

Lauro Belchior Mendes
Luiz Claudio Vieira de Oliveira
ORGANIZADORES

**A ASTÚCIA
DAS
PALAVRAS**

**ENSAIOS SOBRE
GUIMARÃES ROSA**

Cham. B869.33 R788.Y-a 1998

Título: A astucia das palavras : ensaios sobre
Guimarães Rosa .



38159806
247783

Lauro Belchior Mendes
Luiz Claudio Vieira de Oliveira
Organizadores

3267-23
K 788.7-a
1998

A ASTÚCIA DAS PALAVRAS
ENSAIOS SOBRE GUIMARÃES ROSA

Jun. 02 103101/106

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



38159806

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte
PosLit - Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários - Fale/UFMG
Editora UFMG
1998

Copyright © 1997 by Lauro Belchior Mendes e
Luiz Claudio Vieira de Oliveira

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem
autorização escrita do Editor

A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa/ Lauro
Belchior Mendes, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira
organizadores - Belo Horizonte: Pós-graduação em
Letras/ Estudos Literários-UFMG, Ed. UFMG, 1998.

158 p.

1. Rosa, João Guimarães - Crítica e interpretação
2. Literatura brasileira I. Mendes, Lauro Belchior II. Oliveira, Luiz Claudio Vieira de

CDD: 869B

CDU: 869

Catálogo na publicação: Divisão de Planejamento e Divulgação da
Biblioteca Universitária - UFMG

ISBN: 85-7041-131-6

EDITORAÇÃO DE TEXTO

Ana Maria de Moraes

PROJETO GRÁFICO

Glória Campos - *Mangá*

CAPA

Ready Made Multimídia e Comunicação

PRODUÇÃO GRÁFICA

César Correia

REVISÃO DE TEXTO

Olga Maria Alves de Sousa

REVISÃO DE PROVAS

Olga Maria Alves de Sousa
Simone de Almeida Gomes

FORMATAÇÃO

Jonas Rodrigues Fróis

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITOR

Tomaz Azeiteiro da Mota Santos

VICE-REITOR

Jacynulo José Lins Brandão

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - 31270-901 Belo Horizonte/ MG

E-mail: Editora@bu.ufmg.br Tel: (031) 499-4650 Fax: (031) 413-6803

CONSELHO EDITORIAL

Geraldo Norberto Chaves Sgauri, Heitor Capuzzo Filho, Joaquim Carlos Salgado, Luiz Otávio Fagundes Amaral, Manoel Otávio da Costa Rocha, Romeu Cardoso Guimarães, Silvana Maria Leal César, Wander Melo Miranda (Presidente)

Pos-It - CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - FALE/UFMG

Telefax: (031) 499-5112

COLEGIADO DO CURSO

DOCENTES TITULARES

Profa. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira (Coordenadora), Profa. Dra. Leda Maria Martins (Subcoordenadora), Profa. Dra. Ruth Silviano Brandão Lopes, Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida, Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, Prof. Dr. Wander Melo Miranda

DOCENTES SUPLENTE

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres, Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis, Prof. Dr. Luiz Claudio Vieira de Oliveira, Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho

DISCENTE TITULAR

Celina Figueiredo

DISCENTE SUPLENTE

Telma Borges da Silva

SECRETÁRIA

Leticia Magalhães Munier Teixeira

UFMG
BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
84 / 08 / 98

381598-06



S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO 7

O TEMA DA MÃE TERRÍVEL
EM JOÃO GUIMARÃES ROSA
Ana Maria de Almeida 9

O ARQUIVO COMO ESPELHO: REFLEXOS NO
GRANDE SERTÃO: VEREDAS DE ARTIGOS DE
REVISTAS ENCONTRADOS NO ARQUIVO
GUIMARÃES ROSA
Elizabeth Hazin 23

SAGARANA: MARCOS SÃO MARCOS
Francis Utéza/Luciana Wrege Rassier 35

IMAGENS VISUAIS EM *GRANDE SERTÃO:
VEREDAS*
Lauro Belchior Mendes 51

GUIMARÃES ROSA E A TERCEIRA MARGEM
DA CRIAÇÃO LEXICAL
Luiz Carlos de Assis Rocha 81

O EU POR DETRÁS DE MIM: SEMIÓTICA E
PSICANÁLISE EM GUIMARÃES ROSA
Luiz Claudio Vieira de Oliveira 101

A SAGA DO ESCRITO
Maurício S. Vasconcelos 133

PROCESSO DA LINGUAGEM, PROCESSO
DO HOMEM: "CARA DE BRONZE"
Rui Mourão 149

A P R E S E N T A Ç Ã O

A obra de Guimarães Rosa completa cinquenta anos de maturidade e de fortuna crítica. Raros são os autores, na Literatura Brasileira, que experimentaram tamanha repercussão crítica e por tão longo tempo. Se, a princípio, muito da reação crítica foi de perplexidade ante o inusitado da escritura rosiana, logo a superficialidade da recepção foi substituída pelo aprofundamento e pelas descobertas da temática e da linguagem trabalhadas pelo escritor mineiro. O reconhecimento da crítica foi seguido pelo reconhecimento do público, multiplicando-se as edições. No exterior, sua obra foi traduzida para várias línguas e tornou-se objeto de estudos críticos importantes, como os de Mary Lou Daniel, Pilar Gomez Bedate e Curt Meyer-Clason.

O ano de 1996 comemorou os cinquenta anos da publicação de *Sagarana* e os quarenta anos do aparecimento de *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. A consagração e a polêmica, que sempre acompanharam Guimarães Rosa, surgiram com *Sagarana*, desde o concurso de que participou, e que teve o parecer contrário de Graciliano Ramos, conseguindo o segundo lugar. *Grande Sertão: Veredas*, por sua vez, provocou reações díspares, que iam do deslumbramento à recusa peremptória. Críticos como Antonio Candido, Cavalcanti Proença, Oswaldino Marques, Paulo Ronai e Álvaro Lins foram responsáveis pela divulgação da obra rosiana e pela seriedade e profundidade com que ela passou a ser estudada. *Corpo de Baile*, dividido posteriormente em três volumes, contém algumas das obras-primas de Guimarães Rosa, como "Dão-Lalalão", "Campo Geral", "O Recado do Morro" e "Cara-de-Bronze". O caráter hermético dessa obra tem originado vários estudos críticos, quase sempre orientados por doutrinas esotéricas e pela simbologia de astros e planetas.

O ano de 1997 marca, infelizmente, os trinta anos da morte de Guimarães Rosa, ocorrida no dia 19 de novembro de 1967, três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras. Mas, como o

próprio escritor dizia, “a gente não morre, fica encantada”, acreditamos que Guimarães Rosa esteja encantado em sua obra, em cada uma das linhas que deixou e que, até hoje, nos causam tanta admiração. Por isto, por esta atração e pelo mistério até hoje manifestado por sua obra, é que pensamos em organizar este volume em homenagem ao escritor João Guimarães Rosa. São textos de professores do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG e de alguns professores convidados, abordando seus três primeiros livros. Esperamos, com estes textos, contribuir para demarcar as veredas existentes neste grande sertão que é a obra de Guimarães Rosa.

Os organizadores

O TEMA DA MÃE TERRÍVEL EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

Litánias e legendas da Senhora da Dor e do Prazer

Mare nostrum, mare tenebrosum, mater dolorosa, mater triumphalis

A esfinge. A técnica ficcional de J. G. Rosa, ao contrapor narrativas diversas, ao intercalá-las com mitos, provérbios, canções e toda a sorte de casos e estórias, propõe-nos o fascinante estudo da ficção como objeto salvador e configurador do desejo; no nível do simbólico, configuração nostálgica da unidade/totalidade perdida, que resgata e solidifica os elementos dispersos e disseminados no texto como um todo. Essa busca de totalização pela somatória de objetos parciais explica a obsessão do corpo estilizado e solidificado, alternadamente, em *Grande Sertão: Veredas*. Tal alternância é garantida pelo movimento de anamorfose desses objetos parciais e fragmentários, que retira de toda a forma ficcional a segurança de uma estrutura fechada em si mesma, trazendo à tona do manifesto a latência dos fantasmas e interditos, imaginário distorcido do caos primordial, que constitui a face esfingica do texto.

Não cabe, diante dessa esfinge, apenas fazê-la calar, com o orgulho de Édipo:

Eu, Édipo, sem de nada saber,
logo ao chegar fiz a Esfinge calar;
deslindei a questão pela razão,
nem foi preciso consultar teus pássaros!

¹ SÓFOCLES. *Édipo rei*, p.28.

Na tradução de J. B. Mello e Souza, o texto é: "Foi em tais condições que eu aqui vim ter; eu, que de nada sabia; eu, Édipo, impus silêncio à terrível Esfinge, e não foram as aves, mas o raciocínio o que me deu a solução." (Cf. SÓFOCLES. *Rei Édipo*, p.114.)

Se a esfinge é a estranguladora, imago da mãe terrível, da natureza e da vida em sua instável multiplicidade e inexorável multiplicação, torna-se necessário interrogar sua fragmentação enigmática, tirando-se da justaposição de paradoxos que a compõem o mistério da totalidade do cosmo e do processo criador.

Segundo Hegel,² “o enigma faz parte do simbolismo consciente diferindo do simbolismo propriamente dito porque aquele que expõe o enigma conhece de maneira muito clara a sua significação e intencionalmente escolheu a forma que devia mascará-la e permitiu adivinhá-la”.

O enigma, que constitui a mola do trágico e do ficcional aqui analisados, serve-se do jogo do não ver certo, do equívoco propositado da anamorfose, que configura uma estrutura em que todos os dados são conhecidos, mas estão colocados fora de lugar ou numa ordem nova. Pode-se dizer que o enigma joga com a esquizo do olho, daí a estrutura textual levar a representação e a leitura para o jogo e a armadilha da dissociação e da discordância.

(JOCASTA): — Nobres de minha terra! Tive a inspiração de visitar os altares dos deuses, levando nas mãos um ramo de flores e oferendas de incenso. O grande Édipo deixa-se conturbar em demasia com alarmas de múltiplas espécies e nem compara, segundo a prudência, os fatos novos com os de antigamente: fica assim à mercê de quem lhe traga a palavra mais trágica.

— Eu, vendo que já não resultam mais minhas ponderações, recorro a ti, Apolo, o deus mais próximo de nós, a suplicar que tu nos alivies e nos libertes de toda a impureza! Como a tripulação de um barco ao ver o timoneiro embriagado ao leme, o povo inteiro geme apavorado!³

Se a Tirésias é dado o conhecimento com a cegueira completa, também é verdade que o excesso de visão ou que a excessiva luz — veja-se a ambigüidade da inspiração que leva Jocasta a pedir ajuda a Apolo — impede a visão perfeita da ordem dos fatos. G. Rosa soube

² HEGEL. *Estética*, p.172.

³ SÓFOCLES. *Édipo rei*, p.56.

Na tradução de J. B. Mello e Souza: JOCASTA: “Senhores desta cidade, tive a idéia de levar aos templos dos deuses estas coroas e este perfume. Édipo continua perturbado por inquietação terrível... Recusa-se a interpretar de modo sensato os oráculos novos de acordo com os antigos; ao contrário, confia em quantos lhe venham dizer coisas apavorantes! Visto que por minhas súplicas nada consegui de ti, Apolo Lício, que és o Deus mais próximo de nós, irei, como suplicante, com estes dons votivos, para que, dissipando todas as sombras do terror, nos tragas a tranqüilidade. Todos nós nos sentimos amedrontados, como marinheiros que vêem o seu piloto em desatino.” (Cf. SÓFOCLES. *Édipo rei*, p.149-150.)

aproveitar tais temas — veja-se a galeria de seus cegos malignos ou benignos — associando-os às quatro etapas do *opus magnum* da alquimia, em que, pela iniciação, o aprendiz desce inicialmente às trevas (a obra em negro), para alcançar, a partir da experiência do caos e de amorfia, a quinta-essência dos fenômenos.

Ver e fazer falar a esfinge é ultrapassar a adivinha e participar de sua força criadora, ser seu próprio jogo e dominar seus fantasmas.

Ele não indagou donde eu tinha estado, e eu menti que só tinha entrado lá por causa da velha Ana Duzuza, a fim de requerer o significado do meu futuro. Diadorim também disse não disse; ele gostava de silêncios. Se ele estava com as mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele — tão bonitos braços alvos, em bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas. No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza. Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.⁴

Como se pode ver, nos dois textos acima, esse texto/esfinge que fala e faz falar o mosaico manifesto de que é feita sua textura latente, caótica, constrói-se com a redundância e a confluência de informações e provas estilhaçadas que vão construindo (solidificando) o núcleo ou os núcleos paradoxais do texto. Tais núcleos atuam como um excesso de sintomas, que colocam o discurso à mercê da palavra ambígua, reveladora.

A armadilha dos dois textos articula-se com o duplo sentido da palavra “trágico”. No nível do manifesto, é o inesperado, o acaso (a inspiração súbita, a mentira desnecessária), a conturbação, a falta de prudência, o desconhecido, “alguma coisa fechada”, que se confunde com desdita e que se expressa paradoxalmente como excesso de fala e excesso de mentira. Tudo isso implica a imersão passiva no imaginário, nas projeções alucinadas e enganadoras. Tais fantasmagorias são mediadas por figuras femininas (Jocasta, Ana Duzuza) colocadas sob o signo da impureza, portadoras, entretanto, da revelação. São figuras temíveis

⁴ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.35.

porque representam o feminino sedutor com seu duplo aterrador: são portadoras da fala e do falo. No nível do latente, o trágico configura-se como a articulação paradoxal das evidências, em que o não-formulado, o não-perguntado, o inevitável e o fatal, enfim, porque escapou ao consciente, impõem-se de forma a reiterar o abismo entre a vontade, o desejo humano, e o destino/travessia/princípio de castração. Se no primeiro nível, o elemento feminino representa o poder, ao mesmo tempo, inspirador, aliviador e falseador, no segundo, manifesta-se como poder destruidor e revelador.

Dáí porque a embriaguez, o desatino (1º texto) e o enfeitiçamento (2º texto) sejam empregados para definir esse estado de privação da visão (por excesso de visão ou luz), de equívoco propositado, calculado, criado pelo texto-esfíngico, que privilegia, no nível latente, um excesso de silêncio articulado, de voz interdita, de sentido silenciado.

O corpo esfíngico, com seu mosaico monstruoso, remete à reflexão da ordem e do caos, mas, se na esfinge mítica sobressaem seios e cabeça de mulher entre as partes animais, isso nos leva à reflexão do primeiro enigma que ao homem cabe decifrar: o enigma de sua sexualidade e de sua identidade.

Solve et coagula. O tema da esfinge, como mito e como articulação ficcional, em J. G. Rosa, leva-nos a um complexo maior de mitos e lendas sobre a compreensão da totalidade como paradoxo e como união dos contrários. E, dentro desse imaginário, temos de analisar a esfinge como espectro da mãe devoradora e castradora.

O episódio de Maria Mutema, em *Grande Sertão: Veredas*, e as narrativas de Joana Xaviel, em "Uma Estória de Amor" ("A Festa de Manuelzão"), de João Guimarães Rosa, remetem à reflexão desse mito do feminino cruel, portador da fala e do falo, que encena o aspecto temível e misterioso da sexualidade, assim como dá voz à angústia do homem em busca da identidade.

Esses episódios nucleares que se interpõem no texto maior, ou texto/constelação, têm a função de, como modelos reduzidos, levar à reflexão da unidade, da totalidade só perceptível como fragmentária. Pode-se dizer que cada parte do corpo esfíngico tem voz própria e que a decifração de seu enigma nasce dos interstícios, das brechas/barras das junções dos fragmentos que o compõem.

Essa prática ou essa poética do fragmentário está ainda vinculada a uma elaboração análoga à do processo alquímico chamado a Grande Obra, que visa a obtenção da pedra em bruto, a pedra filosofal, que resume, em sua aparente simplicidade, todas as potencialidades do

cosmo. Essa conceituação de uma *vili figura*, que todos possuem e não possuem, que está em toda a parte e ninguém reconhece, mas que tem o poder de articular e desarticular toda estrutura visível, justifica por que a narrativa rosiana se vale tanto de certas formas narrativas, reduplicadoras do mito de iniciação ao caos inicial, que pode receber tantos nomes: Mãe, Matriz, Dragão ou Diabo, o Abismo, a Quinta-essência das Quintas-essências, *Aguas permanens*, *Mare nostrum*, *Mare tenebrosus*. Dentro dessa prática poética, G. Rosa lança mão de provérbios, romances populares, narrativas exemplares, anedotas de abstração, tutaméias, enfim, que permitem o “pulo do cômico ao excelso”,⁵ compondo o mosaico do texto/constelação: a novela, o conto, o romance.

Vejamos, em “Uma Estória de Amor”, novela de *Corpo de Baile*, e em *Grande Sertão: Veredas*, alguns exemplos desses metatextos ou modelos reduzidos, que têm a função de

*articular, em processo semelhante aos de *leixa-pren*, de refrão e de paralelismos das cantigas, a estrutura dialógica do texto, organizando sua aparente desordem

*Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... — ?⁶*

*“Olerereêe, bai-
ana...
Eu ia e
não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentro, oh baiana,
e volto*

⁵ “Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse o caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo de cômico ao excelso.” (Cf. ROSA. *Tutaméia*, p.11.)

⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.65.

do meio
p'ra trás...⁷

Olererê, Baiana,
eu ta e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ob Baiana,
e volto do meio p'ra trás...⁸

*anunciar a seqüência narrativa como fusão metonímica de narrativas análogas

O tear
o tear
o tear
o tear

quando pega a tecer
vai até o amanhecer

quando pega
a tecer
vai até ao
amanhecer...⁹

*reduplicar a narrativa básica, redimensionando seu sentido mágico, mítico ou encantatório, tal como o episódio do riachinho secado, em "Uma Estória de Amor", o qual se funde com o romance do Boi Bonito

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram, com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha, Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo — "Ele perdeu o

⁷ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.168-169.

⁸ *Ibidem*. p.425.

⁹ ROSA. *Corpo de baile*, p.84. (Batuque dos Gerais)

chio..." Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degraú de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido.¹⁰

Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende.

Um passarinho, que há, de vereda, aquele que é pardo pedresado, e com umas pintas, e é do tamanho de uma juriti, mesmo um pouco menor mas de bico comprido — por exemplo; fica em beira de poço, beira de vereda, não canta de dia, nem de dia ninguém não vê: ele canta da boca-da-noite até à meia-noite, os veredeiros gostam dele lá, porque canta espriritado: "— Água, só!... Água, só!..." Bonito ele não é. Mas, nas águas, quando está vesprando chuva, ele canta muito, e viaja pra fora, vem até no duro do Gerais, nas chapadas. E os geralistas não gostam, porque dizem que ele canta é : — "Reza, povo! Reza, povo! ..." E então, também tem vez, mas muito em raro, que esse pássaro dá de aparecer mesmo até cá no Baixio, e a gente ouve que ele não fala nada, de juízo ou então perdeu o significado, o que ele diz é assim: — "E tiririri-chó-chó-chó, chão-chó-chão-chó!..." A ver. ô mundo, esta vida, quando descansa de ser ruim, é até engraçada.¹¹

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde-verde, verde, verde-al. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: como a água ciririca — "Sou riacho que nunca seca..."— de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. O Boi, que vinha choutando.¹²

O de ver que tinha o Boi: nem ferido no rabicho, nem pego na maçaroca, nem risco de agulhada. O vaqueiro mais citou. O cavalo não falava.

— Levanta-te, Boi Bonito
ô meu mano,

¹⁰ ROSA. *Corpo de baile*, p.90-91.

¹¹ *Ibidem*. p.115.

¹² *Ibidem*. p.149.

com os chifres que Deus te deu!
algum dia você já viu
ô meu mano,
um vaqueiro como eu?

Dele ganhou uma resposta, com um termo sério e sentido:

— Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus
ô meu mão.
nunca foram batizados...
Digo adeus aos belos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado? ...¹³

Tais canções ou narrativas complementares funcionam como textos-núcleos, como sinais ou marcas familiarizadoras que auxiliam na decifração do enigma proposto no texto/constelação. São elementos de jogo e armadilha que promovem o equívoco proposital, o duplo sentido, a cacografia, através dos quais se anuncia o interdito e se antecipa sua revelação. Elementos de sedução e violação da ordem, percorrem toda a narrativa, fragmentando-a no nível do sintagmático e do manifesto, para condensar o conteúdo latente.

Por isso mesmo, essas narrativas estão a cargo, a maioria das vezes, de figuras que se colocam à margem da norma e do convívio dos grupos representados, promovendo, tal como no processo do modelo reduzido, analisado, por Lévi-Strauss, "uma espécie de inversão do processo do conhecimento"¹⁴ de modo a permitir o conhecimento do todo ficcional a partir de suas partes. E, como detentoras do poder e do segredo da esfinge, são portadoras de uma marca, de uma cicatriz ou ferimento, que as coloca sob o signo de uma castração simbólica, de uma violação que desestrutura uma ordem para instaurar outra. Assim, o narrador do episódio de Maria Mutema, em *Grande Sertão: Veredas*, é Jôe Bexiguento, o estigmatizado pelas bexigas. Sua narrativa resume o

¹³ ROSA. *Corpo de baile*, p.150.

