamar também de **veredas** os ribeirões, riachos e córregos"), fechando com uma avaliação estética da região que a palavra designa ("As veredas são sempre belas!").

Não é apenas com a palavra **vereda** que o sistema de esclarecimento através dos **procustos** é ultrapassado em seus limites previstos de funcionamento. Os róis de dúvidas

são excedidos por iniciativa tanto do tradutor quanto do escritor. Como um Procusto "generoso", Bizzarri começa por deixar maior espaço após as expressões, de modo que Guimarães possa fazer comentários mais extensos. O escritor, por sua vez, toma a iniciativa de escrever em separado os comentários que não cabem no espaço destinado pelo outro. **Procustos** "extras" são enviados para complementação das listas d'A estória de Lélío e Lina" (X, p.36-40) e de "Dão-Lalalão (XVIII, p.79-84). Numa carta-resposta de 10 de dezembro de 1963 (XV, p.67-71), Guimarães, atendendo a pedido do tradutor decifra por pedacinhos um longo trecho da fala do personagem Chefe Zequiel de "Buriti", na tentativa de controlar o imponderável ou enigmático das construções.

Numa carta de 25 de novembro de 1963 (XIII, p. 57-61), Guimarães envia uma "propedêutica" (ou o que ele chama de "safa-onças", numa auto-ironia diante do perigo que corre quem se aproxima das dificuldades de seu texto), a fim de esclarecer os problemas em torno da novela "'Cara-de-Bronze'". Tomando literalmente o sentido de "propedêutica", o escritor elabora um mini-ensaio introdutório não apenas a essa estória, mas a todo o *Corpo de baile*, e, em última instância, a todo o "Grande Sertão" de sua obra.

Um dos aspectos explorados na "Propedêutica" é a importância das epígrafes gerais do *Corpo de baile*, provenientes de Plotino e Ruysbroeck, dada a grande afinidade das novelas com os textos desses autores. Outro ponto é o caráter simbólico de introdução da novela "Campo Geral": jogar do com a ambigüidade do termo regional "campos gerais" (na realidade, segundo o autor, só existe assim pluralizado), o título indica o "plano geral" do livro, que se esboça nessa estória de abertura.

Ainda na "propedêutica", Guimarães expõe a razão de três das novelas estarem reunidas no "Índice" da 1ª

edição do *Corpo de baile* sob o título de "Parābase", tendo cada uma delas a ver com um tipo de expressão de arte. "Parābase", no texto grego, significava o momento em que os atōres, ou o próprio autor, tirava a máscara trágica para expor sua opinião ao público. O "desmascaramento", sugerido pelo termo, explicita que, por exemplo, "Uma estōria de amor" trata das "estōrias". Numa função de metalinguagem, essa novela fala do caráter parabólico dos **contos folclōricos**: guardam como que uma verdade simbólica sō revelada ao final do percurso narrativo.

Jā "O recado do morro", segunda novela da "Parābase",

é a estōria de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados — e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (XIII, p.59)

Entre parênteses, Guimarães cita um comentário, bastante similar ao seu, de Paulo Rōnai, ressaltando apenas a insensibilidade do crítico para o "elemento sobrenatural" do texto.

Citando um outro comentário do mesmo crítico, convergente com sua opinião, Guimarães explica que "'Cara-de-Bronze'" refere-se à forma "poesia". Mostra onde na estōria aparecem "tentativas de definições de poesia" e "exemplos de realização poética". Elabora, ainda, um "resumo" da estōria do personagem "Cara-de-Bronze", destacando o seu sentido predominantemente "poético". Associando ainda à questão da poesia, refere-se ao trabalho de Pedro Xisto, que descobriu, entre outras coisas, o conteúdo poético das notas de pé-de-página com nomes de árvores.

Desse modo, ao exceder a colaboração na tradu

ção-leitura de Bizzarri, Guimarães desempenha paulatinamente o papel do crítico que analisa, resume, comenta e, enfim, avalia seu texto doando-lhe sentidos. Tanto é que ele recorre a críticos que "acertaram" — isto é, aqueles cujas opiniões se coadunam com suas próprias — nos comentários feitos sobre o *Corpo de baile*, numa tentativa de estabelecer uma cumplicidade legitimadora de seu gesto crítico. O recurso a uma autoridade crítica serve para afirmar a sua autoridade perante a própria criação.

O papel de crítico desempenhado pelo escritor é endossado tacitamente por seu parceiro no jogo circular das cartas, que se relacionam através de uma "co-textualidade". Retomando o estudo de Pages, na correspondência não se tem uma simples "intertextualidade", "pois não se trata de escrever um texto sobre um outro texto que lhe seria anterior"⁸. As cartas se escrevem circularmente num regime "co-textual":

O texto se escreve na presença de outros textos, em relação aos que o precederam e aos que vão-se seguir. As mensagens transmitidas não se perdem uma vez que atingiram o objetivo: elas retornam modificando-se, realparecem sob outras formas.⁹

No caso da correspondência Guimarães/Bizzarri, carta a carta o "pacto de colaboração" é sustentado sem que nenhum dos escreventes explicito o fato de a presença do autor na cena da tradução-leitura de sua obra ser dotada de **uma força interpretativa**. Se os comentários de Guimarães implicam a facilitação do reconhecimento de termos e expressões do texto (ainda mais em se tratando de um leitor estrangeiro como Bizzarri), implicam também a mobilização dos signos textuais numa direção interpretativa. No lance dos **pro**custos, a autoridade do escritor reduz a **indecidibilidade** dos signos textuais. O **indecidível** é um termo de Jacques

Derrida usado para expressar o caráter dos signos da escritura que não se deixam reduzir pelas oposições binárias clássicas. Elementos ambivalentes como o pharmakon não permitem nenhuma decisão quanto a um significado absoluto¹⁰.