¹⁴ LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, p.45.

segredo interdito de Riobaldo sobre Diadorim/Deodorina, que é anunciado em toda a narrativa.

Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: “— *Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada tôda estranha:

*Urubú é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minba vida —
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não? ...*

*Corro os dias nêses verdes,
meu boi môcho baetão:
burití — água azulada,
carnaúba — sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...¹⁵*

Refiro que perguntei ao Garança, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual. Mas o Garança já tinha respondido: — “Eh, eh, ô... O Siruiz já morreu...”¹⁶

E Diadorim? Me fez mêdo. Êle estava com meia raiva. O que é dose de ódio — que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dêle nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de môça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da bôca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa môça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram.¹⁷

O episódio de Maria Mutema é o modelo reduzido do feminino cruel, castrador, e do ressentimento do narrador ante um corpo esfíngico que flutua, com seu poder de morte e criação, por todo o

¹⁵ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.114-115.

¹⁶ *Ibidem*. p.168.

¹⁷ *Ibidem*. p.182.

texto, fazendo fluir através das brechas/barras da narrativa o segredo ainda interdito de um corpo morto, hostil aos homens, paradoxalmente estigmatizado pelo ódio e pelo amor. Esse corpo emudecido nasce das trevas do recalco para trazer ao narrador o enigma da sexualidade e da identidade.

Também a personagem Manuelzão, de "Uma Estória de Amor", sofre a obsessão do feminino cruel ao procurar afirmar sua identidade, seu poder de chefe e de pai de família. E, como outras personagens em conflito com a imagem da mãe terrível e desejada, traz a marca da castração simbólica:

Por tudo, mesmo sem precisão, ele não saía de cima do cavalo — estava com um machucão num pé — indo e vindo da capela, sol a sol vinte vezes, dez vezes, acompanhado sempre pelo rapazinho Promitivo. Não esbarrava. Não sabia de esforço por metade. Vai, agorinha, um exemplo, deixava as mulheres na arrumação e tocava para a Casa, a ver a chegada de mais povo. Ativo e quieto, Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação.¹⁸

Pudesse, sem falta de respeito, e ele teria vindo a cavalo, para se saber, para sentir aquilo melhor. Arrastava um pouco a perna, arfava um pouco. Chegava-se à Capela. Sem ninguém mandar, só somente, cada um ia colocando sua vela acesa no topo de cada mourão do cemitério. Tudo alumia. Entoava-se o Bendito. Louvado Deus seja, que só tira de mim, só me dá o porfim. Manuelzão se apressava adiante, por ali, de estabana mas se precatando — o inflamado do pé doía um pouco, nele não esbarrassem —; carecia de estar perto do padre! O povo lhe dava caminho, à sua altura, à sua pessoa o povo esperava, inteiravam a festa, a festa eram essas necessidades.¹⁹

A entronização de Manuelzão, como chefe e pai poderoso em sua festa, implica também a entronização da *mater terribilis* e da *mater triumphalis* em objeto resgatador do desejo e conciliador dos fragmentos sombrios e fascinantes do feminino cruel. A inauguração da capela, que é pretexto da festa, faz-se sob o signo de uma "Nossa Senhora feia. Nossa Senhora do Perpétuo Socorro",²⁰ e desse vasmirabile deverá nascer, do caos, o *filius regius*, o filho da mais Alta Mãe. Os fantasmas tenebrosos do universo feminino presidem a esse nascimento simbólico:

¹⁸ ROSA. *Corpo de baile*, p.86.

¹⁹ *Ibidem*. p.87.

²⁰ *Ibidem*. p.84.

Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda a parte, muitas ele nem conhecia. Mau o acordo com que elas se ajuntavam, semelhavam batalhão de mutirão. À sonsa, queriam afastá-lo? Enquanto fora obra de roçar a marca, torar madeira e carrear o materiam, fincar os esteios, levantar os oitões, e terminar — ele mestreara. Mas entre homens, seus homens. Agora, as mulheres tomavam conta. E ele ia ter algum jeito? A que fugiam de o encarar, sonseavam. — “Falta uma pia de água benta...” — ele reparava, de supetão, na voz de comandar mil bois. E elas se arredando, saias astúcias, que nem excomungado ele fosse.²¹

A figura da nora de Manuelzão, Leonísia, compõe a face iluminada da esfinge feminina: “era boa, uma sinhá de exata... só senhora”.²² E, como tal, configura a nostalgia e o desejo da mãe perdida, assim como enseja o ódio e a rivalidade com o filho Adelço.

Manuelzão se aborrecia, por fora do assunto. Não queria detestar o filho. Seria, porém, aquele, um saído de seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e esta apurando um sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa. Se então, mais valesse o rejeitar outra vez e enxotar para os passados — feito a gente está pescando e dá na peneira uma serepente: um cospe um nojo e desiste logo aquilo no movimento das águas, ligeiro, no rio, de onde veio!²³

Aqui, vale lembrar mais uma vez, a narrativa rosiana, na inspiração alquimista, vale-se da aplicação de uma máxima esotérica: não iniciar nenhuma tarefa antes de reduzir tudo a água, antes de promover o regresso ao caos primordial. Ou antes de enfrentar as serpentes dos abismos interiores. Tal experiência das trevas e da morte simbólica, para se alcançar a matéria-prima de onde brotam todas as potencialidades, pode-se resumir na expressão *solve et coagula*. Isto é, para se realizar a Grande Obra e para, antes de tudo, se alcançar o conhecimento de si mesmo, torna-se necessário dissolver as formas fixadas (*solve*) para depois se reagruparem os elementos disseminados (*coagula*), numa ordem nova. Explica-se, desse modo, todo simbolismo aquático, na obra de J. G. Rosa.

Em busca de sua identidade, Manuelzão enfrenta a mãe das trevas, representada por Joana Xaviel. Tal como Maria Mutema ou Diadorim/Deadorina, Joana Xaviel é a sombra enigmática dessa Nossa Senhora

²¹ ROSA. *Corpo de baile*, p.85.

²² *Ibidem*. p.90.

²³ *Ibidem*. p.89-90.

feia, a Senhora da Dor e do Prazer. Como *mater terribilis e mater triumphalis*, ela tece narrativas perigosas, sedutoras e malignas, que subvertem a ordem do poder paterno e masculino: "Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia — a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo o passo, muito mentia, tramava, adulava."²⁴

As narrativas de Joana Xaviel introduzem, novamente, no universo simbólico de Manuelzão, a figura do feminino cruel, representada pela Destemida que mata e fez assar a Vaquinha do Homem Rico, patrão de seu marido. Esse é o duplo ou a sombra do universo sagrado da festa, configurado pela vitória do Vaqueiro e do Boi Bonito, da narrativa de Camilo.

Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte. Faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira! Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas — uma segunda parte, o final — tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante.²⁵

Evidenciam-se, pois, nessa narrativa, o elemento feminino como fonte da criação e da destruição, e o necessário ritual de imersão nesse abismo de contradições e paradoxos, antes de se atingir a unidade e a totalidade restauradoras da ordem e do poder do pai, ou seja, do poder criador liberado de todas as contingências.

É importante, portanto, na análise da obra rosiana, retomar esses mitos de redução e de experiência das trevas e da violação do sagrado instituído, tanto como uma reduplicação de antigos mitos sobre a Grande Mãe, assim como exercício de uma técnica que se fundamenta na busca do conhecimento pela experiência do fragmentário e da junção de elementos antagônicos e paradoxais. Do mesmo modo como nas litânias as entidades divinas são invocadas pela reiteração de seus atributos, a narrativa de J. G. Rosa busca sua articulação de obra-prima na fusão dos fragmentos, ao mesmo tempo sinais do enigma e chave da solução. Como a pedra filosofal, tais elementos configuram-se como *vili figura*, como aproximação do grotesco e do sublime, do belo

²⁴ ROSA. *Corpo de baile*, p.105.

²⁵ *Ibidem*. p.106.

e do horrendo, apontando para a obra em negro, a experiência das trevas, como etapa necessária para se alcançar o *opus magnum* do conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL. *Estética* - arte simbólica. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. P.84: Uma estória de amor (Festa de Manuelzão).

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. P.11: Aletria e hermenêutica.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Versão e adapt. teatral de Geir Campos. São Paulo: Abril, 1976.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

O ARQUIVO COMO ESPELHO: REFLEXOS NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS DE ARTIGOS DE REVISTAS ENCONTRADOS NO ARQUIVO GUIMARÃES ROSA¹

O Arquivo Guimarães Rosa, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, guarda — dispersos em centenas de pastas — preciosos subsídios acumulados ao longo de anos pelo escritor, como matéria-prima a ser articulada e atualizada na criação do *Grande Sertão: Veredas*. Dir-se-ia que o romancista, decidido a elaborar a obra originalíssima que nos legou, procurou municiar-se, previamente, montando rico arsenal de anotações, arcabouço logístico destinado a ser amplamente utilizado no momento da redação ficcional. Só assim se explica o rigor documental, a riqueza de linguagem, o sabor de vida nas descrições da existência errante e perigosa dos jagunços, a peculiar psicologia deles, os traços afetivos e culturais de sua rudeza nativa, enfim, todo o mundo magicamente reinventado e emerso em sua obra-prima.

Incorporados ao texto de *Grande Sertão: Veredas*, esses fragmentos adquirem relevo especial, como que ganham vida graças à função desempenhada no conjunto lingüístico. Reencontrá-los no Arquivo como notas soltas, registros feitos ao sabor dos acasos, quer devido à sonoridade, quer em razão de peculiaridades expressionais, equivale a realizar um percurso retroativo da obra às suas fontes, e redescobrir, avulsas, as pedras que hoje compõem harmoniosamente o imenso mosaico do texto.

Manuseando o Arquivo, é freqüente encontrarem-se notas tomadas muito antes do início da escritura do primeiro rascunho de *Grande Sertão: Veredas*, e que se reencontram — quase sempre inalteradas — nas páginas do livro.

¹ Este texto foi extraído de minha tese de doutorado. (Cf. HAZIN. *No nada, o infinito*, 1991.)

Assim, na página 24 da pasta E10, por exemplo, encontramos: “m% — é pôço que promete peixes”, possível reelaboração de dito popular ouvido pelo autor. Vamos redescobri-la na p.150 do romance: “Aquilo é poço que promete peixe...” — dito de Jesualdo, aludindo a Otacília.

Detectar fragmentos desse teor no livro leva a compreender o ato da escritura, o momento mesmo da criação, amalgamando impressões diversas, de tempos diferentes. Inserida na obra, a anotação ascende do anonimato fragmentário à organicidade textual: deixa de ser avulsa, para articular-se no todo que é a página literária.

Visto assim, o movimento que se poderia supor transposição mecânica do Arquivo ao texto adquire significado, adquire sentido: localizar a procedência desses materiais esparsos na vastidão das pastas, cadernos, cadernetas, constitui tentativa de recuperar traços do percurso trilhado pelo criador.

Nesse rastreamento das anotações reunidas no Arquivo, e que foram posteriormente aproveitadas pelo autor na elaboração de seu romance, a busca de correspondências obedece a um princípio que se poderia dizer especular, cada fragmento refletindo-se no texto, nele se inserindo, na medida mesmo em que o texto remete ao conjunto dos fragmentos, estabelecendo-se assim uma univocidade suficientemente clara, nítida, para ser balizada. As eclusas do Arquivo abrem-se, ajustadas, sobre o *Grande Sertão: Veredas* e, em contrapartida, dele recebem organicidade, significado, a aparentemente inarticulada série de anotações assume o papel que lhe cabe: reflete o universo em vez de mutilá-lo. Como demiurgo platônico, o escritor ordena esse caos: não foi ele quem o criou, mas é para o bem da matéria nele contida que a transforma em escritura.

Aqui, a abordagem vai incidir sobre reminiscências de leituras, realidade, vê-se, muito mais difusa, sutil e esquiva do que a materializada em anotações breves, precisas, circunscritas. As pistas, os indícios, as alusões, encontram-se, é claro, registradas e anotadas, mas aí encontramos apenas a raiz de vegetações por vezes frondosas, cuja folhagem vai se prolongar em difusa multiplicidade nas páginas do livro, repontando em temas esparsos, desmembrados, no delineamento longínquo de tal incidente, na fixação do perfil desta ou daquela figura.

Há casos, todavia, em que é perfeitamente possível cotejar as fontes do autor e o *Grande Sertão: Veredas*. Em *Caos e Cosmos*, Suzi Sperber empreende estudo comparativo entre as “leituras espirituais”

feitas por Guimarães Rosa e a obra dele de *Sagarana a Tutaméia*, a partir da biblioteca do escritor, também anexada ao IEB. Havendo analisado os trechos grifados e as notas marginais nos volumes, Suzi Sperber afirma: “A biblioteca não era apenas repositório de idéias do autor sobre o mundo e as coisas (filosofias, religiões, mitologias e assim por diante) senão que se mostrava material básico para a elaboração de suas obras.”²

Coincidentemente, o aproveitamento a ser aqui citado diz respeito ao perfil do personagem-chave Riobaldo Tatarana. Coincidentemente, porque foram precisamente os temas das “leituras espirituais” — cujos resquícios foram encontrados no Arquivo — que moldaram a personalidade do jagunço. As ditas “leituras espirituais” tiveram importância fundamental para Guimarães Rosa. Não foi outro o motivo que levou Suzi Sperber a optar por “este filão”,³ ao pesquisar a biblioteca do autor, que contava — por ocasião de sua morte — com 2477 volumes. Em seu trabalho, a autora deixa claro que a denominação “leituras espirituais” indica “as obras de caráter religioso e moral, não as filosóficas propriamente ditas, das mais diferentes tendências e níveis”.⁴

O próprio Guimarães Rosa, através de Riobaldo, confirma a importância dessas leituras, em frases que poderiam ser tomadas em sentido autobiográfico: “Eu gosto muito de moral.”⁵ “Muita religião, seu moço! Eu, cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio.”⁶

No Arquivo, encontram-se páginas destacadas da revista *O Pensamento*⁷ e outras de publicações desse teor — não identificadas —, bem como anotações manuscritas quanto a temas tratados em tais páginas: “força criadora do pensamento”, “fatores essenciais

² SPERBER. *Caos e cosmos*, p.116.

³ *Ibidem*. p.17.

⁴ *Idem*.

⁵ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.14.

⁶ *Ibidem*. p.15.

⁷ Publicada pela editora homônima, especializada em obras espiritualistas, sobretudo afins ao Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento. Fundada em São Paulo, em 1907, a editora lançou, em tiragens consideráveis, originais e versões de textos esotéricos, e imprime anualmente o *Almanaque d'o pensamento*. Sabendo-se do fascínio que o Ocultismo é capaz de exercer sobre grandes criadores (o exemplo mais notável em nossa língua sendo Fernando Pessoa), não é estranhável que Guimarães Rosa haja sido atraído ao universo esotérico.

ao triunfo”, “eficiência do pensamento concentrado” etc., além de anotações outras, análogas, muitas vezes extraídas de fontes também não identificadas.

Observando a pasta E18, chama atenção um texto sem título, datilografado, desprovido de referência bibliográfica. Vem precedido de um parágrafo, talvez à guisa de epígrafe, retirado do livro *Luz no Caminho*,⁸ segundo indicação do próprio Arquivo. Vem aqui transcrito por parecer conter vários elementos que irão integrar-se ao perfil de Riobaldo:

Os grandes indivíduos do gênero humano, aqueles que estão fora⁹ das “massas”, geralmente devem ter evoluído para um estado quase completo de consciência de si mesmo; e, de conformidade com isso, devem ter experimentado o sentimento de Poder Pessoal que vem com o reconhecimento do EU SOU EU, EU SUPERIOR ou EU REAL. Esta experiência iluminadora, quando sucede ao indivíduo, deixa-o mudado e diferente: nunca mais é o mesmo homem. Abriu-se-lhe um novo mundo.(...) Afirmar vossa existência real, dizendo, pensando e pondo em ato EU SOU EU. Há um poder mágico nestas palavras.(...) Servirá como casa de força, da qual emitireis correntes de poder e energia; servirá como grande imã para atrair-vos as coisas, pessoas, e circunstâncias que necessitardes nas vossas tarefas da vida.(...) O indivíduo que pode dizer EU SOU EU, com um reconhecimento completo no pensamento e com uma completa realização no sentimento, acendeu para si uma lâmpada que nunca pode ser apagada pelos ventos da adversidade, nem pelas chuvas das circunstâncias. Tal indivíduo está bem adiantado no caminho do Poder.¹⁰

Ora, como se sabe, um dos principais traços de Riobaldo é a angústia existencial, resultado do desejo de Guimarães Rosa de escrever um livro que revelasse o interior do homem jagunço e suas preocupações. Fica evidente, ao ler-se o *Grande Sertão: Veredas*, que a história relatada pelo jagunço Riobaldo Tatarana é, na verdade, a travessia de um estágio a outro de sua existência, ou seja, em termos esotéricos, a passagem da ignorância à lucidez: “Hoje sei.”¹¹ “Mas, naquele tempo, eu não sabia.”¹²

⁸ Da autoria de Mabel Collins e considerado um clássico nos meios ocultistas. (Cf. COLLINS, *Luz no caminho*.)

⁹ Grifo de Guimarães Rosa.

¹⁰ ARQUIVO GR. E18, p.52.

¹¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.386.

¹² *Ibidem*. p.229.

“Hoje eu sei, isto é: padeci.”¹³ “Ao que naquele tempo, eu não sabia pensar com poder.”¹⁴

Pensar com poder significa agir com clarividência, ser dono de suas próprias ações, ser livre, enfim. É nesse sentido que Sô Candelário e até o próprio Hermógenes são livres: “Hoje, que penso, de todas as pessoas Sô Candelário é o que mais entendo. (...) Porque, ao menos, ele, possuía o sabido motivo.”¹⁵ “A voz de Hermógenes, dando ordens de guerra — ficava clara e correta. (...) Ao menos ele sabia onde ia levar a gente.”¹⁶

Nesse sentido, a frase lida numa das páginas do *Grande Sertão: Veredas* vem carregada de significação, pois dá fecho ao que se pretende explicitar: “Ali eu diante de portas abertas, por livre ir, às larguras de claridade.”¹⁷ Riobaldo queria ser ele próprio, viver a verdadeira vida que lhe havia sido destinada: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria.”¹⁸

Sabia-se um ser diferenciado — “Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo.” —¹⁹ e tinha consciência, desde sempre, da distinção entre seus companheiros e ele próprio:

Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era um jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. Tudo receei. Eles não pensavam.²⁰

Os outros, os companheiros que viviam à-toa, desestribados, e viviam perto da gente demais, desgovernavam toda-a-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente.²¹

Às vezes, essa distinção é significada metaforicamente: “Os companheiros todos dormindo, acordado só eu, alevantado na noite (...) Por que era que só eu tinha acordado, desoras, tão antes de todos?”²²

¹³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.381.

¹⁴ *Ibidem*. p.262.

¹⁵ *Ibidem*. p.186.

¹⁶ *Ibidem*. p.154.

¹⁷ *Ibidem*. p.351.

¹⁸ *Ibidem*. p.32.

¹⁹ *Ibidem*. p.15.

²⁰ *Ibidem*. p.271.

²¹ *Ibidem*. p.305.

²² *Ibidem*. p.424.

A história do livro é a história do processo de evolução de Riobaldo, desde a criança medrosa que atravessou o rio São Francisco com o Menino — “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha.” —,²³ passando pelo jagunço timorato que se recusa a chefiar o bando, por ocasião da morte de Medeiro Vaz — “Eu que sou eu,²⁴ bati o pé: — ‘Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens...” —,²⁵ ao depois amadurecido Riobaldo, já consciente de seu próprio valor — “Eu era feito um soldado, obedecia a uma regra alta, não obedecia àquele Hermógenes. Dentro de mim falei: “Eu, Riobaldo, eu!” —,²⁶ até tornar-se o temerário que decide pactuar com o demo e assumir o Poder — “Eu não ia temer (...) Quem que era o Demo? (...) Viesse, viesse, vinha para me obdecer. (...) Eu era eu²⁷ — mais mil vezes — eu estava ali querendo, próprio para afrontar relance tão demarcado.” —,²⁸ conhecendo-se, finalmente, e, por isso mesmo, vencendo o medo por completo: “Nasci para ser. Esbarrando aquele momeno, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era,²⁹ o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive!”³⁰

²³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.83.

²⁴ Observe-se o Eu que sou eu, reflexo do EU SOU EU que, mais adiante, assumirá outras formas:

Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos. (ROSA. *Grande sertão:veredas*, p.142)

Eu, quem é que eu era? (...) Eu era de mim. Eu, Riobaldo. (Ibidem. p.117)

Eu sou é eu mesmo. (Ibidem. p.15)

O EU SOU EU vai transpor-se em palavra de ordem na boca de Riobaldo, que a emprega à guisa de exortação a companheiro jagunço, com o fim de incutir-lhe coragem e determinação:

Tu é tu. Fafafa. (Ibidem. p.417)

(Grifos acrescentados.)