Na colaboração, o recurso freqüente à etimologia (para indicar a "história" da palavra desde sua origem até à atualização numa escrita) coloca em risco a polissemia do *Corpo de baile*, pois impõe ao tradutor-leitor a fidelidade ao exclusivo significado fornecido pelo autor. A "versão" (lexical) do escritor deveria ser vista dentro do horizonte das possibilidades interpretativas.

Interessa, pois, assinalar o valor relativo da colaboração exegética do escritor, como mais um dos suplementos de leitura possíveis de ocorrer sempre que um sujeito se aproxima do texto literário para interferir na configuração aparentemente pacífica de seus signos. Isso é explicitado por Michel Foucault, em sua famosa conferência sobre Nietzsche, Freud e Marx, ao falar da circularidade da hermenêutica moderna (obrigada a voltar-se sobre si mesma e interpretar-se ao infinito) que teria como uma de suas conseqüências a de que

*A interpretação será sempre, a interpretação de "quem"?; não se interpreta: "QUEM" propôs a interpretação. O princípio da interpretação não é mais do que o intérprete.*¹¹

Relativizar a interpretação a um sujeito que a realiza num dado momento implica desfazer a crença numa interpretação definitiva dos textos.

Mas o avanço progressivo do intérprete (agora pode-se dizê-lo) Guimarães sobre o trabalho do leitor Bizzarri, observado na significação "co-textual" das cartas, se deve ao fato de se tratar de uma tradução literária. O

próprio Bizzarri, como já visto, reconhece que a mera conversão vocabular do "idioma de partida" (português) para o "idioma de chegada" (italiano) representa apenas a fase primária de um trabalho maior: a "reconstrução da mensagem poética" (11, p.29). Isso porque, em se tratando de literatura, a tradução mais ou menos literal é insuficiente. Segundo a teoria de Jakobson: "A poesia", (leia-se a literatura) "por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa"¹².

O jogo do "pacto de colaboração", portanto, se amplia devido à insuficiência dos "módulos glossísticos" na recriação do *Corpo de baile* para o plano de uma tradução acabada. Bizzarri recorre a Guimarães para auxiliá-lo na travessia dessa "vereda" (o texto em causa) do "Grande Sertão" (a obra). O escritor corresponde apostando na necessidade do auxílio.

Uma das questões de uma "teoria da interpretação" elaborada a partir do pensamento de Nietzsche e Freud (principalmente) é a de que todo intérprete (ainda mais o de textos literários) exerce uma função de (re)criador. Nesse sentido, Bizzarri enquanto tradutor-leitor é o intérprete que, de qualquer modo, teria que lidar com a "transposição criativa" do texto de *Corpo de baile* — ainda que apenas o lesse¹³. Provavelmente, aceitar a colaboração progressiva de Guimarães foi a solução encontrada para enfrentar com mais segurança os problemas da interpretação (re)criadora. Razão pela qual o valor relativo da colaboração roseana se trasmuta aqui em necessidade absoluta. Guimarães, por sua vez, mesmo reconhecendo a capacidade, revela da desde o início no caso de "Il duelo", de seu tradutor dar conta sozinho da empreitada, não se afasta de sua escritura: não a deixa seguir seus próprios passos no curso de uma (tradução-)leitura. Assim, o escritor retrocede ao lu

gar primitivo de criador de seu texto, dividindo (até certo ponto...) o poder da (re)criação com o tradutor.

ATRAVÉS D"O ESPELHO"

Assumindo plenamente o papel de criador da obra, Guimarães faz o seguinte comentário na mesma "propedêutica":

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectuais, nem cumprindo nenhum planejamento cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase 'mediúnico' e elaboração subconsciente. (XIII, p.57)

Ao afirmar a força mística da **inspiração** como motriz da escritura do *Corpo de baile*, Guimarães desenvolve uma concepção de **criação literária** que se estende por todo o "Grande Sertão" da obra. Porém esse "recalcamento" da racionalidade (manifesto num outro depoimento do escritor: a entrevista com Günter Lorenz¹⁴) é traído nos comentários que vêm em seguida, como em outros pontos da correspondência.

Assim é que Guimarães destaca, dentro de uma **ordem crescente** de valores, os quatro elementos que informam a fatura de seus textos: a realidade sertaneja, o enredo, a poesia e o valor metafísico-religioso. Essa apreciação da "propedêutica" indica que, apesar de todo **parti pris** anti-intelectual de Guimarães, os seus livros têm algumas linhas-mestras funcionando dentro de um verdadeiro "projeto" roseano de criação. Nada mais racional, calculado que um "projeto". Não importa se o autor faz questão de afirmar que essas reflexões se dão **a posteriori** — afinal sua obra ainda estava em curso. Tampouco importa, por enquanto, se esse "projeto externo" aos textos corresponde à sua realização. Importa, sim, acompanhar o fio do pensamento de Guima

rães sobre seu ato de criar.

Paradoxalmente, é o mesmo argumento metafísico que se revela na ponta-de-lança do projeto roseano. Segundo o autor, a obra não é apenas concebida de forma "mediúnica", mas também expressa um conteúdo religioso:

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são 'anti-intelectuais' — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência, da razão, a me gera cartesiana. (XIII, p.58)

Neste ponto, vale pôr em dúvida o conteúdo religioso estrito apreciado pelo escritor fazendo com que declare: "Os livros são como eu sou." (XIII, p.57). A partir da hipótese levantada por Guimarães de ser ele "talvez como o Riobaldo de 'G.S.: V.'", pertencendo ambos a todas as religiões, cabe perguntar: seria o personagem um reflexo direto do autor? Em outras palavras, seria o "Grande Sertão" da obra o espelho que devolve a imagem que o criador faz de si mesmo?

Diversas são as formas de os escritores se relacionarem com sua obra e de, em contraponto, esta se relacionar com o criador. A peremptória e irônica declaração de Gustave Flaubert — diante da insistência da pergunta sobre "o quê" ou "quem" representava sua criação — de que "Madame Bovary sou eu" pôs em evidência um problema presente no território das letras: até que ponto obra literária e autor se identificam, até que ponto "fica um pouco do queixo do pai no queixo do filho?"¹⁵. A proposição de Jacques Derrida do "parricídio literário" (o texto, filho pródigo, assassina seu pai, o autor) implicou a desconfiança das relações da escritura com seu pai¹⁶.

Pode-se recorrer a uma interpretação d"o espelho", das *Primeiras estórias*¹⁷, para tentar resolver a ques

tão de saber como obra literária e escritos se relacionam.

A estória guarda uma homologia formal com a situação "dramática" de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: começando com um travessão, reproduz um suposto "diálogo" entre dois personagens. O "diálogo" se transforma num "monólogo" em que um dos interlocutores narra, para o outro (trata do de "o senhor", tal como Riobaldo fazia com o viajante da cidade no sertão), a "experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições"¹⁸.

A aventura narrada envolve, portanto, estes dois valores: o racional e o intuitivo. A ambivalência manifesta no plano do narrado (referente ao passado em que se deu a aventura) reflete-se no plano da narração (referente ao "presente", instante "dramático" em que se conta a aventura), pois a medida que narra o personagem reexperimenta as dúvidas (filosóficas) e as sensações (místicas) que o assoberbaram no passado vivenciado.

O protagonista narra a pesquisa que se auto-im põe de abstrair aos poucos de sua imagem refletida no(s) espelho(s) tudo o que fosse acréscimo, para chegar a uma espécie de "eu" essencial. Durante a narração, o personagem tem considerações físicas e místicas a respeito dos espelhos e seus reflexos. O narrador conta a evolução da experiência até o ponto em que, por medo, desiste da empreitada. Mas o "processo" do espelho não se interrompeu com a desistência do sujeito: certo dia ele se mirou num espelho e não viu a si mesmo. Na superfície restava o vazio do que fora o reflexo de um rosto: o espelho apagou a imagem do personagem transgressor.

Mas o personagem reencontrou de forma inesperada sua imagem no(s) espelho(s). Uma imagem que o espelho misteriosamente produziu: "Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo"¹⁹, fora dito logo no início. O

rosto infantil que o espelho refletiu foi o resultado místico da pesquisa intentada. Dessa forma, a disputa entre a força racional e o elemento anímico que vinha-se articulando no plano do narrado parece se resolver com a vitória de um dos pólos.

Hã, no entanto, uma linha de continuidade entre o passado e o presente que não permite a última conclusão. A vitória aparente do místico no plano do narrado não significa a exclusão do lógico, pois, ao final, o personagem-narrador interpela o outro nestes termos: "Solicito os reparos que se digne dar-me a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?"²⁰

Assim, o que demonstrava no plano pretérito do narrado a hegemonia final da religião sobre a ciência se relativiza no plano presente da narração com o convite ao interlocutor para auxiliar na verificação da experiência. Afinal, a totalidade narrativa é o resultado da tensão, não resolvida em definitivo, entre as forças racionais e místicas. Os signos textuais representam esse **indecidível** (de novo, Derrida), que tampouco se resolve dialeticamente, pois não chega a compor um terceiro termo a partir da anulação dos dois valores. Há uma "terceira margem" virtual que nunca se materializa.

O exemplo paradigmático do "espelho" serve para demonstrar que a obra não converge com a opinião manifesta de Guimarães, por não se decidir exclusivamente pela religiosidade. Aproveitando o jogo metafórico da estória: o "Grande Sertão" da obra não representa um espelho cujo reflexo se identifique à imagem que o seu autor faz de si mesmo.

Curiosamente, a criação inverte a imagem de seu criador, à revelia deste: a atitude do personagem-narrador

d"O espelho" é homóloga à que se captou refletida de forma involuntária na fala de Guimarães sobre sua obra: indecidi da entre uma certa racionalidade e um forte componente intuitivo e místico. O "projeto" roseano de criação, por mais "calculado", corresponde apenas parcialmente aos desígnios da obra mesma.

O fato é que na modernidade literária não se pode mais acreditar nos postulados de uma crítica tradicional que investia na "pesquisa das fontes" com o intuito de equacionar a existência do escritor com a existência do texto literário: a escritura como reflexo direto da biografia, a identificação categórica de elementos ficcionais com fatos reais, o valor da ficção sendo determinado pelas atitudes e opiniões do sujeito empírico.

A teoria e crítica estruturalista deslocou o dogma do biográfico "elucidando" o literário. A partir disso, tornou-se problemático o caminho que leva da miudeza dos acontecimentos biográficos ao reino fingido da literatura.

O texto ficcional é tanto mais eficaz quanto mantém uma relação de desconfiança com os códigos culturais de uma época, com que o indivíduo eventualmente se compromete. O valor de verdade da obra literária — se possui algum — está situado no ponto em que desiste de ser testemunha isenta e imparcial da realidade histórica (da sociedade e do indivíduo) para ser seu simulacro denunciador: sua versão e adaptação "livre". Se existe reflexo, este são os estilhaços, as inversões, a deformação ou o vazio do que foi o pai, agora definitivamente transformado na fisionomia do filho.