²⁵ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.64.

²⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.155. (Grifo acrescentado.)

²⁷ Grifo acrescentado.

²⁸ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.317.

²⁹ Grifos acrescentados.

³⁰ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.447.

Não passe despercebida, à leitura de várias citações do último trecho, a menção ao EU SOU EU e ao verbo querer — tantas vezes repetido ao longo do romance —, associado agora a um dos passos essenciais à evolução do personagem: “Ah, eu queria, eu podia.”³¹ E o que era que eu queria? (...) Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo!”³²

A última citação remete a trechos de um dos artigos da pasta E18, destacados da revista *O Pensamento*:

Este é um grande segredo: podemos nos fazer o que queremos ser, se o nosso pensamento é dirigido para fim a atingir.³³

Nossa vida terrestre não é mais que uma passagem, uma viagem. Sejamos viajantes conscientes, saibamos que caminhamos para a frente porque o queremos.³⁴

E um destes segredos, é o do nosso destino, que depende de nós, do nosso pensamento: “o que um homem pensa, ele o é”.³⁵

É tão essencial para o autor a idéia contida nessa passagem do livro, que a ela se refere, em carta, a dois de seus tradutores, procurando levá-los a apreendê-la com a exatidão inerente ao original, a fim de que a tradução não peque por infidelidade ou imprecisão:

No “GRANDE SERTÃO”, na cena do Pacto com o Diabo, nas Veredas Mortas (não anotei a página, mas é fácil. Corresponde à página 413 do texto original, 1ª edição: “EINES DIESES DAS DING: ICH WOLLTE NUR — ICH SEIN!” Acho ótimo, louvo. Mas, quem sabe poderia ser, com vantagem: “-ICH WERDEN!”??? (É uma solução metafísica. Cada um de nós ainda não é o que “é”, tem de esforçar-se por chegar a ser.) É o que o texto original quis dizer.

(Carta a Curt Meyer-Clason, tradutor alemão, de 27 de março de 1965) — C7B

Página 303, linha 13 (de baixo) —: “je voulais seulement continuer d’être” (Original: “eu somente queria — ficar sendo!”) É uma afirmação metafísica. Religiosa. A gente ainda não é o que “é”. É um “devenir”. Cada um de nós precisa ainda de chegar a ser o que é (Platão, o modelo ideal, etc., etc.) Também o Tradutor americano se enganou. O alemão andou quase acertando: “EINES, DIESES DAS DING: ICH WOLLTE NUR — ICH SEIN!”

(Carta a J. J. Villard, tradutor francês, de 23 de dezembro de 1964) — C14

³¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.318.

³² Idem.

³³ ARQUIVO GR. E18, p.28.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibidem. p.29. (Grifos de Guimarães Rosa.)

É o querer, a faculdade de yolição, que impele ao EU REAL, à assunção da consciência de si mesmo: “Eu queria minha vida própria, por meu querer governada.”³⁶

Essa consciência começa a germinar em Riobaldo a partir da disponibilidade interna de pensar a existência,

(...) mas, eu, e que é que eu era? Eu ainda não era ainda.³⁷

Minha cabeça estava cheia de idéias. Eu pensava, como pensava, como o quem-remexe no esterco das vacas (...) coisa cravada. Nela eu pensava.³⁸

Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e o que é que eu era? Um raso jagunço atirador cachorrando por esse sertão (...) Mas, por que? — eu pensava.³⁹

culminando no momento supremo da decisão — “Vai, um dia, eu quis.⁴⁰ Eu caminhei para diante. Em, ô gente, eu dei um passo à frente: tudo agora era possível.”—,⁴¹ o momento do pacto, “experiência iluminadora” da qual Riobaldo retoma “mudado e diferente”, assumindo seu EU REAL: “Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias.”⁴² “O chefe era eu mesmo.”⁴³ “Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo.”⁴⁴

Embora o livro em sua totalidade esteja impregnado da ideologia exposta no artigo “Os Cinco Pontos Essenciais à Vida Triunfante”, o momento do pacto, no que ele tem de transformador, a condensa de modo exemplar:

Porém, enquanto não tiverdes despertado vossa natureza espiritual, não podeis pôr em atividade as vossas forças internas, e esse despertamento só se realiza pelo vosso contato com o infinito.⁴⁵

³⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.268.

³⁷ *Ibidem.* p.296.

³⁸ *Ibidem.* p.304.

³⁹ *Ibidem.* p.305.

⁴⁰ *Ibidem.* p.305. (Observar que neste momento o verbo querer, usado intransitivamente, indica o resultado do longo processo de maturação vivido por Riobaldo.)

⁴¹ *Ibidem.* p.329.

⁴² *Ibidem.* p.321.

⁴³ *Ibidem.* p.330.

⁴⁴ *Ibidem.* p.332.

⁴⁵ ARQUIVO GR. E18, p.35.

E foi aí. Foi (...) Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu queria soldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!⁴⁶

O que torna harmonioso, sobremaneira, o texto de Guimarães Rosa é que a influência dessas leituras não emerge abruptamente numa ou noutra citação, como algo excrescente, mas permeia sabiamente todo o livro, tomando impraticável discernir referências pontuais, de tal forma que o que foi assimilado dissemina-se na escritura: tudo tem ligação com tudo.

No já citado artigo de *O Pensamento*, destaca-se o tema da relatividade de tudo, a idéia de que as coisas são boas ou más, dependendo de cada um, de sua maneira de ser e de encarar o mundo.

Se acreditais que o mundo é belo, ele nos será cheio de belezas; mas se o julgardes miserável e horrível, então para vós e os que pensam como vós, ele assim é.⁴⁷

O mundo pode ser, e é, o céu ou o inferno, conforme o fazeis por vós mesmo. Podeis olhar para um tanque e ver o céu refletido nele; ou podeis ver apenas a sujidade e o barro no fundo. Ambas as vistas são verdadeiras, porém são lados opostos da verdade; pois o mundo é como um espelho, em todas as coisas são refletidas e o homem pode escolher o aspecto que lhe aprouver.⁴⁸

Permeando o *Grande Sertão: Veredas*, essas idéias vêm à luz em reflexões orais de Riobaldo:

O mal ou o bem estão é em quem faz; não é no efeito que dão.⁴⁹

Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano! — ... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.⁵⁰

O que há é uma certa coisa — uma só, diversa para cada um — que Deus está esperando que esse faça. Neste mundo tem maus e bons — todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons?⁵¹

⁴⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.319.

⁴⁷ ARQUIVO GR. E18, p.33. (Grifos de Guimarães Rosa.)

⁴⁸ Idem. (Grifos de Guimarães Rosa.)

⁴⁹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.77.

⁵⁰ Ibidem. p.394.

⁵¹ Ibidem. p.237.

Outra experiência reiteradamente apontada no *Grande Sertão: Veredas*, ao longo de suas quase quinhentas páginas, é o aprendizado da alegria e da coragem, propostos como fatores essenciais à vitória pessoal. Ao ler a frase de Riobaldo — “tem uma verdade que se carece de aprender” —⁵² a associamos imediatamente à do Menino, durante a travessia do São Francisco: “Carece de ter coragem, carece de ter muita coragem”,⁵³ e passamos a imaginar a verdade como sendo a coragem de enfrentar a vida, tão perigosa, como afirma Riobaldo. Mais adiante, lê-se: “Vau do mundo é a coragem.”⁵⁴ “Vau do mundo é a alegria.”⁵⁵

As duas grandes qualidades — alegria e coragem — são indissociáveis da própria travessia, assim como da concepção que Riobaldo tem de Deus, depois de tudo o que se passou: “Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem.”⁵⁶

Atravessar significa — além de passar do escuro para o claro, da ignorância para a lucidez — perder o medo e aprender a alegria.

Mudei meu coração de posto. E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava. A tristeza.⁵⁷

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é a coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.⁵⁸

Em “A Educação do Pensamento”, artigo anônimo também encontrado na pasta E18, encontram-se trechos relacionados a temas já citados, que ajudam a tornar mais evidente ainda o fato dessas “leituras

⁵² ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.233.

⁵³ *Ibidem*. p.85.

⁵⁴ *Ibidem*. p.232.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Ibidem*. p.237.

⁵⁷ *Ibidem*. p.118.

⁵⁸ *Ibidem*. p.76. (Em ambas as citações, os grifos foram acrescentados, e o que está grifado permite duas leituras: uma literal, outra metafórica. Esta reitera a idéia de que atravessar é, também, no livro, passar do escuro para o claro.)

espirituais” terem servido de subsídio à estruturação da longa narrativa de Riobaldo. Diz o artigo:

O pensamento é uma força criadora que modela o ente e lhe dá seu caráter particular. Aquele que tem pensamentos de desespero não triunfará; aquele que tem pensamentos de confiança, domínio, fé, criará em si uma força onipotente que o levará para o êxito.⁵⁹

O pensamento desanimado e deprimente é destrutivo. O pensamento corajoso e animador é construtivo. Todos podemos mudar os nossos pensamentos de maus para bons, e nosso destino se mudará com eles.⁶⁰

Tomei mais certeza da minha chefia. Queria ver que eu tinha deixado de parte todas as minhas dúvidas de viver.⁶¹

Não se trata — pode-se bem ver — de citações. Mas é o fundo dessas leituras que transparece nas reflexões, como se Guimarães Rosa tivesse internalizado de tal forma os temas que seu conteúdo passou a constituir verdade íntima, visão de mundo, emergindo incoercivelmente nos lances da obra em que estão em jogo imperativos de ordem moral.

Não é sem motivo, pois, que responderá a Gunther Lorenz, ao ser perguntado se *Grande Sertão: Veredas* seria um romance autobiográfico: “É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma autobiografia irracional, ou melhor, minha autoreflexão irracional.”⁶²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO GR. Série estudos para a obra (pasta E18); Série correspondência (C7B e C14). São Paulo: IEB/USP.

COLLINS, Mabel. *Luz no caminho*. São Paulo: Editora Pensamento, [s.d.].

⁵⁹ ARQUIVO GR. E18, p.28.

⁶⁰ Ibidem. p.31. (Grifos de Guimarães Rosa.)

⁶¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.402.

⁶² LORENZ. João Guimarães Rosa, p.352.

HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito* (da gênese do *Grande sertão: veredas*). (Tese de Doutorado, USP, 1991.)

LORENZ, G. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973. P.315-355: João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SPERBER, S. F. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SAGARANA: MARCOS SÃO MARCOS

"São Marcos", no conjunto da obra de Guimarães Rosa, constitui a primeira incursão importante pelas veredas esotéricas que seriam trilhadas com empenho pelo escritor mineiro a partir de *Grande Sertão: Veredas*. De fato, os acontecimentos narrados neste sexto relato de *Sagarana* se apóiam na exploração de toda uma simbólica que, segundo a análise de Milton de Godoy Campos,¹ confere à experiência vivida pelo protagonista o significado de uma cerimônia de iniciação desenrolada em plena natureza. Concomitantemente esta "estória" coloca em primeiro plano a problemática da criação poética — essencialmente através da reflexão sobre o "canto e plumagem" das palavras, que tem despertado o maior interesse por parte da crítica universitária.²

No presente artigo, primeiro com base em certas analogias detectadas entre as instâncias narrativas de "São Marcos" e *Grande Sertão: Veredas* e depois a partir da simbólica evidente ou parcialmente oculta nos dois textos, pretendemos: a) avaliar até que ponto o "envultamento" evocado nesta estória de *Sagarana* pode ser considerado como um ensaio que prenuncia o relato fulcral do suposto pacto diabólico narrado por Riobaldo a seu visitante desconhecido; b) identificar, portanto, convergências suscetíveis de revelar um diálogo intertextual rosiano.

¹ CAMPOS. *O Estado de S. Paulo*, p.1.

² Nomeadamente GARBUGLIO. *Revista Ibero Americana*, p.183-198 e SPERBER. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, p.23-35. De nossa parte, consideramos a expressão "canto e plumagem das palavras" como uma alusão à "língua dos pássaros" da Tradição Hermética, idioma no qual seres e coisas trariam sua apelação exata, porquanto o elemento fônico estaria em total adequação à realidade. Tratar-se-ia da linguagem do conhecimento espiritual, transmitida pelos pássaros enquanto elemento de ligação entre o céu e a terra, entre o divino e o humano. Essa referência aparece também no título de *Ave, Palavra!*, que sabemos escolhido pelo próprio Rosa (cf. Nota introdutória de Paulo Rónai a essa obra póstuma - ROSA. *Ave, palavra*, 1970), e se torna ainda mais flagrante através do cunho religioso introduzido pela polissemia do primeiro elemento desse título.

I - AS INSTÂNCIAS NARRATIVAS

De forma análoga ao que acontece em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador-protagonista de “São Marcos” anuncia, logo no início, o deslocamento entre o eu que narra e o eu que vivenciou os fatos relatados: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.”³

Ora, a ruptura sugerida entre o *eu* de “aquele tempo” e o *eu* de “agora” deverá ser evidenciada pela própria narração, ao reconstituir o percurso que vai do pretense rechaço até a possível aceitação do poder dos feiticeiros. Além disso, tal *incipit*, lembrando as fórmulas que inauguram os contos de fadas, fazem surgir dúvidas quanto à veracidade dos fatos que irão ser relatados a seguir, concorrendo nessa direção o próprio topônimo Calango-Frito.⁴ Enfim, a enumeração caótica das superstições supostamente praticadas pelo narrador na altura dos fatos instala a estória numa tônica humorística incrementada pela autoderrisão com que ele próprio denuncia sua personalidade, acusando-se de comportamentos paradoxais.

Nestas condições “São Marcos” abre em tom de deboche um discurso que em princípio há de justificar a adesão a credences associadas ao mundo simplório das estórias da Carochinha. Agindo de tal modo, o narrador situa-se numa fronteira: com o distanciamento irônico de um racionalista convicto pretende abordar o irracional ao mesmo tempo em que anuncia a intenção de resgatá-lo através do tratamento que lhe dará no decorrer do relato.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo também se apresenta logo no início com o distanciamento irônico de um ser racional que condena “as abusões” de seus conterrâneos qualificados de “povo prascóvio”, por causa de sua reação ao considerar o surgimento do “bezerro eroso” no arraial como uma manifestação diabólica. Mas aqui não se pode levantar a hipótese do mundo da Carochinha, e o sertão é geograficamente identificável através de topônimos autênticos — o

³ ROSA. São Marcos, p.221.

⁴ Tal topônimo não consta em dicionários especializados, como BARBOSA. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*, 1971, ou COSTA. *Toponímia de Minas Gerais*, 1970. Além do mais, trata-se de um substantivo polissêmico, conforme o demonstra o verbete calango de Caldas Aulete com as seguintes acepções: certo tipo de lagarto; bíceps; certo tipo de palmeira; a raiz comestível dessa planta; certo peixe; soldado de polícia; dança africana; vasilha; ao que acrescenta Aurélio: bezerro novo; versão mineira do coco de embolada.

alto Urucuaia, Curvelo e Corinto. De mais a mais, a questão da existência do diabo, colocada em seguida, será focada com a maior seriedade em todo o livro por alguém que se preza de “especular idéia”, não obstante seja apenas “um sertanejo” sem a “leitura” nem a “suma doutoração” do hóspede que o acaso lhe trouxe.

Destarte, se situa Riobaldo numa fronteira análoga àquela que caracteriza o narrador de “São Marcos”: embora pretenda não aderir às credences locais, instaura um discurso ambíguo que equivale a reconhecer que tais credences possam ter um fundo válido. Por outro lado, a distância que separa o barranqueiro do São Francisco do povo que o rodeia lhe confere a competência necessária para ser o intérprete capaz de facilitar o acesso ao universo do sertão a qualquer “doutor” vindo de alhures. Nesses termos, Riobaldo seria o interlocutor adequado para o narrador-protagonista de “São Marcos”, oriundo do mesmo quadrante sócio-cultural que o narratário de *Grande Sertão: Veredas*, se bem que o hóspede do barranqueiro nunca ascenda ao estatuto de personagem.⁵

Com efeito, recolhendo informações semeadas ao longo do texto de “São Marcos” comprovamos, no que tange a seu narrador-protagonista, que:

- não se formou no arraial do Calango-Frito que, pelo visto, já na escola primária suscita vocações de feiticeiros aprendizes, como testemunha o caso de Deolindinho;⁶

- goza de certa superioridade social (todos o tratam por “senhor”, como afirma a certa altura Aurísio Manquitola: “O senhor, que é homem estinctado, de alta categoria e alta fé”).⁷ Ele próprio faz questão de manter o seu status (“eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro”),⁸ dando inclusive provas de um racismo latente, sobretudo na interação com João Mangolô;

- possui a bagagem intelectual de um “doutor” em condições de tecer comentários abrangendo conhecimentos dos mais variados e de os articular com vocabulário requintado (é capaz de citar

⁵ UTÉZA. O narratário fantasma, p.114-116.

⁶ ROSA. São Marcos, p.225.

⁷ Ibidem. p.230.

⁸ Ibidem. p.225-226.

espontaneamente os nomes complicados de reis da Babilônia,⁹ projeta uma visão do Egito faraônico em pleno mato de Minas Gerais;¹⁰ assimila outra paisagem ao Venusberg, numa alusão velada a Tannhäuser, assunto de obras mestras da literatura e da música alemãs,¹¹ que ele associa à mitologia grega através de uma referência ao deus Pan;¹² refere-se à Yara, a Mãe d'água, projeção no Brasil da sereia européia,¹³ estabelecendo a relação com o ciclo arturiano da Bretanha, seus "Cavaleiros da Mesa Redonda e a mágica espada Excalibur");¹⁴

- nas suas descrições de plantas e menções a animais, utiliza um léxico em que abundam conjuntamente termos científicos e populares, o que denota o interesse de um autêntico misto de naturalista e ecologista *avant la lettre* com um folclorista estudioso do sertão, chegando ao ponto de saber de cor a reza-brava de São Marcos.¹⁵

Tem-se, portanto, uma personagem de cultura urbana ocidental, que, projetada num meio rural,¹⁶ manifesta seus preconceitos de superioridade num discurso dirigido muito mais a um público esclarecido, supostamente imbuído da mesma ideologia e

⁹ É possível retrair a fonte de alguns desses nomes através da obra de CONTENEAU. *La vie quotidienne à Babylone*, p.116, 155, 169-170, pertencente à biblioteca pessoal de Guimarães Rosa.

¹⁰ ROSA. São Marcos, p.240.

¹¹ A lenda do menestrel bávaro de inícios do século XIII repousa sobre a oposição entre o amor profano e o amor divino. Tannhäuser teria sido amante de Vênus, com quem teria vivido durante um ano no Venusberg, domínio da deusa, tendo escapado ao seu poder ao invocar o nome da Virgem Maria. Vários artistas retomaram e modificaram esse relato, dentre os quais Heine (nos *Elementargeister*) e Wagner, na ópera que leva o próprio nome do herói.

¹² ROSA. São Marcos, p.239-240.

¹³ Cf. CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, 1979, no verbete Iara. A segunda edição dessa obra, publicada em 1954 pelo Instituto Nacional do Livro (RJ), consta da biblioteca pessoal de Guimarães Rosa.

¹⁴ ROSA. São Marcos, p.239.

¹⁵ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p.475. Registra a existência de uma oração a São Marcos e Santo Amâncio publicada por Artur Ramos em seu *A aculturação negra no Brasil* (1942) pertencente ao grupo das rezas de catimbó, mas não dá seu texto. Guimarães Rosa já utilizara tal "oração sesga" num dos poemas de Magma.

¹⁶ Seria esta uma projeção do próprio João Guimarães Rosa, no início de sua breve carreira de médico em Itaguara? Tanto mais que o protagonista se identifica como João, de forma indireta, ao se referir, entre outros, a "o meu xará João-de-barro" (ROSA. São Marcos, p.226).

que consideraria o universo do sertão com uma curiosidade de exploradores diletantes.

Comparando a *Grande Sertão: Veredas*, constatamos que ambos os "doutores" irrompem no sertão como estrangeiros a esse universo. Em "São Marcos" deparamo-nos com um indivíduo cujo discurso impõe sua ideologia, segundo a qual aquele é um universo atrasado, regido por superstições e onde atuam seres inferiores, observados com uma simpatia condescendente. Pelo contrário, o hóspede de Riobaldo vê sua palavra confiscada desde o primeiro instante pelo anfitrião e permanece passivo. Ele não tem competência para falar do sertão e deverá ficar escutando dias a fio a palavra do barranqueiro, único portador do conhecimento. Com o tempo, caberá ao discípulo assimilar as lições, estudar os enigmas propostos, liberar-se dos preconceitos resultantes da educação recebida e, ao final, fazer sua própria iniciação a partir dos casos evidenciados pela narração das provações passadas pelo mestre quando levado no redemunho de sua vida de jagunço. Entre elas destaca-se a noite das Veredas Mortas, cujos aspectos mais significativos iremos confrontar a seguir no episódio central de "São Marcos", levando em conta os fundamentos da Tradição Hermética.

II - A VIA SACRA

A caminhada empreendida pelo protagonista de "São Marcos" dá-se num domingo — dia do Senhor — com condições meteorológicas ideais, ao nascer do sol, numa harmonia ameaçada apenas pela referência a cúmulos longínquos: "só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos."¹⁷ Como de costume — e o leitor atento não deixará de perceber as numerosas menções a este hábito —¹⁸ seu objetivo é ir "domingar" no mato das Três Águas, ao passo que o resto do povo cumpre seu dever de bom católico. Assim, ele desrespeita o primeiro mandamento da Igreja, preferindo substituir a liturgia da religião "oficial" pela comunhão panteísta com a natureza, em cujo seio

¹⁷ ROSA. São Marcos, p.225.

¹⁸ Cf. "E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas" (ROSA. São Marcos, p.224); "Hora de missa" (Ibidem. p.228); "Tou vindo mas é da missa" (Ibidem. p.229); "no domingo seguinte" (Ibidem. p.236); "No domingo imediato" (Ibidem. p.237); "no domingo passado" (Ibidem. p.243).

permanece enquanto o sol progride até o zênite, dando-se o ataque de cegueira logo no início da sesta.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo abandona o acampamento de Zé Bebelo, no Valado, ao anoitecer de um sábado que identificamos como sendo a noite de São João,¹⁹ e se dirige para a encruzilhada das Veredas Mortas, numa ascensão que o leva ao ponto fatídico, onde se fixa na escuridão, não enxergando mais nada além do Cruzeiro do Sul. Ali permanece até o raiar do dia seguinte, domingo. Comprovamos, portanto, em ambos os casos, a referência a um calendário significativo, na medida em que liga os dois protagonistas ao ciclo solar, ainda que as notações nunca sejam explícitas, cabendo ao leitor tirar as devidas ilações.

À ascensão noturna de Riobaldo responde a descida diurna do protagonista de "São Marcos", assinalada na fase final do trajeto: "descortino, **lá em baixo**, as águas das Três-Águas";²⁰ "Agora, outro trilho, e **desço**."²¹

No que concerne ao espaço, as analogias não deixam de ser perceptíveis, com a ressalva de *Grande Sertão: Veredas* reduzir a paisagem ao estritamente imprescindível ao passo que em "São Marcos" o narrador explora a profusão da natureza valorizada pela presença da luz. Obcecado pelo desafio satânico, Riobaldo, em sua narração, atém-se à visão negativa de uma matriz de morte:

Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto — que eram as Veredas-Mortas (...) no meio do cerrado, (...) se via uma encruzilhada.²²

Aliás, a escuridão reinante no decorrer do episódio justifica tal minimalização — o brejo, os dois braços de vereda, a encruzilhada — e, no clímax, a menção da árvore, "quase encostada" ao herói.²³ Portanto, um lugar separado, com uma cruz desenhada no chão, e

¹⁹ Na medida em que o presente artigo pretende focar essencialmente "São Marcos", prescindimos de nos estender sobre a argumentação já desenvolvida em torno de *Grande Sertão: Veredas*, remetendo para UTÉZA. A noite de São João, p.195-200 e O advento do filho do homem, p.313-320, notadamente.

²⁰ ROSA. São Marcos, p.238. (Grifo acrescentado.)

²¹ Ibidem. p.239. (Grifo acrescentado.)

²² ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.303-304.

²³ Ibidem. p.318.

uma linha vertical no meio, como que estilizada pelo vulto da árvore não identificada, junto a um brejo ameaçador.

Em contrapartida, as Três-Águas²⁴ de "São Marcos" se oferecem como uma matriz de vida. Ali a paisagem descortina-se numa visão gradual, cujos componentes são determinados pelo artigo definido — a lagoa, o brejo, o atoleiro, o buritizal —, que lhes confere caráter de paradigma. A forma oval da lagoa, a confusão água/terra frisada na descrição do brejo, a insistência na imagem familiar que se depreende do buritizal — "famílias inteiras, buritis velhucos, buritis-senhoras, buritis-meninos" — convidam a assimilar espaço a um útero vegetal donde surge toda a vida.

Para penetrar neste universo primordial o protagonista passa por um pórtico em cujo limiar identifica dois guardiães, arquétipos do jogo entre o masculino e o feminino presente até a exaustão na evocação na natureza em todo o texto: "duas árvores adiantadas, sentinelas; um cangalheiro (...) e uma cajazeira." Dele partem as "três sendas dedalinas, que atravessam o tremedal". Obviamente, o pórtico marca o limite entre o profano e o sagrado, enquanto que as sendas, como vias abertas num espaço hostil e determinadas pela referência ao labirinto,²⁵ assumem a dimensão de caminhos para o Centro exclusivos aos iniciados. Assim é obtido o acesso ao templo.

Ali, o protagonista decide, lançando um enigma para o leitor: "Escolhi a trilha B." Campos²⁶ interpreta essa marca como uma referência à coluna B do templo maçônico, o que supõe apenas duas e não três possibilidades, como consta no texto. Quanto a nós, tomando a "trilha B" como ponto de partida, julgamos mais apropriado atribuir as letras A e C às outras "sendas dedalinas". Nestas condições, o protagonista escolhe a senda do meio, a da união dos contrários, o ideal da filosofia hermética, a via certa para se chegar ao centro do labirinto. Nessa via, as etapas são determinadas pelo próprio "crente", também responsável pela escolha do nome de cada lugar, numa progressão que evidencia a carga metafísico-religiosa através de alusões a diferentes culturas.

²⁴ Na primeira descrição deste lugar, o narrador assinala indiretamente que o número três presente no topônimo remete mais para seu valor simbólico do que para uma realidade geográfica — "Três? Muitas mais".

²⁵ Enquanto sistema de defesa, o labirinto indica a presença de algo precioso ou sagrado; ele permite o acesso ao Centro por um tipo de viagem iniciática composta por provas discriminatórias. Ele ainda conduz aquele que for qualificado a seu próprio interior, a um santuário oculto no qual se encontra o que de mais misterioso há no ser humano (cf. CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, 1982, verbete *labyrinth*).

²⁶ CAMPOS. *O Estado de S. Paulo*, 6 jan. 1974.

Primeiro, as Rendas da Yara, fonte de água viva onde a vegetação manifesta mais uma vez o diálogo entre os pólos feminino e masculino (“avenca dourada / avencão peludo”; “samambaias / samambaiussús”) e que funciona como espaço de imersão na espiritualidade cristã, sob o signo do Graal e do ciclo arturiano. Hermeticamente significa a passagem pelo elemento Água.

Em seguida, o retrocesso no espaço a percorrer — “Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares” — equivale ao retorno às origens da cultura ocidental:

- cruza-se o Venusberg, que tem por árvore tutelar um jequitibá-vermelho, cuja verticalidade é evocada como um sexo masculino em plena ereção, com o acréscimo, além da alusão final ao deus Pan, de numerosas referências à sexualidade infrene — “os cipós libidinosos, a erótica catuaba, cujas folhas sempre voltam a se retesar”; isso tudo assinala a etapa da civilização greco-latina, anterior ao cristianismo, e instala o predomínio do princípio masculino;

- atravessa-se o Egito, explicitamente relacionado ao claro que se segue, “mais vasto” em termos espaciais e correspondendo assim à maior extensão no tempo deste império; o lugar é também caracterizado pelo respeito que os “cambarás obcônicos” devotam à “faraônica colher-de-vaqueiro”, ficando desta vez em posição dominante o princípio feminino; no que diz respeito ao Hermetismo, ambas clareiras conjugam os elementos Terra e Ar;

- final e logicamente, atinge-se o “sancto-dos-sanctos”,²⁷ as origens sagradas da humanidade, hermeticamente marcado pelo elemento Fogo: “as flores rubras, vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *bâton*.”²⁸ Estamos na câmara central do labirinto das Três-Águas, matriz de toda a vida, reino da fertilidade conotada pela densidade vegetal, o mel, as abelhas²⁹ e as formigas. Em seu

²⁷ Atente-se à grafia de “sancto”: não se trata da palavra gasta pelo uso, mas do latinismo carregado de seu valor religioso inicial.

²⁸ ROSA. São Marcos, p.240.

²⁹ O simbolismo das abelhas compreende o duplo aspecto do individual e do coletivo, do terrestre e do celeste e ainda a quintessência que é o mel, produto da digestão feita por um animal de uma substância vegetal. O conjunto de dados presentes em diversas culturas converge para a atribuição de um espírito ígneo à abelha. Ela representaria as sacerdotisas, as almas puras dos iniciados, a palavra; ela purificaria pelo fogo e nutriria pelo mel; ela queimaria com seu ferão e iluminaria com seu brilho. (Cf CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, 1982, verbete *abeille*.)

meio ergue-se “a suinã, grossa, com poucos espinhos”. Aqui, as categorias humanas não têm cabimento, convergindo todos os valores positivos para aquela árvore que “além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa — com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores — e é uma deusa”.³⁰

Desta forma, ao recostar-se naquela suinã-eritrina-coraleira-corticeira-mulungu-rei,³¹ divindade da fonte perene da criação, o protagonista funde-se, no centro do Centro, com a árvore Eixo do Mundo.³² Nessa posição encontra-se na fronteira da Terra e da Água, do real e do virtual:

Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dança de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para a outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito.³³

Desenha-se destarte nessa paisagem, com o jogo da luz e da sombra, o grafismo simbólico do Yin-Yang do taoísmo, representativo na tradição oriental do eterno diálogo dos opostos complementares. No Hermetismo, corresponde à paradoxal complementaridade da Água e do Fogo, aqui também presente no reverberar do sol na lagoa.

É chegado o momento da iniciação.

III - O RITUAL INICIÁTICO

Em *Grande Sertão: Veredas*, uma vez atingido o ponto culminante da ascensão, o herói sofre um violento processo de auto-concentração que, naquela encruzilhada do espaço e do tempo, à luz do Cruzeiro do Sul, termina em estado de arrebatamento, projetando o jagunço

³⁰ ROSA. São Marcos, 240.

³¹ A leitura cuidadosa dos acontecimentos narrados antes e durante a cegueira não deixa lugar a dúvidas: sob várias denominações (ROSA. São Marcos, p.240, 243, 244), se trata da mesma e única árvore, da família das leguminosas, *erythrina*.

³² Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão ao céu, a árvore evoca o simbolismo da verticalidade. Ela também põe em relação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, a superfície da terra e as alturas, além de reunir os quatro elementos (Cf CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, 1982, verbete *arbre*). Cf. igualmente ELIADE. *Grande déesse et Arbre-de-vie e L'Arbre Axis Mundi*, 1983.

³³ ROSA. São Marcos, p.240-242.

Riobaldo em plena matriz celeste: “A noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe (...) Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo.”³⁴

Remontando nessas condições do estar para o ser, o espírito do homem se libera da matéria em que se encontrava encerrado — “despresenciei” — para se dissolver na noite luminosa das vibrações siderais, abandonando cá embaixo um corpo sólido, esvaziado de toda substância. Após a regeneração espiritual na fonte energética de cima, com o regresso da consciência ao invólucro físico, o novo Riobaldo retorna à matriz terrestre, descendo “para a beira dos buritis, aonde o pano d’água”. E ali, depois de beber até estancar a enorme sede, abraça-se a uma árvore, um pé de breu-branco,³⁵ rente ao solo recém-fecundado pelos excrementos de uma anta. Assim o corpo recupera a substância vital, contribuindo para isso o mel que escorre pelo tronco da dita árvore. Em termos herméticos já se tem demonstrado que se trata de uma autêntica Nigredo alquímica.³⁶ Cotejando com “São Marcos”, reconhecemos nesta matriz terrestre os elementos característicos do “sancto-dos-sanctos” das Três-Águas, inclusive com o paralelismo entre os dois protagonistas, ambos recostados e depois abraçados às respectivas árvores. A diferença encontra-se na forma como cada narrador avalia os acontecimentos. Para Riobaldo, o desafio a Lúcifer dá-se num ambiente saturado de negatividade, enquanto que o herói de “São Marcos”, junto à suinã, se acha no clímax de sua imersão na harmonia da natureza, em plena positividade, não tendo ainda sofrido o ataque de cegueira que o levará a se abraçar a essa árvore.

Aquela imersão na harmonia da natureza em “São Marcos” dera-se progressivamente, conforme a caminhada para as Três-Águas, que já analisamos. Uma vez recostado na suinã Axis Mundi, o “doutor” do Calango-Frito contempla a atividade que anima a lagoa: a “amerissagem”, mergulho vertical de um pato bravo, o “aquatizar”, pouso suave de um “marrequinho de gravata” que se prolonga em seu singrar na direção horizontal, bem como o adentrar dos irerês nas margens. Deste modo, todas essas aves inscrevem na paisagem a ligação céu/terra e terra/água, tanto na vertical como na horizontal. E fixando sua atenção no comportamento delas, o protagonista se projeta como que “por procuração” naquela movimentação.

³⁴ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.320.

³⁵ O próprio nome já se refere à união hermética dos contrários.

³⁶ Para maiores detalhes ver UTÉZA. O advento do filho do homem, p.313-320.

Além do quê, de forma ainda mais concreta, ele se identifica com um pernalta, seu xará, atuando em plena lagoa: “o **joão-grande, contemplativo, ao modo em que eu aqui estou**, sob a minha corticeira de flores de crista de galo e coral.”³⁷

Paralelamente, a noção de tempo linear tende a desaparecer:

E assim também o tempo foi indo (...) Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando no vôo puladinho e entrecortado das borboletas; mas se sumiu, logo, na orla das tarumãs prosterantes. Então eu só podia ver o chão.³⁸

“Indo”, o tempo dos relógios cede lugar a outra realidade,³⁹ assinalada pelo vôo da borboleta, isto é, de um inseto que resulta de uma metamorfose e aparece em sua fase final com asas e corpo evocando pela sua forma a lemniscata (∞) do infinito,⁴⁰ abre-se a passagem, na fronteira do espaço-tempo, na fronteira da consciência, o protagonista adentra a dimensão da eternidade, marcada pela palavra “Paz”, separada do texto, como uma nota em suspensão na partitura musical.

Naquele estado de semi-consciência — o estado “alfa” de acordo com a linguagem especializada da hipnose —, quando o protagonista não pode mais ver o céu, limitado pela posição de seu corpo, é que se abate sobre ele a cegueira: “E pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, batendo de grau em grau — um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite ...E escureceu tudo.”⁴¹

Logo, quando tudo convergia para o sono que a paz geral renunciava — para a possível comunhão total com a natureza —, é o contrário que acontece, o protagonista recupera a consciência integral através

³⁷ ROSA. São Marcos, p.243. (Grifos acrescentados.)

³⁸ Idem.

³⁹ Esta dimensão atemporal é reforçada em contraste pela menção da “cronometragem” realizada no domingo anterior para avaliar quanto durava a ingestão de um louva-a-deus por outro: “oito minutos justos”.

⁴⁰ Em *Grande sertão*: veredas também aparecem borboletas em momentos e espaços-chave, assinalando as fronteiras da condição humana. Repare-se que além da simbólica da metamorfose, passando pela crisálida, as borboletas trazem em si a ascensão do terreno ao celeste. Não será sem significação o hábito de Guimarães Rosa usar gravata borboleta.

⁴¹ ROSA. São Marcos, p.244.

da sensação de petrificação total: "Era a treva, **pesando e comprimindo**, absoluta. Como se eu estivesse **preso no compacto** de uma **montanha**, ou se **muralha** de fuligem prolongasse o meu corpo."⁴²

Quando se esperava a dispersão na abertura máxima do espírito — o SOLVE do Hermetismo — se impõe a compressão (repare-se no léxico grifado) no fechamento absoluto da matéria — o COAGULA. Em vez de se projetar para cima, na luz, o protagonista se encontra prisioneiro das trevas, embaixo, como se a posição adotada para cochilar, virado para o chão, tivesse facilitado a queda.

Desorientado, as circunstâncias o obrigam a um resgate dos sentidos,⁴³ anteriormente pouco solicitados devido ao predomínio da visão, que então é substituída pela audição enquanto ele permanece em contacto com a suinã, chegando a abraçar-se a ela⁴⁴ num gesto espontâneo de criança solicitando a proteção da mãe. Tal atitude é motivada por um "chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente", ou seja, por uma percepção supra-sensorial. Essa percepção se torna cada vez mais precisa — o que significa que a deusa-suinã não atende ao pedido. Multiplicam-se os avisos, integrando a diversidade das mensagens que tinham surgido sem conexão aparente no decorrer da caminhada, entre elas a que transmitira uma voz anônima;

(...) e levei um choque, quando gritaram bem por detrasinho de mim:

— Guenta o relance, Izé!...

Estremeci e me voltei, porque nesta estória, eu também me chamarei José.⁴⁵

A suposta mudança de nome poderia ser considerada como um indício referente à cerimônia iniciática em que todo neófito recebe uma nova identificação. Tal hipótese não nos parece válida, haja vista o fato de que "eu também me chamarei José" não significa "deixarei de me chamar João", mas apenas, "além de João, chamar-me-ei também José". Em compensação parece-nos mais adequado, uma vez confrontada esta prolepse à reação efetiva do interessado ao lembrar-se do

⁴² ROSA. São Marcos, p.244. (Grifos acrescentados.)

⁴³ Cf. GARBUGLIO. *Revista Ibero Americana*, n.98-99, jan./jun. 1977.

⁴⁴ ROSA. São Marcos, p.245.

⁴⁵ *Ibidem*. p.226.

aviso, considerá-la como uma reelaboração da famosa “consulta às vozes”, que, segundo Câmara Cascudo,⁴⁶ já era a técnica usada no Templo de Hermes em Acaia:⁴⁷ os consulentes sussurravam a pergunta ao ouvido do oráculo e a primeira frase captada na saída era interpretada como a resposta, sugerindo a solução do problema.

A força convincente desta mensagem é interpretada como uma sintonização com o que hoje denominamos “o inconsciente coletivo”: “E — nisso, nisso — mexeu-se, sem meu querer, algum rodel, algum botão em minha cabeça, e, voltei a apanhar a emissora da ameaça. Perigo! Grande perigo! Não devo, não posso ficar parado aqui (...) Vamos!”⁴⁸

Seria portanto perigoso o “amparo” da deusa-suinã? Acontece que a caminhada do cego para longe dela, ora sob a orientação das “vozes” (desta vez de “Quem-será”, o poeta dos desafios nos bambus), ora do “instinto” com a ajuda dos sentidos intactos e o controle intermitente da consciência, apenas o levam para a beira do tremedal:

Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre. Um largo, sem obstáculos. Lama no chão. Pés no fofo. (...) Então, e por caminhos tantas vezes trilhados, o instinto soube guiar-me apenas na direção pior — para os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alçapões de barro comedor de pesos?!...⁴⁹

A matriz de vida das Três-Águas virava matriz de morte. Thanatos, valendo-se das forças escuras do instinto, conduzia o protagonista ao brejo onde seria “comido”, numa forma negativa de regresso ao útero primordial.

A salvação se dá primeiro através da recuperação da consciência que registra a sensação olfativa, identificando a aroeira do limite jamais ultrapassado, e em seguida com a dupla intervenção das “vozes” reunidas de Izé e de Aurísio, este agora quase materializado, “brandindo enorme foice”. Assim ficam integradas as históricas interpoladas que durante a caminhada podiam parecer meras digressões;

⁴⁶ CASCUDO. *Anubis e outros ensaios*, p.33-37.

⁴⁷ Cf. Também o verbete *vozes* em CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, 1979, e a frase feita *vox populi, vox dei*.

⁴⁸ ROSA. São Marcos, p.247.

⁴⁹ *Ibidem*. p.249.

tanto o poeta dos bambus como Zé Prequeté e Aurísio Manquitola adquirem a função de mensageiros surgidos do nada para imprimirem no subconsciente do “doutor” os avisos que ele haveria de sintonizar na hora da provação.

Quanto à “oração sesga”⁵⁰ que levaria à recuperação da luz, ela se torna operacional num brusco desconectar da razão:

E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.⁵¹

O ímpeto, a “fúria” incontrolável que conduz à cafua de João Mangolô é a energia demoníaca, da “fera” das forças escuras liberadas pelas palavras proibidas — “o diabo na rua no meio do redemunho”. E o esmagamento do representante patenteado do “mau milagre” no seu próprio santuário — “Rolamos juntos, para o fundo da choupana” — resulta na derrota de uma “liturgia ilegal” (a costura do manipanço) por outra mais potente, na medida em que combinaria o negativo e o positivo: “você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava.”⁵²

Resta-nos ainda resolver o enigma da suinã. Para tanto, apelando pela última vez ao caso das Veredas Mortas/Altas, lançaremos uma hipótese; no centro do Centro, o Axis Mundi que facilita a Riobaldo o acesso à luz da Mãe Celeste, no momento em que ele imaginava lutar com Lúcifer, funciona em sentido contrário nas Três-Águas, entregando ao poder das forças escuras manipuladas pelo feiticeiro João Mangolô o “doutor” do Calango-Frito que se pretendia imergir na harmonia panteísta da natureza. “O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo” — reza o primeiro princípio da Tábula Smaradigma atribuída a Hermes Trimegisto. E no Centro do Labirinto tanto se encontra Deus como o Diabo.