Concluindo, é inegável a importância da colaboração Guimarães/Bizzarri, a levar em conta a recepção retumbante, pelo escritor, do *Corpo di ballo*: "a tradução fabu-

losa" (XXVII, p.110). Outro testemunho é a leitura pelos italianos, do texto traduzido, cujos comentários Guimarães relata diretamente de Gênova. Na carta de 28 de janeiro de 1965 (XXVIII, p.114), relevando o exagero dos italianos, colhem-se observações como esta: "Dizem que o livro não parece traduzido, antes escrito diretamente em italiano". Caso raro em que a tradução chega a ofuscar a aura sagrada do original...

A correspondência legou também aos leitores do "Grande Sertão" roseano importante material para consulta. Mas deve-se estar atento aos paradoxos dos comentários do escritor. A "traição" do espelho parece indicar que, no contato com a ficção tal qual, a figura empírica do escritor torna-se realmente interessante quando "recriada" pelo texto; as ficções borgeanas, por exemplo, incluem seu autor como personagem, Nelson Rodrigues vira ator de seu próprio drama. Madame Bovary recria Flaubert no que ele não pôde ser ou falar. A obra faz possível a vida irrealizada do sujeito: "A vida só é possível reinventada"²¹, no dizer radical de Cecilia Meireles. Tal Manuel Bandeira que fala da "vida que poderia / Ter sido e não foi"²² — poesia: a vida verdadeira. "Você chegou a existir?"²³, pergunta ainda "O espelho" da obra; e o escritor pode responder: Sim, através de você.

Do modo como aparece no último comentário de Guimarães na "propedêutica": "Apenas dizendo a você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: É moi, me, ich, ego (representa "eu", o autor...) Bobaginhas." A designação diz respeito, portanto, à figura do autor como mais um personagem dentro da estória. Moimeichigo é o signo da voz autoral que se diz "presente" e se desejaria altissonante, mas que é apenas ouvida no coro concertante das vozes que narram (dramaticamente) a estória (poética) do "Cara-de-bronze". O autor se torna aqui menos um sujeito real no controle da lei

tura, mais uma figura ficcional produzida pelo texto. Desdobrado, Moimeichego reflete-se em "eus" de registro em quatro idiomas. Como que sugerindo a fórmula possível para a presença no "Grande Sertão" daquele que o escreveu: uma fala dispersa na profusão babélica das línguas em que se dá rão as leituras²⁴.

RÉSUMÉ

Etude des rapports entre Guimarães Rosa et son oeuvre, à partir de la lecture de sa correspondance avec son traducteur italien, Edoardo Bizzarri, et d'une interprétation du récit "O espelho". On observe, dans les lettres, le rôle assumé progressivement par l'auteur: interprète de l'oeuvre, tout en analysant les conséquences de cette attitude. A travers l'analyse du récit, on cherche la compréhension de l'oeuvre de fiction par rapport à son créateur.

NOTAS

- 1 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1977. p.49.
- 2 A partir desta nota, as referências serão dadas entre parênteses: o primeiro algarismo indica a posição da carta de acordo com a ordem numérica da *Correspondência* (as cartas de Guimarães, num total de 34, virão em romanos e as de Bizzarri, num total de 37, em arábicos). O segundo algarismo indica a numeração da(s) página(s). Cf. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2.ed. São Paulo, T.A. Queiroz, 1981.
- 3 Cf. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1956.
- 4 JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1977. p.64.
- 5 PAGES, Alain. La communication circulaire. In: BONNART, Jean Louis et alii. *Les correspondances*; problematique et economie dans un genre littéraire. Publication de l'Université de Nantes, 1982. p.258-67. Mimeogr.
- 6 "Elle transmet autant un contenu public, — ouvert à tous —, qu'un contenu privé. — à l'usage d'un seul destinataire." Ibid., p.258.

- 7 Com o desmembramento e reorganização das estórias da coletânea em três volumes a partir da 3a.edição, desaparece a indicação de "Parábase" do "Índice" no final da obra. Cf. ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 3.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1964. Cf. Id. *No Urubiquaquã, no Pinhém*. 3.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1965. Cf. Id. *Noites do sertão*. 3.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1965. Todos os volumes recebem o subtítulo de "Corpo de baile".
- 8 "puisqu'il ne s'agit pas d'écrire un texte sur un autre qui serait antérieur". Cf. PAGES, op.cit., p.259.
- 9 "Le texte s'écrit en présence d'autres textes, par rapport à ceux qui ont précédé et à ceux qui vont suivre. Les messages transmis ne se perdent une fois qu'ils ont atteint leur but: font retour en se modifiant, réapparaissent sous d'autres formes". Ibid., loc.cit.
- 10 Cf. DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris, Du Seuil, s.d. Cf. SANTIAGO, Silvano, superv. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. Em especial, o item "O indecidível", p.49.
- 11 FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*; *Theatrum Philosophicum*. Porto, Anagrama, s.d. p.21.
- 12 JAKOBSON, op.cit., p.72.
- 13 Os pressupostos para uma "teoria da interpretação" a partir de Nietzsche e Freud foram discutidos na tese de Mestrado. Cf. NASCIMENTO, Evando Batista. *A interpretação, os textos, A hora da estrela*. Rio de Janeiro, PUC, 1987.
- 14 ROSA, João Guimarães. *Literatura e vida; um diálogo de Günter Lorenz com João Guimarães Rosa*. In: et alii. *Arte em revista*; anos 60. São Paulo, Kairós, 1979. p.5-17.
- 15 "Livre adaptação" dos versos de Drummond: "ficá um pouco de teu queixo/no queixo de tua filha". ANDRADE, Carlos Drummond de. *Resíduo*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979. p.188.
- 16 SANTIAGO, op.cit., p.60-1.
- 17 ROSA, João Guimarães. *O espelho*. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1981. p.61-8.
- 18 Ibid., p.61.
- 19 Ibid., loc.cit.
- 20 Ibid., p.68.
- 21 MEIRELES, Cecília. *Reinvenção*. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. p.195.
- 22 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1976. p.1.
- 23 ROSA, João Guimarães, *Primeiras estórias*, op.cit., p.68.

- 24 O presente estudo foi apresentado ao Prof. Silviano Santiago da PUC-RJ, como monografia final do curso sobre "Correspondência literária", no 2º sem./84. Foram feitas alterações para publicação, incluindo-se algumas observações do professor.

RELAÇÃO DAS OBRAS DE GUIMARÃES ROSA
DISPONÍVEIS NA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA*

- ROSA, João Guimarães. Cara-de-bronze; fragmento. *Minas Gerais (Suplemento Literário)* 9(397):1, abr./74.
- _____. *Ave, palavra*. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. 248p.
- _____. *Corpo de baile*; sete novelas. Rio, José Olympio, 1956. 2v.
- _____. *Corpo de baile*; sete novelas. 2.ed. Rio, J.Olympio, 1960.
- _____. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972. 150p.
- _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1969. 231p. il.
- _____. *As garças*. *Minas Gerais (Suplemento Literário)* 9(396):11-12, mar./74.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 1.ed. Rio, J.Olympio, 1956.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1958. 511p.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 4.ed. Rio, J.Olympio, 1965. 460p.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 8.ed. Rio, J.Olympio, 1972. 460p. il.
- _____. *Grande sertão: veredas*; as trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana. São Paulo, Massao Ohno, 1982. Sel.de textos e levantamento fotográfico de Marcelo de Almeida Toledo.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. 3.ed. Rio, J.Olympio, 1964. 202p. il. (Coleção Sagarana, 12).
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. 5.ed. Rio, J.Olympio, 1972. 193p. il. (Coleção Sagarana, 12).
- _____. *Minas Gerais*. *Minas Gerais (Suplemento Literário)* 9(396):1, mar./74.
- _____. *No urubiquaquã no Pinhêm*. 3.ed. _____. 1965.
- _____. *No urubiquaquã no Pinhêm*. 4.ed. Rio, J.Olympio, 1969. (Coleção Sagarana, 13).
- _____. *Noites do sertão*. 3.ed. Rio, J.Olympio, 1965. 251p. il. (Coleção Sagarana, 14).
- _____. *Noites do sertão*. 4.ed. Rio, J.Olympio, 1969. 251p. il. (Coleção Sagarana, 14).
- _____. *Primeiras estórias*. Rio, J.Olympio, 1962. 176p. il.
- _____. *Primeiras estórias*. 4.ed. Rio, J.Olympio, 1968. 176p. il.

- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5.ed. Rio, J. Olympio, 1969. 176p. il.
- _____. *Primeiras estórias*. 6.ed. Rio, J. Olympio, INL, 1972. 176p. il. (Coleção Sagarana, 90).
- _____. *Sagarana*. Rio, J.Olympio, 1958. 387p. il.
- _____. *Sagarana*. 7.ed. Rio, J.Olympio, 1965. 365p. il. (Coleção Sagarana, 1).
- _____. *Sagarana*. 8.ed. Rio, J.Olympio, 1967. 365p. il. (Coleção Sagarana, 1).
- _____. *Sagarana*. 9.ed. Rio, J.Olympio, 1967.
- _____. *Sagarana*. 13.ed. Rio, J.Olympio, 1971. (Coleção Sagarana, 1).
- _____. *Sagarana*. 14.ed. Rio, J.Olympio, 1971. (Coleção Sagarana, 1).
- _____. *Sagarana*. 15.ed. Rio, J.Olympio, 1972. (Coleção Sagarana, 90).
- _____. *Sagarana*. 21.ed. Rio, J.Olympio, 1978. (Coleção Sagarana, 1).
- _____. *Seleção*. Rio, J.Olympio, 1973. 166p. (Coleção Brasil Moço, 10).
- _____. A terceira margem do rio. *Minas Gerais (Suplemento Literário)* 9(396):3, mar./74.
- _____. *Tutaméia*; terceiras estórias. Rio, J. Olympio, 1967. 192p.
- _____. *Tutaméia*; terceiras estórias. 2.ed. Rio, J.Olympio, 1968. 192p.
- _____. *Tutaméia*; terceiras estórias. 3.ed. Rio, J.Olympio, 1969.
- ROSIANA; uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa. Seleção e prefácio de Paulo Rônai. Ed. Comemorativa dos 75 anos que faria este ano o autor. Rio de Janeiro, Salamandra, 1983.

ESTUDOS CRÍTICOS

1. Livros

- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. Teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O homem provisório no grande sertão*; um estudo de grande sertão veredas. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Brasília, INL, 1976.
- COVIZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*; crise da mimese/mimese da crise. São Paulo, Ática, 1978. (Ensaio, 49).
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio, J.Olympio, 1968.
- EM MEMÓRIA de João Guimarães Rosa. Rio, J.Olympio, 1968.