⁵⁰ Ao advertir o protagonista sobre o perigo da reza brava, Aurísio descrevera o contexto ideal que otimizaria seu efeito (ROSA. São Marcos, p.230). Isso e também a menção às “sete ave-marias retornadas” encontra-se na poesia intitulada “Reza Brava”, em *Magma*: “vou rezar as sete ave-marias retornadas, / e depois a reza brava de São Marcos e São Manso, / com um prato fundo cheio de cachaça / e uma faca espetada na mesa de jantar.”

⁵¹ ROSA. São Marcos, p.249-250.

⁵² *Ibidem*. p.251.

Concluindo, diremos que "São Marcos" e *Grande Sertão: Veredas* se respondem a dez anos de distância na obra de Guimarães Rosa, seja através da inversão-complementaridade das suas respectivas instâncias narrativas, seja na convergência da simbólica fundamental utilizada. Encenam ambos os textos rituais iniciáticos, de forma relativamente oculta e num desenrolar análogo, embora os episódios que focalizamos em nossa análise se apresentem aparentemente em oposição. Em plena luz do dia, o que acontece ao protagonista de "São Marcos" tem muito a ver com a aventura noturna de Riobaldo. Aliás a cegueira repentina do "doutor" da estória de *Sagarana* torna-se mais fácil de apreender quando confrontada à morte/ressurreição ocorrida nas Veredas Mortas/Altas, sobretudo uma vez identificado o papel fundamental da suinã *Axis Mundi*, que o narrador se compraz em ofuscar na profusão naturalista da evocação da paisagem circundante.

De fato, em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa multiplicará a exploração desse elemento essencial do pensamento arcaico. Em todos os episódios importantes da vida do jagunço Riobaldo, no centro de espaços sacralizados, encontraremos árvores ou marcos idênticos a desempenharem o mesmo papel; concretizar no espaço um nó telúrico na rede das hierogâmias do Céu e da Terra percorrida pelo herói sob a égide de Hermes Trimegisto; bastará aqui lembrar, além do breu-branco/pau-de-vaca das Veredas Mortas/Altas o canjoão/ângico da vargem do Tamanduá-tão, bem como a Torre erguida no meio do arraial do Paredão.

De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*, pé por pé, pé por si, marcos são marcos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971.

CAMPOS, Milton de Godoy. Guimarães Rosa: mestre ocultista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1974. Suplemento literário, p.1.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Anubis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1951.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1979.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2.ed. Paris: Robert La font, Jupiter, 1982.
- CONTENEAU, Georges. *La vie quotidienne à babylone*. Paris: Hachette, 1950.
- COSTA, Joaquim Ribeiro. *Toponímia de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1983. Cap.VIII: Grande déesse et Arbre-de-vie e L'arbre Axis Mundi.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa; a gênese de uma obra. *Revista Ibero Americana*, Pittsburgh, n. 98-99, v. XLIII, jan./jun. 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *Sagarana*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. São Marcos.
- SPERBER, Suzy Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. *Sagarana*.
- UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994. P.114-116: O narratário fantasma; P.195-200: A noite de São João; P.313-320: O advento do filho do homem.

IMAGENS VISUAIS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Para Leonarda Garcia Lamounier

Poesia para mim é letra sobre papel, é como pintar.

João Cabral de Melo Neto

A colonização portuguesa nos negou, ao contrário do que fizeram os espanhóis na América Hispânica, a fundação de belas cidades com traçados preestabelecidos, a criação e funcionamento de universidades, a implantação das tipografias.¹ Tudo isso fez com que o Brasil, nascido já sob o signo dos efeitos da revolução representada pela invenção da imprensa, se visse privado dos seus benefícios,² durante longos anos de sua História. Mais da metade de nossa existência enquanto país foi vivida portanto sob o medo que poderia ser causado pelo livro, com a proibição de sua produção e pesada legislação sobre a sua importação e circulação. De tudo isso, resultou a permanência de compensatórios e idealizados processos medievais de produção de livros absolutamente artesanais, durante praticamente todo o período colonial. Esses livros eram resultados de inúmeras mãos, além daquela que assinaria o texto, como proprietária de sua criação.³

O processo de escrita de *Grande Sertão: Veredas* nos reaproxima desses chamados livros artesanais antigos, pela contínua intervenção das mãos e das intenções autorais. Guimarães Rosa acompanhou e orientou o trabalho de Poty na execução das ilustrações, tal qual aparecem nas capas, orelhas, páginas que antecedem o início do texto,

¹ HOLLANDA. *Raízes do Brasil*, p.61-62.

² Sobre o impacto causado pela invenção da imprensa, ver o capítulo O despertar da liberdade da obra de Jacques Attali, *1492* (Cf. ATTALI. *1492*, 1991).

³ ÁVILA. Relação texto-imagem no barroco mineiro. A arte das iluminuras, p.133.

a partir da segunda edição da José Olympio. A primeira edição, na bela capa em que predominam os sertanejos verdes, dos olhos de Diadorim, já traz um desenho de Poty.⁴ Como veremos mais tarde, nem sempre a colaboração de outras mãos terão o sentido interpretativo e auxiliar da leitura de Poty.⁵

O extremo cuidado de Guimarães Rosa se faz presente sobretudo na escrita, como atestam os inúmeros trabalhos que hoje integram a vastíssima bibliografia sobre *Grande Sertão: Veredas*. Suas páginas foram escritas, de algum modo tendo por modelo aqueles livros antigos, decorados por desenhos, vinhetas, iluminuras, letras capitulares. Páginas imaginadas com a inscrição das significações, como uma tela nua aguarda receber os influxos da criação do pintor. Ou como papel pautado à espera da caligrafia musical que a vem fazer existir. Poder-se-ia dizer um bordado, ou uma peça de tapeçaria, plenamente adornada pelos adereços que o seu criador tivesse querido lhe imprimir. Ou uma partitura musical,⁶ com estabelecimentos de armaduras, compassos, marcação de andamentos e imposição de ornamentos, com marcas de respiração e silêncios inusitados. Estou me referindo a signos visuais impressos na escrita do texto: desenhos propriamente ditos, sugestões de desenhos imaginários, desenhos com fonemas, com a escrita de palavras, com citações de outras vozes, desenhos de frases, que comparecem todos na voz narradora principal, através de cuidadosa *manipulação lingüística*.⁷ Trata-se da imagem concebida e desenhada enquanto equivalente de signos verbais escritos. Como se pode perceber, as palavras *frasear* e *desenhar* se fazem presentes inúmeras vezes e se equivalem ao significado de *imaginar/ escrever/ fazer significar*.

⁴ Conforme informação de Francis Utéza os desenhos foram executados por Poty: — *a pedido de Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado — para as orelhas da segunda edição de Grande sertão: veredas*. Cf. UTÉZA. *Metafísica do Grande sertão*, p.60.

⁵ É o caso da 30ª edição da Nova Fronteira, que maltrata bastante o texto da 2ª edição, da José Olympio. A mesma observação deve ser feita para o texto apresentado pela Nova Aguilar em *Guimarães Rosa - ficção completa*.

⁶ O primeiro crítico brasileiro a fazer uma aproximação entre *Grande sertão: veredas* e a música foi Antonio Candido, quando em seu ensaio *O homem dos avessos* compara o texto rosiano com a música de Bela Bartók. Cf. CANDIDO. *O homem dos avessos*, p.122.

⁷ CAMPOS. *A linguagem do lauretê*, p.48.

I - DESENHOS TEXTUAIS

Grande Sertão: Veredas, no momento de sua publicação, passou a integrar uma vertente da nossa produção literária, onde se colocou lado a lado com o que a ficção brasileira produziu de melhor. Veio fazer parte do cânone da Literatura Brasileira, representado por autores e obras profundamente preocupados com a dimensão estética da escrita, trabalhada em quase todos os níveis, dirigida pela perspicácia, criatividade e inventividade na relação dos narradores com a matéria narrada. Nesses textos, quase sempre, as narrações são feitas por um narrador, porta-voz do pseudo-narrador-personagem e portador das intenções autorais. No caso concreto de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo é numa primeira instância o narrador do texto, o contador da história oralmente imaginada. Essa história é trabalhada pelo segundo narrador, que possui conhecimentos e intenções que estilizam e ultrapassam os parcos recursos expressivos do primeiro e os limites de uma escrita puramente mimética em relação ao narrado. Esse narrador atualiza obviamente as intenções autorais do próprio Guimarães Rosa, que deseja com sua obra imprimir as suas marcas no processo de formação de um segmento artístico de nosso país, no caso a nossa literatura. A linguagem de *Grande Sertão: Veredas* se exhibe como um reflexo de ambições autorais no processo de uma escrita brasileira de nossa literatura que se coloca, ao mesmo tempo, lado a lado com as grandes realizações da Literatura Ocidental e exige a total participação do leitor para a montagem dos seus vários e possíveis sentidos.⁸ Continuada de uma tradição iniciada por Machado de Assis, a escrita de *Grande Sertão: Veredas* pressupõe uma leitura crítica das grandes obras daquela literatura. Tal leitura é renovada pelo diálogo específico com outros textos produzidos no Brasil, diferentes na sua realização, mas acordes nas finalidades que pretendem atingir.

Texto escrito sob o signo da dor, da morte, da falta, *Grande Sertão: Veredas* traz marcas visuais tão expressivas e portadoras de significados quanto as palavras escritas; se colocam aos olhos do leitor, convidando-o a considerar o livro como um precioso objeto, que, além de lido, deverá ser contemplado. Produzido segundo leis próprias, imporá um outro caminho de percepção e de leitura, pela bordadura das marcas autorais, dos ornamentos, da imposição de uma

⁸ COUTINHO. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra, p.14-15.

determinada respiração, ao se executar o ato físico de ler.⁹ Refiro-me primeiramente ao início do texto onde encontramos um travessão seguido da palavra **Nonada**. Esse travessão se transforma numa **tarja preta**, na medida em que inicia um diálogo-monólogo,¹⁰ cujo assunto central será a perda: morte e mistério anunciados ao longo de todo o texto, fatos de que só tomaremos conhecimento no final da narrativa. Esse travessão, que é travessão mas também marca de luto, tem sua explicação nas seguintes palavras já quase no final do texto, após a morte de Diadorim:

Sai somente com o Alaripe e o Quipes, os outros deixei à espera de minha volta, que, por muita companhia numerosa, de nós não cobrassem duvidado. Mas, antes de sair, pedi à dona Brazilina uma tira de pano preto, que pus de funo no meu braço.¹¹

O **signo do luto** é a primeira inscrição talhada no corpo da narrativa que com ele se inicia (página 9) e ainda se reflete na capitular N da única palavra escrita com letras maiúsculas do livro: NONADA. A trave central do N, ou seja a linha diagonal que liga as duas linhas verticais, também se engrossa e se reproduz em signo de luto, na palavra que irá de certa forma resumir a dor causada pela perda, pelo absurdo de existir e pela estranha ambigüidade que atravessa todo e qualquer sentido¹² presente no texto. Do travessão-fumo inicial até o símbolo do infinito (∞) que fecha a narrativa, vários outros

⁹ Para Haroldo de Campos, "em *Grande sertão*: veredas a linguagem é o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo". Cf. CAMPOS. *A linguagem do Iauaretê*, p.48.

¹⁰ A respeito da estrutura monologal inserida numa estrutura dialógica, Cf. SCHWARZ. *A sereta e o desconfiado*. Ensaio crítico, p.38.

¹¹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.457.

Para a escrita do presente trabalho, foram utilizadas a 1ª, 2ª e 8ª edições da Livraria José Olympio Editora; foram igualmente utilizadas a 30ª edição da Nova Fronteira e a 1ª edição, segunda reimpressão, da Editora Nova Aguilar, *Guimarães Rosa: ficção completa*. As citações remeterão sempre à 8ª edição, da José Olympio, onde se lê: "Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar ortografia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial de então. Respeitando-lhe a vontade, sua editora continua a publicar-lhe os livros no texto fixado por ele, não submetido portanto à reforma ortográfica de 18 de dezembro de 1971." A 8ª edição segue a 2ª, considerada *texto definitivo* pelo autor. As edições da Nova Fronteira e da Nova Aguilar descaracterizam bastante o texto fixado na 2ª edição, o que poderia constituir assunto completo para um novo texto.

¹² A propósito do sentido, ver a Tese de Doutorado em Literatura Comparada de Luiz Claudio Vieira de Oliveira. Cf. OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, 1991.

signos visuais são inseridos, perfazendo inesperadas travessias, palavra tão cara ao universo rosiano.

Assim, o leitor encontra ao longo do texto signos que mais do que se oferecerem à necessária leitura, se apresentam, em instâncias posteriores, à contemplação — já não mais como apenas palavras, mas como objetos — e à indagação de novos sentidos. É o caso, por exemplo, de: “Que dessa — chefe eu — o **O** não me pilhava ...”¹³

Como encontrar um sentido exclusivo para a leitura desse **O** que nos remete evidentemente ao diabo? Trata-se da letra **O** maiúscula, é o zero, o nada, o desenho de um círculo? Todas essas significações são plausíveis e não se excluem. Caso semelhante vamos encontrar com a grafia da letra **S** no meio de um seqüência fônica em que o diabo se identifica com o próprio sertão:

Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dele disse sômentes — *S...* — *Sertão... Sertão...*¹⁴

A sibilância do som e a sinuosidade do desenho da letra se unem para apontar a identidade entre o sertão e o diabólico, manifestando-se possivelmente em escolhas ortográficas originais como *Arassuaí*, *Sus-suarão*, entre outras. É o que se pode observar não mais na transcrição direta de letra, mas do som do fonema, na ambigüidade do exemplo que se segue: “Ao que? Não me **dê**, **dês**. Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta.”¹⁵

Um caso bastante ilustrativo da capacidade de estabelecer desenhos acontece com um uso particularíssimo dos sinais de pontuação. Lembro primeiramente as centenas de frases que se iniciam

¹³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.387. (Grifo acrescentado.)

¹⁴ *Ibidem*. p.448.

As palavras escritas em itálico se encontram dessa forma na 8ª edição que estou citando. Chamo a atenção para o fato, porque a utilização do itálico constituirá parte da investigação do presente trabalho.

¹⁵ *Ibidem*. p.87. (Grifo acrescentado.)

Toda a riqueza do som de **dê** ou dos **dês**, a partir dos nomes Deus, Diabo, Demo, Diadorim, Deadorina, Díá (tanto como diminutivo de **Diabo**, como de **Diadorim**), foi estudada por Augusto de Campos no ensaio Um lance de **dês** do *Grande sertão*, em que aproxima a escrita de Guimarães Rosa às de Mallarmé e de James Joyce. Cf. CAMPOS. *poesia antipoesia antropofagia*, p.23.

com reticências. Essas se apresentam ao longo de todo o texto, a indicar uma imposta respiração, quase uma marcação teatral da necessária emoção que deverá ser impressa na leitura. O autor faz, portanto, uma exploração da capacidade de figuração das reticências, bem como das aspas, assunto a que ainda voltarei. Como exemplo dessa capacidade ornamental dos sinais de pontuação, vejam-se os exemplos:

(...) e volto do meio pra trás ... — ?¹⁶

O mêdo mostrado chama castigo de ira; e só para isso é que serve. Ah, mas — ah, não! — ; eu tinha decidido.¹⁷

E êle, êle mesmo, não era que era o realce meu — ? — eu carecendo de derrubar a dobradura dêle, para remedir minha grandeza façanha!¹⁸

Tanto que dei ordem. Repartição de gente — se carecia — : determinei assim.¹⁹

— “Safas!” — ; maximé.²⁰

— ? — ²¹

Todos esses exemplos ilustram as inúmeras possibilidades se estabelecer o desenho de uma frase, misturando elementos e compondo um novo estatuto para o texto literário, na medida em que a dimensão plástica colocada na folha de papel do livro se une a uma espécie de caligrafia musical, para ampliar as possibilidades de significação. Talvez o exemplo mais concreto do que estou afirmando possa ser verificado de forma insofismável nas diversas repetições da frase-subtítulo de *Grande Sertão: Veredas*. Comparem-se primeiramente:

(“O diabo na rua,
no meio
do redemoimbo ...”)²²

¹⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.54.

¹⁷ Ibidem. p.357.

¹⁸ Ibidem. p.409.

¹⁹ Ibidem. p.426.

²⁰ Ibidem. p.459.

²¹ Ibidem. p.409.

²² Na página de rosto da 1ª e 2ª edições. Como a segunda edição foi considerada por Guimarães Rosa como “texto definitivo”, recorrerei a ela sempre que houver necessidade de comprovar a validade de uma determinada forma ou signo.

*("O diabo na rua
no meio
do redemoinho...")²³*

Tomo a 2ª edição como referência e verifico que a escrita do subtítulo goza de uma contextualização que não se repetirá outra vez: apresenta-se entre parênteses, entre aspas e reticências. Aparecerá algumas vezes transcrita no texto, sempre como uma forma de citação em itálico, com diferentes desenhos:

- 1 - ...*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*
- 2 - ...*O demônio na rua, no meio do redemoinho...*
- 3 - *O demônio na rua, no meio do redemoinho...*
- 4 - O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemoinho...*
- 5 - *O demônio na rua...*
- 6 - ... *o Diabo, na rua, no meio do redemoinho...*
- 7 - ... *o Diabo na rua, no meio do redemoinho...*
- 8 - ... *o diabo na rua, no meio do redemoinho...*
- 9 - ... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*²⁴

Voltando à inscrição que se encontra na página de rosto da 2ª edição, que foi provavelmente escolhida pelo autor do texto como a matriz que geraria todas as outras formas citadas, observo que: a) não há reticências no início da frase, o que predominará em todas as citações; b) a frase se encontra entre aspas, ao contrário de todas as suas repetições; c) a palavra *diabo* encontra-se escrita com letra minúscula e maiúscula; d) as reticências aparecem no final da frase; e) a frase que

²³ Na página de rosto da 8ª edição. Falta a vírgula, certamente pelo acréscimo de um pequeno desenho do diabo, à direita. Surpreendentemente a 30ª edição da Nova Fronteira coloca o subtítulo na capa, escrito assim: *o diabo na rua no meio do caminho*. Na página de rosto, aparece o seguinte: "*O diabo na rua, no meio do redemoinho ...*"

²⁴ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.11, 77, 123, 187-188, 237, 319, 450, 450, 451, respectivamente.

se encontra na página de rosto, representa uma fala da cultura, frase da coletividade que será citada na escrita do texto, como forma de anúncio do que se vai narrar e como forma de atualização do sentido na insistência da repetição.

Por outro lado, comparando-se as 9 versões inscritas no corpo textual, podemos concluir que elas apresentam variações que vão integrar o desenho/partitura do texto como um todo. Todas elas se apresentam escritas em itálico, inserindo-se no estatuto da citação. Deixo por ora essa questão, porque ela será retomada na segunda parte deste trabalho. A primeira observação a se fazer é que em todas as repetições abandonam-se os parênteses e as aspas. O número 1 se repete no número 9: encontramos aí a mesma frase do subtítulo, com as diferenças gerais apontadas, e o fato particular de serem iniciadas por reticências. É importante já observar que a estrutura circular — manifesta em vários outros níveis do texto — aí se faz presente: primeiramente como espelhamento do título e do subtítulo e como abertura e fechamento do círculo em que se narram sagas do sertão. Já o número 2 repete praticamente o número 1, com a diferença de substituir a palavra *diabo* por *demônio*, o que visualmente impõe uma variação ao risco do bordado e à execução do tema. O número 3 retoma o número 2, mas suprime as reticências iniciais, o que pressupõe uma entrada mais brusca na linha melódica do tema em questão e uma pequena, mas significativa, variação do bordado. A dicção é totalmente modificada no número 4: a frase é inserida num outro contexto escritural, se inicia também abruptamente sem reticências e com letra minúscula, coloca a vírgula depois de *diabo*, o que imprime uma outra respiração ao ritmo da frase, um outro desenho para o mesmo texto. O número 5 retoma o número 3, mas corta-o pela metade, deixando que o leitor refaça mentalmente o longo silêncio representado pela interrupção. O número 6 funde as sugestões do número 1 e 4, conseguindo um efeito totalmente novo pela escrita da palavra *diabo* com letra inicial maiúscula e exigindo quase a mesma respiração do número 4. Fato extraordinário pode ser observado nos números 7 e 8: a mesma frase com um *diabo* com a inicial maiúscula (7) e com a inicial minúscula (8). São, portanto, variações do tema central, tomando-se aqui o sentido musical de variação, o que pressupõe uma reescrita, ou uma escrita sobre a escrita, uma rasura na escrita anterior.

Há inúmeras palavras que, mais que escritas, são praticamente desenhadas ou com marcações de ornamentos a serem observadas na execução da possível fala-canto. É o caso de:

Co-ah!

Rosa'uarda

De ás, eu pensava claro, achei que de bês não pensei não.

Quà.

“Quá?”

P'r'aqui mais p'r'aqui.

Então, eu estava ali, em chão, em a-cú-acôo de acuado?!

qué'pe-te

p'r'agradar

br'r'r'úuu.