- CAILVAO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1972. (Debates, 51).
- CARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972.
- GUIMARÃES Rosa: coletânea organizada por Eduardo F.Coutinho. Rio, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1983. (Coleção *Fortuna Crítica*, 6).
- JOÃO GUIMARÃES ROSA por Guilhermino César, Ronaldo Schuller, Flávio Loureiro Chaves e Curt Meyer-Clason, Rio Grande do Sul, UFRS/Faculdade de Filosofia, s.d.
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: _____. *Viola d'Amore*. Rio de Janeiro, Edição do Val, 1965. p.39-74.
- RAMOS, Maria Luiza. O elemento poético em Grande sertão: veredas. In: _____. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro, Forense, 1972. p.233-54.
- SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. A ficção e o fingido. A narração em primeira pessoa em Guimarães Rosa. In: _____. *Os três reais da ficção*; o conto brasileiro hoje. Petrópolis, Vozes, 1978. p.20-7.
- SCHWARZ, Roberto. Grande sertão e Dr. Faustus. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p.28-36.
- _____. Grande sertão: a fala. In: _____. *A sereia e o desconfiado*; ensaios críticos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p.23-27.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos*; leitura de Guimarães Rosa. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

2. Periódicos

- AFONSO, Wilson. Carta inédita de Guimarães Rosa a Waldemar Reis, *Minas Gerais*; Sup.Literário 11(507):12, jun.1976.
- AGUIAR, Melânia Silva de. O discurso polivalente de G.Rosa. *O eixo e a roda*. p.9-19, 1982.
- ALMEIDA, Ana Ma.de. O paradoxo da totalidade em Grande Sertão: veredas. *Coincidentia et Separatio Oppositorum. O eixo e a roda* (2):180-203, jun.84.
- ALTAMIRANO, Donald. João Guimarães Rosa e José Lezama (Comandantes da Guerrilha Cultural do muito novo e muito antigo Barroco Americano). *MG (Supl.Lit.)* 13(662):4, jun.79.
- ANDRADE, Álvaro Martins. "O espelho" de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, 14:49-71, 1972.
- _____. Matéria e matéria vertente no Grande Sertão. *Revista de Letras*, Assis, 16:35-45, 1974.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Rosa Cordisburgo. *Minas Gerais (Supl.Literário)* 9(395):3, mar./74.
- ANDRADE, Euclides Marques. Como Guimarães Rosa criou Mécheu. *MG (Supl.Lit.)* 13(614):10, jul./78.

- LEFFA, Wilson José. Elementos anagógicos em Grande sertão: veredas. *Organon*, 15(15):129-44, 1986.
- LIDMILOVA, Paola. TCHecoslaváquia — um dos primeiros países a divulgar a obra de Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 14(696):3, fev. 1980.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 2, maio 1973.
- LITERATURA. Deve ser vida. Diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(395):8-13, mar. 1974.
- LUCAS, Fábio. Ainda as palavras: Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(394):10, mar. 1974.
- _____. A volta de Guimarães Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 20(989):10, set./85.
- MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. Guimarães Rosa. A realidade fugidia. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 10(467):10, ago./75.
- MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(395):14-5, mar. 1974.
- MARTINS, Heitor. No Urubuquaquá, em colônia. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(397):6-7, abr./74.
- MECHÊU segundo G. Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 18(888):5, out./83.
- MELO, Osvaldo André de. O aspecto fônico em "Orientação" de Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 6, 27 jul. 1974.
- MENDES, Lauro Belchior. Componentes populares de Grande sertão: veredas. *O eixo e a roda*, (2):166-179, jun./84.
- MINAES, Ivone Pereira. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras* 25:25-34, 1985.
- MIRANDA, Wander Melo. O espaço do sertão em "Grande sertão: veredas". *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 13(620):6-7, ago./78.
- MOURÃO, Rui. Processo da linguagem. Processo do homem: cara de bronze. *MG (Supl. Lit.)* 9(397):2-4, abr. 1974.
- _____. Rosa, Cordisburgo, Rosa Amor. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(395):1, mar./74.
- NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(397):4-5, abr./74.
- OBEID, Ana Lía Torre. Guimarães Rosa e "O discurso da saudade". *Estudos Linguísticos e Literários* (6):63-84, dez./87.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Guimarães Rosa: Paródia ou Paráfrase? *Anais, 1ª e 2ª Simpósios de Literatura Com parada* 1:106, 1987.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(395):2, mar./74.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. *Colóquio Letras*, 44:31-45, 1978.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Alguns aspectos formais de Grande sertão: veredas. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 9(397):8-12, abr./74.

- PUSCH, Thereza Cristina. A (falsa) oralidade em Guimarães Rosa: Tutaméia. *Uniletras*, (7):70-77, dez.1985.
- REIS, Roberto. Vivências (à maneira de Guimarães Rosa). *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 12(548):9, abril 1977.
- RESENDE, Ângela Cançado Lara. Para Guimarães Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 13(664):7, jun./79.
- REV. DE CULTURA BRASILEÑA. Tomo VI, jun./1967, nº 21 (número extraordinário sobre João Guimarães Rosa). Editada por la Embajada del Brasil en Madrid.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. As meias-verdades em Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 6, 14 set.1974.
- ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa: a história e a estória. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 11(519):4, ago.76.
- RONAI, Paulo. Itinerário de Riobaldo Tatarana. *MG (Supl. Lit.)* 10(442):2, fev.1975.
- ROSSI FILHO, Alécio. Ver e Re-(viver) A Benfazeja, de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, 28:53-61, 1988.
- RUSSI, Antônio. Superstições e misticismo na obra de Guimarães Rosa. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 10(478):7, nov.75.
- SAID, José Gabriel. Reflexão em torno de um fragmento de G. Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 15(847):6-7, dez./82.
- SANTOS, Lívia Ferreira. De Mário de Andrade a Guimarães Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 13(659):6-7, mai/79.
- _____. A desconstrução em Tutaméia. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 13(656-58):6-9, mai-abr./79.
- _____. A unidade romanesca de Grande Sertão: veredas. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 14(759-6):6-7, mai/81. A crise do discurso narrativo/A crise da palavra.
- _____. Sagarana, um livro de dois mundos. *Revista de Letras*, 28:37-51, 1988.
- SILVA, Gutemberg da Mota e. Grande sertão: veredas, 25 anos. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 14(779-80):20, set./81.
- _____. Os vários autores de um conto de G. Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 18(888):4, out./83.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. O valor poético-metafísico da obra de Guimarães Rosa (entrevista a Danilo Gomes).
- SZKLO, Gilda Salem. Grande sertão: veredas — O livro da saudade. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 13(640):8, jan.79.
- VERSIANI, Ivana. Formas do imperativo em "Grande sertão: veredas". *MG (Supl. Lit.)* 9(394):7, mar./74.
- _____. Itinerário de Riobaldo Tatarana. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 11(513):10, jul.1976.
- VILELA, Lúcia Helena. "Cara de bronze": uma visão mitológica. *O eixo e a roda*, 4:207-17, nov.1985.
- WALDEMAR, José. William Davis e as dívidas de Guimarães Rosa. *MG (Supl. Lit.)* 10(436):12, jan./75.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. O pensamento lógico/mágico em "A menina de lá". *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 13(661):6-7, jun./79.

WERNECK, Ronaldo. Minas em tempo de ficção. *Minas Gerais (Supl. Lit.)* 14(733):2, out./80.

ZANELLI, Ana Maria / SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Grande sertão: veredas. *Littera*, 2(4):54-67, jan.-abr.72.

* Esta relação do material bibliográfico pertencente ao acervo da Biblioteca do Instituto de Letras da UFBA foi organizada por Maria Nazaré Gomes dos Santos, Robélia Pinto e Helena Chetto.

DOCUMENTO

DISCURSO DE PARANINFIA

PARANINFA: Judith Grossmann
Formandos da Graduação em Letras
da Universidade Federal da Bahia
Semestre dois 1988

Brasil — nossa língua, nossa
literatura — imensa reserva
florestal preservada para o futuro.

Com a festa de hoje, uma parte do percurso está cumprida e outra se inicia para vocês. Isto é bom, já que o término, sucedido por novo início, traz a alegria.

Como paraninfa desta turma, diante destes rostos amáveis que me fitam, destes ouvidos atenciosos que me escutam, destes generosos corações que me trouxeram até aqui, sinto que, para comunicar-lhes alguma coisa, devo pôr-me tão jovem quanto cada um de vocês.

O campo de estudo que escolheram é, de todos, o mais complexo e o mais fascinante. As ciências da língua e as ciências da literatura voltam-se, precisamente, para o que faz a humanidade do homem, a palavra e todas as suas possibilidades, desde o mais simples enunciado até as suas mais fantásticas construções, aquilo que é conhecido por literatura.

Num mundo como o nosso, em que os meios de comunicação se encarregam de distribuir quantidades infinitas de informação massificada, qual seria o papel da literatura, esta realização máxima da língua? A literatura supre, justamente, as carências provocadas por esta imposição, quantitativa e manipuladora, de dados, que não satisfazem as profun

das necessidades e aspirações do inconsciente de cada indivíduo. Ela é como uma imensa reserva florestal, uma expressão objetiva e concreta deste mesmo inconsciente coletivizado, posto a serviço da humanidade pelo dom e pela dedicação de alguns homens, conhecidos como escritores. Costumo afirmar em sala de aula, este lugar do privilégio e do diálogo, onde se cultiva a mais requintada forma de afinidade que possa existir entre as criaturas, a do pensamento, que — a literatura é um trabalho de homens. Um trabalho de homens para os homens.

Sendo a literatura este inconsciente coletivizado, ela é também esta reserva com que podemos contar para exercer o nosso imaginário e reabastecer nossas forças quando algo nos desanima em nossa humanidade ou na de nossos semelhantes. A literatura nos faz compreender que o homem é um só e que esta qualidade una e humana poderá um dia prevalecer sobre a desesperança que nos tragam guerras, desigualdades sociais e a própria desumanização que é ocasionada, como subproduto, pelos avanços da ciência e da tecnologia.

De que serve ao homem conhecer apenas ao mundo exterior sem que se conheça a si mesmo e ao outro, no qual se reconhece como homem? A literatura, arte feita da matéria das palavras, nas quais todos os homens que as utilizaram deixaram suas marcas, animadas pelo espírito dos que a elas dedicaram suas vidas, os escritores, possibilita esta penetração no universo do outro que ali está como um espelho, permitindo-nos o conhecimento de nós mesmos.

Este é o objeto, o qual, guiados pelas ciências da linguagem e pelas ciências da literatura, vocês irão apresentar a jovens um pouco mais jovens do que vocês o são. Durante anos, docilmente, vocês se deixaram guiar por toda sorte de mestres, uma vez que, também no ensino, como em qualquer campo, a personalidade humana se faz presente. Aju

dados por professores, pais, irmãos, parentes, familiares e, sobretudo, por si mesmos, cumpriram horários, obrigações, deveres, por compreenderem que uma boa formação é o ponto arqui-médico para que o indivíduo faça prosseguir o saber, com a indispensável contribuição que a sua inteligência e o seu trabalho possam trazer-lhe.

Agora irão ensinar. Retomo, então, aquele tema da sala de aula que há pouco coloquei, como o lugar do privilégio e do diálogo. Que ela seja isso e muito mais. Que ela seja o lugar da liberdade, da alegria e do afeto, pois são estes componentes que trazem a disciplina, a competência, a pedagogia, não os opostos.

Busquem a excelência. Mas digo-lhes que esta excelência somente poderá vir através da criatividade em todos os sentidos, e jamais da repetição. O novo deverá estar sempre presente na investigação do professor e no seu relacionamento com os estudantes.

Submetidos a diversas orientações, já adquiriram maturidade suficiente para perceberem que a competência numa sala de aula agrega necessariamente o saber e a capacidade de relacionamento mútuo, que ela, de forma alguma, obriga ao cerceamento e à imposição. O professor é aquele que deixa viver a individualidade do aluno, na qual também ele se descobre como indivíduo. Tenham coragem de serem felizes em conjunto com os seus estudantes e de a eles dedicarem o melhor de sua competência e do seu afeto.