Tch'avam.

ô-ô-ô

dáv'diva

dávdiva

ypsilone

xíspeto (leia-se: xis-pe-te-ó)

dúv'do (leia-se: dú-vi-de-ó)²⁵

O mesmo pode ser observado em determinadas frases, que são mais desenhos decorativos de fragmentos de outras frases ou de possíveis poemas que propriamente simples frases prosaicas:

— “... Pois a minha eu não conheci...” — Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: *barra — beiras — cabeceiras...*

— “... É, é o mundo à revelia!”

Os tiros, que eram: ... *a bala, bala, bala... bala, bala, bala ... a bala: bô! ...* — desfechavam com metralhadora.

Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu sômente queria era — ficar sendo!

E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais — alma e palma, e desalma... Deus e o Demo!²⁶

²⁵ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.60, 89, 96, 180, 201, 201, 253, 261, 313, 328, 419, 424, 428, 430, 432, 433, 438, respectivamente.

²⁶ Ibidem. p.34-35, 195, 270, 318, respectivamente.

Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, dêsses redemoinhos: ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...*

As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrêlas!

— “*Rai'-a-puta-pô!(...)*”

— Eh, diôgo! dianho! ... Eh diôgo, eh dião...²⁷

É importante chamar a atenção do leitor para a riqueza dessas ilustrações, em que a exploração do extrato fônico se une a sinais gráficos para estabelecer diferenças: o processo demonstra as infinitas possibilidades de criação oferecidas pela língua e os diálogos que os textos podem estabelecer com as outras artes,²⁸ convidando o leitor a uma leitura plural, que não se esgota unicamente nas formas de ler exigidas pela escrita tradicional. Um exemplo nada gratuito está na nomeação da pedra preciosa que Riobaldo adquire e que acabará por se tornar uma prenda para Otacília. A designação dessa pedra também varia:

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio.

— “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção ...”— o qual era a pedra de safira, que do Arassuaí eu tinha trazido...

O quanto, por causa da pedra de topázio? — eu reconheci.²⁹

— *O sêo Habão entregou a ela a pedra de ametista ...* — eu falei.

Isto é: a pedra era de topázio! — só no bocal da idéia de contar é que erro e troco — o confuso assim.

Só faltou — ah! — a pedra-de-ametista, tanto trazida ...³⁰

Os diversos nomes atribuídos à pedra funcionam como desenhos diferentes que indicam o objeto pela preciosidade do valor afetivo investido nele. Ao mesmo tempo, são notas dissonantes, que afastam o leitor da expectativa causada a partir da primeira denominação da

²⁷ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.318-319, 319, 360, 373, respectivamente.

²⁸ Para um estudo mais aprofundado das relações de *Grande sertão*: veredas com o universo musical, remeto o leitor mais uma vez ao artigo de Augusto de Campos já citado neste trabalho.

²⁹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.49, 282, 334, respectivamente.

³⁰ *Ibidem*. p.430, 430, 454, respectivamente.

pedra, como se tratasse de uma falha do escritor. Não tem a menor importância se se trata de um topázio, de uma safira ou de uma ametista. No último exemplo, *pedra-de-ametista*, é fundamental salientar que é a única vez que a palavra *pedra* se junta à sua designação, para formar um nome composto. Lembre-se também que a pedra deveria completar o conjunto dos objetos (o escapulário, o rosário de coquinhos de ouricuri e contas-de-lágrimas) que iriam acompanhar o corpo de Diadorim à sua incerta e derradeira morada, num ponto de uma vereda desconhecida, numa devolução-integração às terras do grande sertão: — “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...”³¹

Todos esses signos se apresentam aos olhos do leitor (não se esqueçam os desenhos da fala dos catrumanos), aliás como não poderia deixar de ser em um objeto estético de caráter fundamentalmente literário.

A figuração mais perfeita talvez seja aquela que foge ao caráter explícito dos exemplos apresentados até agora. Refiro-me especialmente a uma das passagens mais importantes do texto, ou seja, o início da descrição da batalha final realizada nos Campos do Tamanduá-tão. Aqui o narrador convida o leitor a traçar um desenho em papel, fazer o mapa descritivo do local da batalha que vai conduzir ao desfecho fatal:

A bem, como é que vou dar, letal, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma ... Pois, na de cima, era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz — que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. (...) Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou tôda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Aí o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte o plaino, de esguêlha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegre verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto, céu e campo. Tão grandes, como quando vi, quando no fim: que ouvi só, no estradalhal, gritos e os relinchos: a muita poeira, de fugida, e os cavalos se azulando...³²

³¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.454.

³² *Ibidem*. p.414.

Está traçado o mapa, está pronta a cruz que anuncia as mortes da grande batalha final. A imagem visual³³ se concretiza nessa cruz, que despirá mais tarde o corpo de Diadorim na morte, preparado pelas mãos da mulher do Hermógenes. Chamo a atenção do leitor para o fato de que entre todos os mortos do texto, o corpo de Diadorim foi o único que passou pelos ritos da lavagem e vestidura.³⁴ A Mulher *em custódia* confessa seu ódio por Hermógenes e tem expressões carinhosas para com o corpo de Diadorim, fato que vem sugerir uma possibilidade do conhecimento do seu segredo³⁵ por outras pessoas, como a longa conversa mantida entre os dois.³⁶ Entre essas outras pessoas poderíamos pensar talvez no próprio Hermógenes e certamente em Medeiro Vaz, quando este beija a testa de Diadorim, após a morte de Joca Ramiro.³⁷

Finalmente o livro exhibe, antes do signo final do infinito, um outro signo visual, fantástico, representado por uma extraordinária imagem alegórica do Rio São Francisco, visto em sua integralidade, como coisa inteira, objeto corporal único: "O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme..."³⁸

Além de espinha dorsal,³⁹ o Rio São Francisco é a grande testemunha que atravessa todo o sertão e o livro, como um olho divino-demoníaco, índice do que tudo vê e tudo sabe, participante dos mistérios do viver, dividido entre Deus e o Diabo, parte integrante do grande sertão.

³³Segundo Maria Luiza Ramos a "plasticidade do pensamento é que confere ao romance uma feição cinematográfica, em que os cortes superpõem violentamente cenas diversas umas das outras. A narrativa se desenvolve por meio de quadros que nem sempre apresentam nexos". Cf. RAMOS. *Fenomenologia da obra literária*, p.228.

³⁴ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.453.

³⁵ Ibidem. p.386.

³⁶ Ibidem. p.406-407.

³⁷ Ibidem. p.234.

³⁸ Ibidem. p.460.

³⁹Conforme interpretação de Roberto Schwarz: "Na página final do livro o Rio São Francisco, espinha dorsal, cujos braços permeiam tudo no romance, emerge da fala ambígua transformado em pênis gigantesco, emblema de continuidade e paixão." Parece-me de mau gosto a identificação desse *pau grosso* com um *pênis gigantesco*. A linguagem chula não aparece em *Grande sertão: veredas*. São, sem dúvida, inegáveis as conotações fálicas que se podem ver na expressão, mas muito mais no sentido do *pballus* gerador de todos os sentidos nas várias mitologias, do que mera marca de signo corporal. Cf. SCHWARZ. *A sereta e o desconfiado*. Ensaios críticos, p.51.

II- ILUMINURAS E VINHETAS

Se alguém se propusesse "ver" as páginas de *Grande Sertão: Veredas* com a curiosidade com que uma criança procura as ilustrações de um livro infantil, certamente teria sua atenção voltada para um excesso de elementos que se exibem ao simples olhar: aspas, travessões, combinações de sinais de pontuação, uma quantidade imensa de palavras escritas em itálico, inserção de poemas, letra capitular e ornatos tipográficos, a tarja negra do início e a vinheta de remate, o grande símbolo final do infinito. Alguns desses elementos já foram abordados na primeira parte deste trabalho. Quero agora me referir particularmente aos escritos em itálicos, que terão um estatuto bem definido na sua presença nas folhas do livro.

Novamente aproximando o texto dos antigos livros artesanais do Brasil colonial⁴⁰ e guardando as devidas proporções e diferenças, sobretudo no que diz respeito aos meios de impressão, creio não ser absurda a comparação de elementos de *Grande Sertão: Veredas* (entenda-se, cuja expressão se faz decorativamente, como uma forma a mais de significação) com iluminuras marginais e vinhetas intratextuais, presentes naqueles livros antigos. Porque estamos tratando de literatura, estou utilizando as expressões *iluminuras* e *vinhetas* num sentido metafórico, para remeter aos escritos em itálico, enquanto elementos ornamentais do texto (aliás como os demais, alguns já lembrados aqui), além de seus inegáveis compromissos com outros processos de estabelecimento de sentidos. Como iluminuras, nos convidam a um passeio pelas margens e, como vinhetas, nos colocam no centro mesmo de tantas significações plurais, apontando para possíveis expressões da Língua Portuguesa,⁴¹ especificamente forjadas pela ambição criadora de Guimarães Rosa.

⁴⁰Ver o trabalho já citado de Cristina Ávila, em que a autora estuda os livros das Ordens Terceiras de Minas Gerais, livros compostos segundo os lembrados processos artesanais.

⁴¹Veja-se a opinião de Ângela Vaz Leão: "A experiência literária que vem tentando o criador de Miguelim é séria e honesta. Faz do romance um laboratório e da língua um material de análise. Trabalha-a nos seus componentes fonético, morfológico, léxico e sintático. Mas não se contenta com o material da língua viva de hoje. Ressuscita velhos vocábulos esquecidos, que os descobridores trouxeram, mas que a cidade repeliu, até que se refugiassem num rincão perdido desses Brasis. Corta aqui, junta ali, e acaba criando palavras novas, virgens ainda, mas já prenhes de significado e valor expressivo. Altera vocábulos de todos os dias, acrescentando-lhes, suprimindo-lhes ou trocando fonemas, para fazer deles outros termos, com um poder sugestivo às vezes difícil de explicar, mas fácil de sentir." Cf. LEÃO. Introdução, p.13. Cf. igualmente o texto de M. Cavalcânti Proença, intitulado Alguns aspectos formais de *Grande sertão: veredas* (PROENÇA. Suplemento literário do *Minas Gerais*, p.8-12).

A crítica sempre se encarregou de demonstrar os diversos malabarismos de escrita presentes na obra do escritor, compondo hoje uma vastíssima bibliografia sobre os mais diversos processos de leitura e interpretação.⁴² Tento seguir minhas próprias trilhas no que estou escrevendo, certo, porém, de que, se tudo já foi dito, é sempre preciso redizê-lo, na organização de um trabalho que é fruto de tantas leituras feitas ao longo de tantos anos.

Por todo o texto se encontram palavras escritas em itálico, em uma situação bastante especial: essas palavras serão de certa forma citações de uma voz que poderíamos⁴³ chamar de voz cultural. A mesma palavra, como a palavra *gerais*, pode ser encontrada tanto em itálico como no tipo normal, utilizado para a grafia das outras palavras. A grafia em itálico coloca a palavra em relevo, *ornato gráfico*,⁴⁴ como uma citação e remete a um contexto que poderia ser identificado como mágico, religioso, misterioso. Corresponderia a uma outra linha melódica que deveria ser impressa no solfejo da seqüência sonora. Várias palavras são assim escritas em itálico: *encôsto, resfriado, brabeza, judas, liroliro, Tamanduã-tão, redemunho*, para lembrar apenas alguns exemplos. Os nomes de rios serão transcritos sem itálico, mas poderão ser desenhados dessa outra forma, desde que se trate de uma citação e de uma forma de colocar o nome, a coisa e a música em relevo:

⁴²A respeito de *Grande sertão*: veredas podemos aplicar as palavras de Julio García Morejón sobre *Dom Quixote*: "A personalidade cervantina é tão complexa que no *Quixote* se concentram os mais inesperados caminhos da psicologia humana, constituindo, ainda, esta obra um repositório de conhecimentos sintetizados que mostram a grande experiência vital e cultural do autor. Há quem tenha chegado a descobrir até mesmo uma Teologia quixotesca; outros falam de uma Filosofia que se desprende a cada passo da obra: Unamuno diria que é a Filosofia de não morrer, de criar e crer a verdade, a Filosofia de Dulcinéia, a de Dom Quixote; e Ramiro de Maeztu fala de outra espécie de filosofia 'que chegou a converter-se em máxima universal de nossa alma espanhola: não devemos nos meter com os livros de cavalaria. Não sejamos quixotes'. Quem quer ser Redentor acaba crucificado. Há os que consideram Cervantes um esteta; para outros é um moralista. E até juriconsulto, geógrafo, médico, militar e economista foi julgado através do *Quixote*. Tal é a experiência de vida e de sabedoria que encerra esta obra." Cf. Cervantes e o *Quixote*. In: MOREJÓN. *O engenheiro fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, p.17.

⁴³Segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello, "Na estrutura do livro, os fatos são transpostos para uma atmosfera lendária e o real se cruza com o fantástico." Cf. CANDIDO & CASTELLO. *Presença da literatura brasileira - III*, p.373.

⁴⁴ALMEIDA. *O Eixo e a Roda*, 1988, p.241.

E tanta explicação dou, porque muito ribeirão e vereda nos contornados por aí, redobra nome: Quando um ainda não aprendeu, se atrapalha, faz raiva. Só *Prêto*, já molhei mão nuns dez. *Verde*, uns dez. Do *Pacaré*, uns cinco. Da *Ponte*, muitos. Do *Boi*, ou da *Vaca*, também. E uns sete por nome de *Formoso*. *São Pedro*, *Tamboril*, *Santa Catarina*, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo.⁴⁵

Da mesma forma, quando citados, serão escritos em itálico o nome de companheiros (como as citações latinas de Zé Bebelo: *lux eterna, deo gratias*). Os apelidos, como verdadeiros *redobros*, da integridade do nome próprio, seguirão o mesmo exemplo dos nomes de rios, quando em situação idêntica: *Bigri*, *Diadorim*, *Cerzidor*, *Tatarana*, *Urutú-Branco* etc. São inumeráveis as palavras escritas em itálico e todas elas vão funcionar como marcas, desenhos, *ornatos*, que se colocam aos olhos do leitor, tatuagens verbais que se exibem ao longo do corpo físico do livro.

No caso de *Grande Sertão: Veredas*,⁴⁶ tratando-se de um texto narrativo em prosa, chamam particularmente a atenção as transcrições de cantigas,⁴⁷ que são inscritas em expressões variadas de versos redondilhos maiores, com a sua característica distribuição no espaço da folha de papel. Os textos das cantigas não são, entretanto, meras variações textuais, enfeites gratuitos, sem função nenhuma dentro do texto maior:⁴⁸ na fala simples dos textos toda a história da poesia pode se apresentar.

⁴⁵ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.58-59.

⁴⁶Como observou Benedito Nunes, a escrita de *Grande sertão: veredas* se faz em *linguagem mítico-poética*. Cf. NUNES. *O dorso do tigre*, p.145.

⁴⁷De acordo com a observação de Mary L. Daniel, *Sagarana, Corpo de baile e Grande sertão: veredas* são três obras *nurais* e se caracterizam pela apresentação de versos populares. Faz, entretanto, a seguinte ressalva: "Seria preciso percorrer exaustivamente o sertão inteiro para determinar com certeza até que ponto utiliza Guimarães Rosa a autêntica poesia popular que existe na boca de todo sertanejo e até que ponto o autor inventa a sua própria poesia, seguindo simplesmente os padrões populares. Parece mais certa a segunda possibilidade..." Cf. DANIEL. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, p.147.

⁴⁸ Afirma Guimarães Rosa em sua correspondência com Edoardo Bizzari, a respeito do *Coco de festa*, uma das epígrafes de *Corpo de baile*: "Ouí esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os requintes, absolutamente imprevistos: o 'pé' da mulher, o 'sapato' — toque anacreônico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e os medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora — até a sua tampa! — e seja ela o que for: balaio ou cumbuco..." Citado por ALMEIDA. *O Elvo e a Roda*, 1988, p.237.

Começo com as transcrições da cantiga do grupo, que aparecem segundo quatro desenhos diferentes de poemas, constituindo todas elas formas de citação:

a) Se não, por que era que eram aquêles aprontados versos — que a gente cantava, tanto tôda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas, à alegria fingida no coração?:

*Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, ob baiana!
e volto do meio pra trás... — ?*⁴⁹

b) Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, tôda a vida:

*"Olerereêe, bai-
ana ...
Eu ia e
não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentro, ob baiana,
e volto
do meio
p'ra trás..."*

O senhor aprende? Eu então mal.⁵⁰

c) Assaz, então, cantaram:

*Olererê, Baiana,
eu ia e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ob Baiana,
e volto do meio p'ra trás...*

Ao demais eu ouvi, soturno, sorridente.⁵¹

⁴⁹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.54.

⁵⁰ Ibidem. p.136.

Conforme observei em meu ensaio Componentes populares de *Grande sertão*: veredas, as palavras da cantiga lhe dão uma feição um pouco *paillarde*. Creio que nessa segunda transcrição, tal sugestão se faz ainda mais clara. Cf. MENDES. *O Eixo e a Roda*, 1984, p.174-175.

⁵¹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.341.

d) Todos me aprovaram. Ainda mesmo que com o cantar:

*"Olererê
Baiana...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó Baiana:
e volto
do meto
p'ra trás"*

Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz — só eu mesmo, meu silêncio, cantava.³²

As palavras nos quatro exemplos são exatamente as mesmas, variando apenas algumas letras que se tornam maiúsculas e a pontuação. Todos os "versos" são escritos em itálico, o que vem acrescentar, além da forma poemática, um outro elemento à visualidade desses textos. A primeira modificação de sentido, portanto, é feita pela disposição dessas palavras em itálico que impõe um outro desenho textual, determinando uma dicção diferente, cadência diferente, ritmos absolutamente diversos para a leitura ou para o canto (não esqueçamos de que estamos falando de "letras" de cantigas). A segunda observação fundamental a se fazer é que a primeira e a terceira versões se apresentam sem aspas, enquanto a segunda e a quarta são marcadas pela presença delas. Constituiriam tais fatos mero gosto arbitrário de Guimarães Rosa de enfeitar o texto aleatoriamente como bem entendesse ou tudo seguiria a linha de uma planta baixa da obra, forte intenção de escrita, participando de um sistema de marcas autorais, que iria fazer da escrita rosiana única na sua realização/construção?

Minha visão caminha no sentido da segunda interrogação. Primeiramente é importante dizer que as aspas são amplamente usadas em todo o texto, nos diálogos relatados. Assim as formas citadas entre aspas estão inseridas numa determinada forma de diálogo narrado. A que se cita no segundo exemplo é "entoada", cantarolada por Riobaldo, conforme o contexto não deixa dúvidas. O desenho da "letra" da cantiga, pressupõe a maneira tímida de quem tenta se lembrar de uma canção e a vai cantando aos pouquinhos, quase a medo. O

³² ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.412.

Riobaldo que cantarola aqui é um recém-ingressado no bando, logo depois do reencontro com Diadorim. Já a versão apresentada no quarto exemplo é cantada pelo Riobaldo-chefe, Urutú Branco, e seu canto é aprovado por todos. A timidez apresentada na segunda versão desaparece um pouco, a "letra" se reveste de uma pontuação mais marcada, "solene", há um emprego mais "circunspecto" de letras maiúsculas. São representações de citações inseridas em processos em que a fala se representa quase que em diálogo.

A dificuldade maior surge com as outras duas versões, onde não são usadas aspas. Elas vão assim participar de outra forma de citação, constituída também pela escrita em itálico, que se faz presente não apenas nas cantigas, mas em todo o livro, em inúmeras palavras e frases. Pelo momento, fiquemos com as duas outras versões da cantiga do grupo, o que servirá como introdução ao estudo das outras cantigas e de tudo o mais em que é utilizado o itálico. O primeiro exemplo constitui uma lembrança da letra da cantiga, mas ela não é cantada, ela é apenas citada. Observe-se que a frase do texto anterior à inscrição da cantiga é terminada por um ponto de interrogação seguido por dois pontos. A inscrição serve assim como a ilustração, a citação do texto original. Tanto assim que, ao final da cantiga, depois das reticências, vem o travessão — signo do diálogo — seguido, por sua vez de um novo ponto de interrogação que vai inserir a cantiga no contexto da interrogação anterior. Note-se que aqui não se trata de um diálogo das personagens do texto, mas de um diálogo estrutural estabelecido pelo narrador com o seu leitor. Duas conclusões me parecem possíveis: primeiramente a citação em itálico nos envia para a própria palavra autoral, representada pelo narrador, no seu desejo de colocar o texto ou determinada parte dele em relevo (nesse caso são quase idênticas às outras transcrições). Em segundo lugar, as citações dessa forma, parecem nos remeter a um fundo de linguagem que é do narrador, mas é também coletivo, apontam para uma fala da cultura,⁵³ que traduz crenças, descrenças, medos, desejos, o eterno sentimento de incompletude que acompanha qualquer pessoa no incerto viver. O terceiro exemplo apresenta pequenas diferenças em relação ao primeiro: na pontuação e na palavra *Baiana* escrita assim com letra maiúscula, como aparecerá no quarto exemplo, já referido. Os jagunços cantavam

⁵³A matéria histórica está na "consciência da cultura", conforme explica Walnice Nogueira Galvão. Cf. GALVÃO. *As formas do falso*, p.12.

a cantiga e esta deveria estar entre aspas para seguir o esquema comum de citação da fala do outro, esquema geral da obra. Creio que o contexto explicará a ausência de aspas e mudança de sentido. Riobaldo ouve os outros cantarem, ele próprio não canta: ele ouve, “soturno, sorridente”. Pelo desenho do texto, a cantiga quase coincide com a primeira versão, quando ele e os outros jagunços a cantavam, “que a gente cantava”, quando o texto da cantiga é pura citação. Aqui não temos mais Riobaldo-Tatarana, mas o grande chefe Urutú Branco. Riobaldo ouve a cantiga como uma citação mágico-premonitória e medita sobre o conteúdo das suas palavras. De novo, é a fala da cultura que se insinua nos versos e no seu desenho, constituindo mesmo um anúncio, revelação a ser confirmada, como tantas outras do texto — marca sobretudo da habilidade do narrador de desenhar a sua escrita sobre o papel. A própria palavra *Baiana* se reveste dessa possibilidade: a mudança do desenho da palavra *baiana* para *Baiana* vai configurar a tentativa do narrador de marcar a solenidade que Riobaldo, uma vez chefe, irá dar às palavras mais simples do cotidiano. Um sinal também aí se coloca, se levarmos em conta que a última batalha teve o seu início na Bahia, após a travessia do Liso do Sussuarão e o seqüestro da mulher do Hermógenes. Transcrições diversas — significações plurais.

O *leitmotiv* da escrita de *Grande Sertão: Veredas* está presente nas referências à cantiga de Siruiz. Riobaldo ouve a cantiga pela primeira vez quando Joca Ramiro se arrancha nas terras de Selorico Mendes. Tal fato se dá num ponto perdido de um passado não muito distante em relação aos eventos narrados, mas de qualquer forma em um tempo que não se marca, não se fixa:

Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado, meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a cantiga tôda estranha:

1 *Urubú é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida —
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nêsses verdes,
meu boi môcho baelão:
burití — água azulada,
carnaúba — sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convito meu coração...*

Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim.⁵⁴

As palavras estranhas e o canto desconhecido marcam para sempre Riobaldo que guarda a letra e procurará em vão quem conheça a música da cantiga. Só sabemos que o texto remete a alguma espécie de amor que não se realizou, pela pergunta que é feita a Siruiz a respeito da *moça virgem*, que é respondida com a transcrição dos versos. Num primeiro momento, podemos afirmar que se trata, para Riobaldo, da descoberta da estranheza da linguagem poética (sempre repetida nas demais cantigas na escrita da redondilha maior — ao mesmo tempo, a própria escrita rosiana) ou do mistério que envolve a criação artística, que se faz amada, mesmo que incompreendida. Os novos sentidos vão, porém, se aproximando do leitor, que pode ir montando o jogo de quebra-cabeças:

Tanto que o inimigo não dava de vir, pois bem a gente ficava em nervosias. Alguns, não. Feito aquêle Luzié, que cantava sem mágoas, cigarra de entre-chuvas. Às vèzes, pedi que êle cantasse para mim os versos, os que eu não esqueci nunca, formal, a canção de Siruiz. Adiantes versos. E, quando ouvindo, eu tinha vontade de brincar com êles. Minha mãe, ela era que podia ter cantado para mim aquilo. A brandura de botar para se esquecer uma porção de coisas — as bêstas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive prêso, só por precisão, mas sem fidalguia. Diadorim, quando cuidava que sòzinho estivesse, *cantarolava*, fio que com boa voz. A ver que também fiquei sabendo que os outros não consideravam naqueles verso de Siruiz a beleza que eu achava. Nem Diadorim, mesmo.⁵⁵

A passagem citada se refere a um tempo anterior ao que se atacou Zé Bebelo, quando este ainda lutava contra os jagunços. Mas, como todos os acontecimentos narrados, deve ser lida em dois níveis: o tempo do acontecido e o tempo da narração. Referentes ao primeiro tempo são as alusões à memória, ao brincar com as palavras, a saudade da mãe que se alia à doçura do sentido, a ligação com Diadorim. Se

⁵⁴ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.93.

⁵⁵ *Ibidem*. p.186-187.

olhamos pelo lado do tempo da narração as coisas mudam de dimensão: a memória e a saudade se referem sobretudo à ausência de Diadorim; a relação lúdica com as palavras remete, de forma metalingüística, à própria escrita de toda a narrativa; finalmente a constatação do gosto individual, como uma capacidade exclusiva de “ler” o texto e devorá-lo antropofagicamente:

E o Liduvino e o Admeto cantavam coisas de sentimento, cantavam pelo nariz. Ao que perguntei: e aquela canção de Siruiz? Mas eles não sabiam. — “Sei não, gosto não. Cantigas muito velhas...” — eles desqueriam.⁵⁶

O que acontece portanto com Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz é a descoberta do imenso poder e mistério de que se revestem as palavras,⁵⁷ que se reduplicam na desconjuntada narração que vai lentamente fornecendo ao leitor os elementos necessários para uma melhor compreensão do texto, imergindo-o nessa fala da cultura que se faz tão forte em *Grande Sertão: Veredas*. Veja-se a explicação que se dá — perdida nos meandros da narrativa, como se fosse mero acaso — da palavra *Urubu*, primeira palavra da letra da cantiga, que remete agora o leitor aos acontecimentos finais e estabelece a ligação com a *moça virgem*, mote para a transcrição da cantiga.

Urubú? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo — para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho.⁵⁸

Como se vê, o narrador vai trabalhando o sentido da cantiga, na medida em que novas significações se fazem claras. O encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz é como se fosse a fala de uma profecia que, quando lhe é transmitida, ele não pode entender, uma vez que só depois dos acontecimentos trágicos é que aquelas palavras terão um sentido exato. A fala profética se une à fala da cultura e vem finalmente se unir à fala poética, quando se transforma em matriz geradora de novas cantigas, refeitas por Riobaldo. Ao criar

⁵⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.223-224.

⁵⁷De acordo com Walnice Nogueira Galvão, do encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz, “nasce a descoberta da poesia — ou seja, a possibilidade de expressar-se em literariedade.” Cf. GALVÃO. *As formas do falso*, p.81.

⁵⁸ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.235.

dois poemas que pretendem atualizar o sentido da primeira e perpetuá-lo através das novas figurações, o texto nos envia ao fundamental da criação literária, que pressupõe a cópia, a repetição, a retomada do já feito e já escrito.

Vejam-se as duas reescritas e os contextos em que aparecem. A primeira delas nos é fornecida logo que Zé Bebelo toma a chefia do bando, após a morte de Medeiro Vaz, ocasião em que Riobaldo recusa a chefia:

Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquêlé Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram êstes, conforme na memória ainda guardo, descon-tente de que sejam sem razoável valor:

*Trouxe tanto êste dinbeiro
o quanto, no meu surrão,
p'ra comprar o fim do mundo
no meto do Chapadão.*

*Urucúia — rio bravo
cantando à minba feição:
é o dtzer das claras águas
que turvam na perdição.*

*Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
tôda noite é rto-abaiço,
todo dia é escuridão...*

Mas êstes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro dêles.⁹⁹

O tom enigmático da versão original é retomado, mas o senti-mento de insatisfação faz com que os versos permaneçam guarda-dos, contrário da última reescrita, que se divulga: o autor dos versos é, nesse momento da narrativa, o homem depois das invo-cações ao diabo em Veredas Mortas, já é o grande chefe Urutú Branco. Daí um certo tom grandiloqüente poder ser percebido:

Sòmente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, sòmente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes:

⁹⁹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.241.

*Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.*

*Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doidetra na boiada
soltaram o Rei do Sertão ...*

*Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão ...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dêle é Capitão!...*

Arte que cantei, e tôdas as cachaças. Depois os outros à fanfa entoaram — mesmo sem me entender, só por bazófras — mas rogando no estatuto daquela letra e retornando meu rompante; cantavam melhor cantando.⁶⁰

A cantiga original apresenta um verso repetido no final da primeira estrofe, coisa que não vai acontecer nas duas versões posteriores. Esse verso pressupõe a não compreensão de Riobaldo diante das enigmáticas palavras, o que faz com que o narrador interfira no desenho do poema — composto de quadras, como os outros dois — com o ponto de interrogação colocado antes das reticências originais. A cantiga é guerreira mas entremeada de elementos lírico-afetivos: o boi sem chifres, a água azulada dos buritis, as carnaúbas — reduplicação dos buritis — a tranquilidade das margens do rio, tudo resumindo a presença do coração e apontando para a solidão das grandes travessias. A consciência solitária do jagunço está aí lembrada, embora cercada pela azáfama do bando. A letra se serve ainda da imagem fortíssima do *sal da terra*, na sua dupla significação mítica de portador da palavra sagrada e de proteção contra o mal.

A primeira reescrita começa por reproduzir a atmosfera do enigma presente na versão original: palavras absurdas encerram a primeira quadra e já começam a determinar o sentido existencial com que Riobaldo vai caracterizar a escrita do poema. O *remanso de rio largo* se transforma na bravura do Rio Urucúia (ambos têm a mesma feição) e no enigmático do viver: *claras águas que turvam na perdição*. A última quadra retrata a dura sorte humana — *Viver é negócio muito perigoso ...* —⁶¹ o destino é só *escuridão e rio-abaixo*.

⁶⁰ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.350.

⁶¹ *Ibidem*. p.11.

A segunda reescrita retoma tudo o que já foi dito mas funciona como síntese da narrativa na abordagem dos temas do amor, do mal e da guerra. É nítida a marca do pacto, realizado ou não. A letra reflete a aceitação do destino e a conseqüente decisão de lutar contra as forças do mal, colocação em prática da lei de talião. Como o próprio Riobaldo em relação à cantiga de Siruiz, os jagunços também não entendem o que diz a nova cantiga que cantam à fanfarra (*à fanfa*), como os antigos caçadores cantavam melodias, fazendo mais bela a cantiga no conjunto de suas vozes.

A última referência que se faz à cantiga de Siruiz aparece quase no final da narrativa, inserida entre as várias empresas da batalha final:

Ao menos achei de tirar, do t̃o da noite, êsse de-fim, canto de cantiga:

Remanso de rio largo...

Deus ou o demo, no sertão...

Amanheceu com chuva. Mundo branco, rajava.⁶²

Como se pode observar, o sentido das três cantigas se funde nesse único dístico: o nono verso da cantiga de Siruiz se junta a um novo verso que resume não apenas as reescritas de Riobaldo, mas o sentido da narrativa, tomada como um todo. O dístico constitui mais um desenho imaginário do texto no papel, na medida em que ele se insere como imagem poético-plástica, paisagística que retrata uma das belezas do sertão (primeiro verso) e como elo da imensa cadeia de elementos antecipadores do duelo final nas ruas do Paredão, quando morrem Diadorim e Hermógenes (segundo verso). O dístico sintetiza as imagens da paz e da guerra: a placidez das águas onde um rio se alarga e espalha, anulando a correnteza, e a eterna luta entre o que a cultura identifica como o bem e o mal. Nova música no papel pautado.

As citações não se esgotam aí. Em várias oportunidades, quadras serão citadas, em seu duplo estatuto de desenhos textuais e musicais (elas são sempre cantadas). Essas quadras estabelecem uma relação direta com a cantiga de Siruiz, lembranças de versos incorporados à fala da memória, enquanto presentificação da fala da cultura. É o caso das duas quadras seguintes, que refletem a poesia dos elementos paisagísticos do sertão:

⁶² ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.424.

*Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...*⁶³

*Meu boi preto mocangueiro,
árvore para te apresilbar?
Palmeira que não debruça:
buriti — sem entortar ...*⁶⁴

Estão aí presentes vários componentes da cantiga de Siruiz: o boi, o buriti, as águas do rio que se transformam em *olhos de onda de mar*, numa clara alusão aos olhos de Diadorim e às *presilbas* do impossível amor. Uma outra quadra aparece, porém, sem seu desenho poemático, inserida como uma seqüência frásica, nas palavras do menino canoeiro na travessia do Rio São Francisco:

Arre vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que a gente barranqueira usa: “... *Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d'água, mas pedir tua benção* ...” Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá.⁶⁵

O remanso indicado pelas águas sem correnteza da cantiga de Siruiz encontra na cantiga do canoeiro a sua contrapartida nas águas do São Francisco, transformadas pelo medo, na *maior turvação* (lembre o leitor das várias pequenas narrativas inseridas no texto como ilustrações da transformação do bem no mal, ou vice-versa, como também as reflexões sobre a mandioca boa e a mandioca brava e sobre as pedras venenosas do princípio da narrativa). Esse assunto é retomado na segunda quadra da primeira reescrita de Riobaldo, quando afirma que as águas do seu querido Urucuia se *turvam na perdição*. A imagem da *turvação* é obviamente recolhida da cantiga do canoeiro, ouvida logo após conhecer o Menino, que iria *turvar* o seu destino. Chamo atenção para o fato de que as transcrições aparecem sem aspas, com exceção da cantiga do canoeiro, que é apresentada com desenho de frase (incluindo-se portanto no estatuto da fala dialogal, que aparece sempre entre aspas). Outros versos aparecem sob sua forma usual,

⁶³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.42.

⁶⁴ *Ibidem*. p.63.

⁶⁵ *Ibidem*. p.84.

mas aparecem entre aspas, conforme os dois desenhos da cantiga do bando, quando cantada:

Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando foi arte se cantar uma cantiga:

*"Seu pai fôsse rico,
tivesse negócio,
eu casava contigo
e o prazer era nosso ..."*⁶⁶

E o outro, muito comparsa, lambuzante prêto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz:

*"Pra gaudêr, Gaudêncio ...
E aqui pra o Fulorêncio ?..."*⁶⁷

Nessas duas formas de cantigas, as palavras têm duplo sentido e se inserem também como formas dialogais. O que é importante salientar é que elas não remetem à fala cultural mítico-mágica que Riobaldo pode perceber naquelas que se apresentam sem aspas, inclusive a própria cantiga do grupo nas duas vezes em que é citada sem aspas, numa clara intenção de remissão à sua dimensão profética, fora do usual enquanto linguagem poética. O abandono das aspas na citação ressaltada apenas pelo itálico, que a transforma em fala da cultura, pode ser visto ainda em:

A gameleira branca! Como outro-tempo se cantava:

*Sombra, só de gameleira,
na beira do riachão ..."*⁶⁸

Os dois versos conduzem claramente ao *remanso de rio largo* da cantiga de Siruiz e ainda vêm acrescidos do sentido mítico, garantido pela *antigüidade* das palavras que os compõem, no mesmo contexto do grande sertão. O mesmo pode ser observado na espécie de *desafio* feito pelo cego Borromeu:

⁶⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.98.

⁶⁷ Ibidem. p.123.

⁶⁸ Ibidem. p.385.

Mas, êle, o que carecia de querer saber, às vezes perguntava. Dêsses lugares, o divulgado natural, pedia perguntava. Aí, glosava:

*Macambira das estrêlas,
quem te deu tantos espinhos?*

Tibes! Eu, não. Ia demandar de outros o que eu mesmo não soubesse, a ser: nestes meus Gerais, onde eu era o sumo tenente? Não me respondiam. Ninguém mesmo ninguém. A gente vive não é caminhando de costas? Rezo. O que é, o que é: existível como fundo d'água. Agora eu cismo que o cego Borromeu também só do que já sabia era que indagava. Se não, se não, o senhor verse, como bula santa; a cita não é revelável : ?

*Macambira das estrêlas,
xique-xique resolveu:
— Quixabeira, bem me queira,
quem te ama, Bem, sou eu ...*

Soletrei tudo. Assim ele cantava.⁶⁹

Música indígena: macambira e quixabeira são palavras do tupi, enquanto xiquexique é palavra tapuia.⁷⁰ O mote e a glosa trazem para o desenho do texto três plantas espinhosas, características de regiões secas. A macambira e a quixabeira dão frutos, enquanto o xiquexique contém água, o que mostra a sua utilidade para o gado nas ocasiões de seca. De acordo com o universo mágico que a linguagem poética instaura, os três vegetais conversam e falam do grande sentimento humano, o amor. Novamente as palavras tomam uma dimensão profética, quando falam de amor e espinhos, pouco antes da última batalha. Acrescente-se a tudo isso, a luta verbal de Riobaldo contra o cego Borromeu, em cujas palavras encontra de imediato um desafio ao seu poder de chefe e de homem humano. Certamente nessa passagem se encontra um dos momentos mais poéticos de *Grande Sertão: Veredas*, onde mais uma vez se sobrepõem leituras diferentes: no narrado, no passado, tomam a cena o cômico e as *palavras diversas* do mundo poético presente no desafio; no tempo da enunciação, o narrador está falando de sofrimentos, de saudade, de amor, de antigo presságio de morte, de Diadorim, portanto, na forma simples da cantiga (oráculo?) de

⁶⁹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.423.

⁷⁰ Reveja-se a *tupinização da linguagem* de que fala Haroldo de Campos em *Meu tio, o Iauaretê*, de *Estas estórias*. Cf. CAMPOS. *A linguagem do Iauaretê*, p.49.

Borromeu. A citação das quadras e do desafio vêm completar a tentativa de compreensão das mágicas palavras da cantiga de Siruiz e redimensioná-la enquanto desenho poemático e matriz da linguagem poética e musical do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande sertão*. Rio: Tempo Brasileiro, 1977.
- ALMEIDA, Ana Maria. O paradoxo da totalidade em *Grande sertão: veredas*. *O Eixo e a Roda*, Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, n.2, 1984.
- _____. As bordaduras do texto. *O Eixo e a Roda*, Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, n.6, 1988.
- ATTALI, Jacques. *1492*. Trad. Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- ÁVILA, Cristina. Relação texto-imagem no barroco mineiro. A arte das iluminuras. *Sociedade e Estado*, Sociologia da Cultura, Brasília, Departamento de Sociologia da UNB, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BARBOSA, João Alexandre. *José Veríssimo: teoria crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978.
- BOSI, Alfredo. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Augusto. *poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. (Um lance de dês).
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. P.48-49: A linguagem do Iauaretê.

- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978. P.122: O homem dos avessos.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978.
- CANDIDO, CASTELLO. *Presença da literatura brasileira - III*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa - ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P.14-15: Guimarães Rosa: um alquimista da palavra.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Michael Schroter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HOLLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- LEÃO, Ângela V. Introdução. In: VÁRIOS. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966. P.13: Introdução.
- LIMA, Luiz Costa. *O sertão e o mundo: termos da vida. Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- MENDES, Lauro Belchior. Componentes populares de *Grande sertão: veredas*. *O Eixo e a Roda*, Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, n.2, 1984.

- MOREJÓN, G. Julio. Cervantes e o Quixote. In: CERVANTES. *O engenheiro fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Aquilino Ribeiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *O percurso dos sentidos*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. (Tese de Doutorado xerografada.)
- PROENÇA, M. Cavalcânti. Alguns aspectos formais de *Grande sertão: veredas*. Suplemento Literário do *Minas Gerais*, n. 397, 6 de abril de 1974.
- RAMOS, Maria L. *Fenomenologia da obra literária*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 30.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Ensaios críticos. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VÁRIOS. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966.

GUIMARÃES ROSA E A TERCEIRA MARGEM DA CRIAÇÃO LEXICAL

RESUMO

As criações lexicais de Guimarães Rosa têm sido consideradas tradicionalmente como inovações lingüísticas que se realizam “fora da norma, mas dentro do sistema da língua portuguesa”. A partir dos conceitos de *condições de produtividade* e *condições de produção*, fixados com base nos princípios gerais da Morfologia Gerativa, este trabalho pretende demonstrar que grande parte das criações vocabulares de Guimarães Rosa ultrapassa não só os limites da norma lexical, como também do sistema morfológico da língua portuguesa.

INTRODUÇÃO

Em uma passagem do conhecido artigo, “Sistema, Norma e Fala”, Coseriu afirma:

Os grandes criadores de língua — como Dante, Quevedo, Cervantes, Gôngora, Shakespeare, Pushkin — rompem conscientemente a norma (que é algo como o “gosto da época” na arte) e sobretudo, utilizam e realizam no grau mais alto as possibilidades do sistema: não é um paradoxo, nem uma frase feita, dizer que um grande poeta “utilizou todas as possibilidades que a língua lhe oferecia”.¹

Sabemos que Guimarães Rosa foi um revolucionário em termos de criação lexical. Sua principal obra, *Grande Sertão: Veredas*, foi batizada

1 COSERIU. *Teoria da linguagem e Lingüística Geral*, p.75.

por um crítico de “romance para filólogos”, em parte, certamente, devido às suas ousadas intervenções morfo-cirúrgicas. Que Guimarães Rosa “utiliza e realiza no mais alto grau as possibilidades do sistema”, como afirma Coseriu, não há dúvida nenhuma, da mesma forma como, em sua revolução lingüística, o escritor lança mão de “todas as possibilidades que a língua lhe oferece.”