Por estas razões, considero que a figura do pedagogo coincida, espontaneamente, em sua natureza, com a do sábio. A sala de aula seria o local onde alguém que lá entrasse, organicamente, em sábio se transformaria. Tenho presenciado tal fato em nós, professores. E agora, por muitos e muitos anos, vocês irão sofrer esta diária metamorfose ao entrarem numa sala de aula. Estejam preparados. Porque se

forem bem sucedidos serão os depositários de tamanha carga de afeto que lhes bastará por diversas existências.

O mundo moderno, por outro lado, reserva para o nosso campo muitas benesses. As ciências da linguagem fazem gravitar os saberes, pois é através dos discursos que eles se mobilizam e se transcomunicam. As ciências da literatura fazem-nos conhecer as utopias construídas pela literatura, na previsão de universos ainda por ganharem existência. É preciso agora colocar a informática plenamente a serviço dos estudos lingüísticos e dos estudos literários, inventando-lhe e sistematizando-lhe usos. Tal instrumento porã à imediata disposição do campo grandes acervos de dados, então acessíveis para a construção de grã-teorias, que facultem aprofundar, cada vez mais, o conhecimento do nosso objeto de estudo, e evitem o emperramento nas operações preliminares, já que o mais importante é a causa final do nosso trabalho.

Conhecer, mas conhecer para quê? Para trabalhar concomitantemente o mundo exterior e a nossa humanidade, tão carente de ser trabalhada. Aí entra o amor. Já vejo em suas faces um ar de cumplicidade, como daqueles que conheciam o segredo, e sabiam que era do amor que se iria finalmente falar. A terra é azul, revelou-nos o astronauta, fazendo-nos ver que o azul, que, por milênios, julgávamos lá, estava aqui mesmo. Nisto acredito, que a terra é azul, a modernidade é azul, o futuro é azul. Ajudados pelas máquinas, poderemos fazer predominar a inspiração sobre a transpiração e nos dedicarmos ao mundo do pensar, resgatando a maldição original. Poderemos transformar a terra num Éden, não o perdido, mas o achado.

Esta deve ser a nova proposta do saber, transformar o mundo num novel paraíso, pela democratização e pela distribuição do conhecimento. Esta proposta tem sua vida na

literatura, este trabalho de homens. Homens e mulheres, por certo. Vamos nela ouvi-la, o seu ruído, o seu alarido, como põe alguém o ouvido a um caramujo, a escutar o rumor do mar distante, mas que nele se anuncia, vibrando sua presença. Pascalianamente, apostemos neste mundo da democracia do saber, exclusiva moeda do futuro, totalmente a serviço do homem.

Como trazê-lo, este mundo do amor? Vale citar William Blake, na companhia de bela tradução do Professor Luiz Angélico da Costa:

*Children of the future Age
Reading this indignant page,
Know that in a former time
Love! sweet Love! was thought a crime.*

*Crianças de uma Época futura,
Lendo esta irada página obscura,
Sabei que um crime em tempos do passado
O amor — o doce amor! — era julgado.*

Podemos ensinã-lo, e é também na sala de aula que ele é ensinado. O perigo é que, quando de lá sairmos, tudo poderá parecer repentinamente diverso. É verdade que serã apenas até o dia seguinte, quando lá entrarmos de novo. E é lá que se irã passar a vida inteira, e de lá sairão os construtures desta nova realidade.

Para atingirmos o objetivo proposto, no entanto, precisamos de recursos mais sistemáticos e gerais. Pensemos nesta democracia do saber construída a partir de oportunidades universais de educação. Este universo somente poderã surgir justamente quando estas oportunidades, equalitariamente distribuídas, preservarem e liberarem o que é mais característico do humano, a individualidade, o potencial de cada um posto a serviço de todos.

Este mundo paritário é que farã nascer um concerto de vozes plurais, no qual, cada uma, no seu próprio

tom e timbre, terá o seu lugar. Mundos plurais, coexistentes e polifônicos. A tarefa do ensino é a de trazê-los à luz, por uma intervenção rigorosamente histórica do homem.

Para realizar este salto no tempo, podemos, mais uma vez, contar com a ajuda do reflexo especular da literatura, porque ela é como uma transdisciplina que fura todos os saberes, por antecipação sacia a nossa sede e a nossa fome de conhecimento, e, contrariando a etimologia, deposita, aqui e agora, uma utopia que troca a idéia de voz uníssona pela de uma diversidade de vozes que já se entendem, por uma ação concreta do homem, dissolvendo o mito de Babel e revertendo-o no de anti-Babel.

O futuro são vocês, a promessa da mais audaciosa transformação, das mais surpreendentes construções. Comecem, pois. Chamada que fui a ser testemunha deste momento de suas vidas, quero brindar a vocês, a seus pais, familiares, amigos, desejando que encontrem pela frente toda a boa sorte, pois, tantas vezes, quanto maior a virtude, tanto mais ela se faz necessária. Sejam, por sua vez, amigos, anjos tutelares dos seus estudantes, pois esta disposição tornará possível fazê-los afirmar, com justo orgulho, comigo todos trabalham, todos são diligentes.

Passo, ao término destas breves palavras, da função de protetora a de protegida e afilhada, pois, doravante, vocês farão parte dos meus sonhos e estarei a ouvir, como num coro, as suas vozes jovens. O amor traz o amor e uma vez que começa ele a girar ganha movimento próprio e, como a estrutura do universo, não tem mais começo nem fim, perdura incomensuravelmente. Parabéns, parabéns, parabéns, principes e princesas de um novo tempo. Sejam felizes para sempre.

Capa: Larry Guerra Santos
Composição gráfica: Fernanda R.Pugliesi