O aparato crítico a respeito da obra de Guimarães Rosa, no que diz respeito às suas inovações lingüísticas, tem consagrado essa tradicional visão coseriana, segundo a qual um escritor rompe deliberadamente com a norma estabelecida, sem, contudo, ultrapassar os limites do sistema. Em outras palavras, os escritores permanecem fiéis ao “espírito da língua”. Essa tem sido, de fato, a posição dos estudiosos da obra rosiana. Cingir-nos-emos a citar três autores que corroboram esse ponto de vista.

Daniel,² em obra pioneira sobre a linguagem do autor de *Sagarana*, afirma: “Podemos descrever Guimarães Rosa como espírito original elaborando recursos tradicionais para transformá-los enquanto permanece sempre fiel ao ‘espírito da língua’ com o qual trabalha.”

Castro,³ cujo livro tem sido de grande utilidade para os exegetas de *Grande Sertão: Veredas*, depois de ter avançado numa interpretação mais ousada da linguagem do autor — “Guimarães Rosa [...] é o artista verdadeiro que não pára de transgredir as leis, instaurando novas possibilidades formais e novas exigências da sensibilidade” — recua em sua posição, ao afirmar: “... Guimarães Rosa apossou-se daquele estado latente em que se encontram, na língua, os derivados, como observou Saussure, e com isso aumentou consideravelmente o seu vocabulário.”⁴ Mais adiante, o recuo do analista é ainda mais acentuado: “O processo de formação desses derivados obedece àquele princípio investigado por Bally: o da exploração das virtualidades lingüísticas que propicia possibilidades à criação de novos vocábulos”.⁵

Não é outra a posição de Proença,⁶ que assim se manifesta a respeito das inovações lingüísticas do escritor: “O que ocorreu foi ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia,

² DANIEL. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, p.40.

³ CASTRO. *Universo e vocabulário do Grande sertão*, p.9.

⁴ *Ibidem*. p.17.

⁵ *Ibidem*. p.18.

⁶ PROENÇA. *Trilhas no Grande sertão*, p.215.

principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso."

Há, porém, uma voz discordante com relação ao assunto, embora essa discordância se refira à sintaxe de Guimarães Rosa e não à morfologia. Versiani,⁷ no estudo, "Para a Sintaxe de *Grande Sertão: Veredas* - Valores do Subjuntivo", afirma:

No caso da sintaxe, porém, e particularmente no ponto aqui examinado, não se pode dizer que Guimarães Rosa esteja "dentro do sistema, embora fora da norma." Cremos ser possível definir a sua sintaxe como um *co-sistema* do português — noção que tem sido empregada em dialetologia e que aqui parece caber. Grande parte dos usos que o autor faz do subjuntivo são comuns à língua portuguesa, mas outros são inteiramente novidade. Ainda que se originem, levando-o a extremos de elasticidade, no valor básico do subjuntivo na língua ao processo verbal comunicado — não os podemos considerar apenas "violação ou ampliação da norma". O sistema de modos verbais de *Grande Sertão: Veredas* não é o da língua portuguesa, apesar de em parte os dois se sobreporem.

A afirmativa de que "o sistema de modos verbais de *Grande Sertão: Veredas* não é o da língua portuguesa, apesar de em parte os dois se sobreporem", pode parecer um pouco forte, mas, no decorrer do artigo a professora demonstra que, de fato, Guimarães Rosa rompe, em diversas passagens de sua obra, não só com a norma, mas também com o sistema da língua portuguesa.

Voltando à questão lexical, ou, mais especificamente, ao problema da formação de novas palavras, é possível dizer que Guimarães Rosa rompe não só com a norma, mas também com o sistema da língua portuguesa? É interessante observar que a mesma autora, Versiani,⁸ não admite essa possibilidade, ao afirmar: "Num estudo anterior, sobre o vocabulário dessa obra, concluímos que por mais ousadas que nos pareçam as invenções de Guimarães Rosa, elas não fogem, em linhas gerais, das possibilidades que oferece a língua portuguesa."

Neste trabalho pretendemos demonstrar que também no campo da criação lexical Guimarães Rosa rompe não só com a norma, mas também com o sistema da língua portuguesa. Para a consecução desse

⁷ VERSIANI. Para a sintaxe de *Grande sertão: veredas* - valores do subjuntivo, p.84.

⁸ Ibidem. p.83.

objetivo, vamos imaginar que o universo da criação lexical do escritor se situe em três margens distintas:

- na primeira margem estariam os vocábulos concretos, reais, de cuja existência ninguém duvida, familiares a uma comunidade lingüística. Esses itens lexicais povoam a margem concreta em que nos situamos.

- na segunda margem estariam os vocábulos ainda não-existentes na língua, mas possíveis, que podem ser criados a qualquer momento, dentro das possibilidades que a língua oferece. Trata-se de criações fora da norma, mas dentro do sistema. Esses itens lexicais povoam a margem possível, provável, visível, para onde podemos nos dirigir a qualquer momento.

- na terceira margem estariam os vocábulos proibidos, interditos, cujo surgimento seria uma transgressão às regras de formação de palavras do português. Seriam formações criadas não só fora da norma lexical do português, mas também fora do sistema. Esses vocábulos interditos povoam a terceira margem da criação lexical.

1 - A PRIMEIRA MARGEM: O LÉXICO REAL

Não se pode dizer que na primeira margem se dê a criação lexical, uma vez que Guimarães Rosa utiliza formações já existentes em língua portuguesa. Essa margem é concreta, real, é onde nos situamos e moramos. Trata-se de palavras consagradas pelo uso, já dicionarizadas. Muitas vezes esses vocábulos — como os regionalismos, por exemplo — são empregados por grupos restritos. De qualquer forma, são itens lexicais que chamam a atenção por sua estrutura morfológica pouco comum. Antes de passar à exemplificação, convém lembrar que, neste trabalho, por uma questão de tempo e de espaço, vamos nos limitar ao fenômeno da sufixação. Cumpre também dizer que estamos conservando a acentuação gráfica original de Guimarães Rosa, que muitas vezes é enfática. Observem-se os seguintes exemplos:

Aí lá cheio o curralão, com a boa *animalada* nossa ...⁹

Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria *pazear*.
("fazer as pazes, pactuar")¹⁰

⁹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.257.

¹⁰ *Ibidem*. p.123.

Saranga fui, contracontas, contra aquêlê paranãnista *lordaço*. ("rico, poderoso, opulento" — de *lord* + *aço*)¹¹
 ... achava os lugares d'água, feito boi *geralista* ou buriti em brôto de semente ... ("habitante dos gerais, campos do planalto central")¹²
 Os poços grandes são apenas três: [...] no do meio, de água *limosa*, mora um jacaré ermitão ...(de *limo* + *-osa*)¹³
 A *frialdade* do recanto é de gripar um cristão facilmente¹⁴
 Sim, se os cimos [...] e as infernas grotas, *abismáticas*, profundíssimas.¹⁵
 Sômente que o amor dêle pela família, pelos seus, era uma adoração, era *vasteza*.¹⁶

Estamos considerando as formações apontadas acima como existentes na língua, pelo fato de serem dicionarizadas. Como estamos trabalhando com uma obra literária, não podemos — como queria Chomsky — nos basear na competência lexical de um falante comum (no caso, Guimarães Rosa), para definir se um vocábulo tem existência real em uma língua ou não. Estamos nos apoiando no conceito de competência lexical literária, fixado por Rocha.¹⁷

2 - A SEGUNDA MARGEM: O LÉXICO POSSÍVEL

De acordo com o arcabouço teórico da morfologia gerativa, novos itens lexicais são produzidos na língua com base em regras morfológicas, distintas, na essência, das regras sintáticas (Basílio,¹⁸ Anderson,¹⁹ Scalise,²⁰ Spencer,²¹ Katamba,²² dentre outros). As

¹¹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.408.

¹² Ibidem. p.242.

¹³ ROSA. *Sagarana*, p.187.

¹⁴ Ibidem. p.239.

¹⁵ ROSA. *Primeiras estórias*, p.81.

¹⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p.95.

¹⁷ ROCHA. *Teoria sufixal do léxico português aplicada às formações nominais de Guimarães Rosa*, 1992.

¹⁸ BASÍLIO. *Estruturas lexicais do Português*; uma abordagem gerativa, 1980.

¹⁹ ANDERSON. *Linguistic Inquiry*, 1982.

²⁰ SCALISE. *Generative morphology*, 1984.

²¹ SPENCER. *Morphological theory*, 1991.

²² KATAMBA. *Morphology*, 1993.

regras morfológicas, como sabemos, podem ser de dois tipos: Regras de Análise Estrutural — ou RAE's — e Regras de Formação de Palavras — ou RFP's (Basílio²³). Com as RAE's, identificamos as estruturas de palavras existentes na língua. Assim, podemos dizer, de uma maneira sintética, que, aplicando as respectivas RAE's a *momentâneo* e a *cavernoso*, será possível identificar as estruturas *momento* + *-âneo* e *caverna* + *-oso*. As RFP's são acionadas pelo falante para produzir novos itens lexicais. Foi com base em RFP's que se criaram vocábulos recentemente incorporados ao léxico comum do brasileiro, como: *sacoleiro*, *celulódromo*, *parecerista*, *imexível*, *clonável*, *factóide*, *condomínio fechado*, *produção independente* etc. É evidente que RFP's não são fixadas *ex nihilo* pelos lingüistas. Como afirma Basílio,²⁴ "... o estabelecimento de uma regra pressupõe uma relação paradigmática entre conjuntos de palavras." De fato, a teoria lexical portuguesa consagra a RFP, S(subst.) → S_{.eiro} (representada aqui de maneira sucinta), porque formam-se novas palavras no português atual com essa regra, que por sua vez, é fixada com base na relação paradigmática: *verdura* → *verdureiro*, *relógio* → *relojoeiro*, *vaca* → *vaqueiro*, *cavalo* → *cavaleiro*, *muamba* → *muambeiro*, *cambalacho* → *cambalacheiro* etc. Para maiores esclarecimentos sobre as relações entre RAE's e RFP's, consultem-se especialmente: Basílio,²⁵ Bauer,²⁶ Scalise²⁷ e Rocha.²⁸

Podemos dizer, preliminarmente, que Guimarães Rosa, ao criar novos vocábulos, lança mão das RFP's que a língua apresenta, ou, em termos coserianos, "utiliza as possibilidades do sistema". Com base em uma relação paradigmática do tipo: *ignorar* → *ignorância*, *redundar* → *redundância*, *abster-se* → *abstinência*, *conferenciar* (ou *conferir*) → *conferência*, *aconchegar* → *aconchegância*, *querer* → *querência* etc., é possível fixar uma determinada RFP, assim formalizada (em síntese): V(erbo) → S_{.ncia}. Isso quer dizer que, dado um verbo em língua portuguesa, com tais e tais características (sintáticas,

²³ BASÍLIO. *Estruturas lexicais do Português*, p.50.

²⁴ Ibidem. p.18.

²⁵ BASÍLIO. *Estruturas lexicais do Português*, 1980.

²⁶ BAUER. *English word-formation*, 1983.

²⁷ SCALISE. *Generative morphology*, 1984.

²⁸ ROCHA. *Princípios de morfologia gerativa*, 1996.

semânticas, morfológicas etc.), é possível prever a existência de um substantivo sufixado (com *-ncia*), derivado, correspondente, com tais e tais características. É o que se constata com estes exemplos de Guimarães Rosa:

Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem *volvência*, até perto de hora do almoço.²⁹

Segundo disse - que Sô Candelário, por aquela ânsia e *soência*, de avançar, a avançar ...³⁰

Mas meus pêlos crescendo em todo o corpo. Mas essa *horrorizância*.³¹ Truço o olhando de riba, com aquela bruta *perfilância*, que grolou ...³²

É preciso considerar, no entanto, que uma regra lexical sofre fortes restrições com relação à produção de itens lexicais concretos. De fato, uma RFP nunca é 100% produtiva. A produtividade só é total no caso das flexões, mas a análise dessa questão escapa aos objetivos deste trabalho. Para entendermos melhor esse problema, vamos nos basear nos conceitos de *produtividade* e *produção*, tais como foram expostos por Basílio:

... uma vez estabelecida a esfera da competência lexical no conceito de produtividade, este conceito deve ser entendido tão somente como medida do potencial que uma regra tem de operar sobre bases especificadas para produzir construções morfológicamente possíveis [...] As condições de produtividade de uma regra devem ser distintas das condições de produção, que dependem de fatores de ordem pragmática, discursiva e paradigmática.³³

Uma vez estabelecida uma regra lexical, a *produtividade* vem a ser a possibilidade que essa Regra de Formação de Palavras tenha de formar novas palavras no léxico da língua. Podemos dizer que uma regra lexical é algo parecido com uma lei: uma vez fixada, o seu funcionamento passa a ser "amplo, geral e irrestrito", de acordo, é evidente, com as condições que essa lei apresenta. A RFP não tem nada a ver com possíveis restrições pragmáticas,

²⁹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.39.

³⁰ *Ibidem*. p.191.

³¹ *Ibidem*. p.439.

³² ROSA. *Noites do sertão*, p.75.

³³ BASÍLIO. *Produtividade e função do processo de formação de palavras no português falado*, p.3.

discursivas e paradigmáticas a que uma regra lexical pode estar sujeita. Tais restrições estão relacionadas com a *produção* efetiva de itens lexicais. Como afirma Kastovsky,³⁴ a respeito de *produtividade* e *produção*, “esses dois conceitos — o escopo de uma regra e a sua real utilização no desempenho — têm sido tratados indiscriminadamente sob o rótulo de *produtividade*. Eles deveriam, contudo, ser sistematicamente separados”.

Um exemplo simples, que ilustra bem o que estamos estudando, é o caso da palavra *doleiro*, formada recentemente na língua através da RFP, $S \rightarrow S_{\text{-eiro}}$. A base, *dólar*, oferece todas as condições de produtividade requeridas pela regra: é um substantivo concreto, não indica um ser / indivíduo e não é composta.³⁵ Quanto às condições de produção, elas se realizam normalmente, sob o ponto de vista pragmático: de fato, a nossa sociedade consagrou a figura de um agente especializado em comercializar o *dólar*. Tal não se dá com o *franco*. Embora esta base apresente características idênticas às do *dólar*, as condições de produção são diferentes, uma vez que os falantes não vêem necessidade de criar um termo específico para designar o indivíduo especialista em comercializar o *franco* — o (?)*fraqueiro* —, já que a nossa cultura não consagra a figura desse agente.

Voltando às criações lexicais de Guimarães Rosa, dentro dos limites impostos pelo sistema da língua, e considerando as condições de produtividade e de produção, é possível classificar as produções rosianas em dois tipos:

- formações criadas pelo autor com o objetivo de concorrer com produtos disponíveis na língua;
- formações criadas pelo autor com o objetivo de suprir eventuais lacunas dentro do sistema.

Vamos ilustrar a questão com base no conhecido padrão sufixal do português, $A(\text{dj.}) \rightarrow S_{\text{abstr.}}$. Sabemos, com Basílio,³⁶ que “... o léxico apresenta uma estruturação subjacente definida, sendo organizado de acordo com padrões de diferentes tipos”. De fato, dado um adjetivo, é possível prever a existência de um substantivo sufixado, derivado, abstrato, correspondente, caracterizando, assim, um dos padrões lexicais mais regulares do português.

³⁴ KASTOVSKY. *Linguistics*, 1986.

³⁵ ROCHA. *Princípios de morfologia gerativa*, p.87.

³⁶ BASÍLIO. *Estruturas lexicais do Português*, p.113.

Esse padrão lexical geral operacionaliza-se em português através de algumas regras específicas, que utilizam sufixos distintos, como se vê pela amostra:

- ice: burrice, tolice, esquisitice etc.
- ez: nudez, surdez, timidez etc. - eza: beleza, grandeza, safadeza etc.
- ia: nervosia, valentia, teimosia etc.
- ura: brancura, doçura, fofura etc.
- or: amargor, frescor, verdor etc.
- idade: dignidade, eternidade, mineiridade etc.
- idão: podridão, imensidão, lentidão etc.

Como se observa, nos exemplos acima os substantivos são derivados de adjetivos.

Voltemos às criações lexicais de Guimarães Rosa.

2.1 FORMAÇÕES CRIADAS PELO AUTOR COM O OBJETIVO DE CONCORRER COM PRODUTOS DISPONÍVEIS NA LÍNGUA

É comum na obra de Guimarães Rosa dar-se a troca de sufixos, ou seja, a língua dispõe de determinado vocábulo, mas como se trata de uma formação já gasta pelo uso, o autor procura dar-lhe um novo brilho, chamando a atenção para o item lexical inusitado. Proença deu a esse fato uma explicação estilística:

Para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de som e forma inusitados funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além do necessário. Mas, vencido o primeiro movimento de resistência — esse existe até, e principalmente em leitores letrados — a sensação do novo, do recomposto, do revivificado se impõe e Guimarães Rosa toma conta, quase leva a desejar que a língua seja sempre assim criadora e liberta de toda peia.³⁷

São exemplos de vocábulos-guizos:

... além de tôdas as raias do viver comum e da *velbez* ...³⁸ (por *velhice*) ...
Que *burreza!*³⁹ (por *burrice*)

³⁷ PROENÇA. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, p.223.

³⁸ ROSA. *Primeiras estórias*, p.55.

³⁹ ROSA. *Sagarana*, p.151.

Talvez sòmente o álcool o iria um dia [...] corroer-lhe a absurda *austereza* ...⁴⁰
(por *austeridade*)

... como a noite atravessa o dia, da manhã à tarde, seu pretume dela escondido no *brancor* do dia ...⁴¹ (por *brancura*)

— Se puxou à irmã, está servida de todo *lindôr*, sim senhor ...⁴² (por *lindeza* ou *lindura*) A ver, e o sol, em pulo de avanço, longe na banda de trás, por cima de matos, rebentava, aquela *grandidade*.⁴³ (por *grandeza*) Só com o constante poder de minhas pernas, eu ensinava a *quietidão* a Siruiz meu cavalo.⁴⁴ (por *quietude*) ...

— eu disse; disse mansinho mãe, *mansice*, caminhos de cobra.⁴⁵ (por *mansidão*)
... a lidada *miudez* da vida retomava-lhes o ser!⁴⁶ (por *miudeza*)

Observe-se que, sob o ponto de vista das condições de produtividade, nada impede a produção de itens como, *velbez*, *burreza*, *austereza*, *brancor*, *lindor*, *grandidade*, *quietidão*, *mansice* e *miudez*. Basta que se apliquem as respectivas regras às bases existentes na língua. Quanto às condições de produção, *velbez*, *burreza*, *austereza* etc. não existem como vocábulos reais na língua, porque as casas lexicais que esses itens poderiam ocupar já estão devidamente preenchidas por *velhice*, *burrice*, *austeridade* etc. Configura-se assim o fenômeno do *bloqueio*, que é, segundo Aronoff,⁴⁷ "... a não-ocorrência de uma forma, devido à simples existência de uma outra". O que se verifica, portanto, é que Guimarães Rosa não se limita às condições de produção limitadas pelo bloqueio, e leva até às últimas conseqüências as condições de produtividade de uma RFP. Como se observa, podemos dizer que nesse caso Guimarães Rosa está fora da norma, embora dentro do sistema.

2.2 FORMAÇÕES CRIADAS PELO AUTOR COM O OBJETIVO DE SUPRIR EVENTUAIS LACUNAS DENTRO DO SISTEMA

Sabemos que, teoricamente, os verbos da língua portuguesa apresentam uma contraparte nominal, ou seja, dado um verbo, é possível

⁴⁰ ROSA. *Noites do sertão*, p.234.

⁴¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.230.

⁴² ROSA. *No Urubûtiquaquá, no Pinbém*, p.161.

⁴³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.39.

⁴⁴ Ibidem. p.419.

⁴⁵ Ibidem. p.210.

⁴⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p.230.

⁴⁷ ARONOFF. *Word formation in generative grammar*, p.43.

prever a existência de um substantivo sufixado, derivado, abstrato, correspondente, caracterizando assim um padrão lexical do português, tradicionalmente designado na literatura como *nominalização*. São exemplos de nominalização: *adiantar* → *adiantamento*; *apresentar* → *apresentação*; *confiar* → *confiança*; *desmentir* → *desmentido*; *contar* → *contagem*; *exigir* → *exigência*; *garantir* → *garantia*; *abandonar* → *abandono* etc. Como se observa, a nominalização se efetiva através de regras distintas, o que vale dizer, através de sufixos distintos: *-mento*, *-ção*, *-nça*, *-ido*, *-agem*, *-ncia*, *-ia*, *zero* etc. São relativamente poucos os verbos que não têm a forma nominalizada correspondente em português (Basílio).⁴⁸ São verbos específicos da linguagem coloquial, verbos copulativos, auxiliares e indicadores de aspecto. Alguns não a têm por causa do bloqueio heteronímico (*querer* / *vontade*, *precisar* / *necessidade*, *parecer* / *semelhança*), outros por causa da especialização de sentido (*acabar* / *acabamento*, *segurar* / *segurança*) e outros simplesmente porque a norma lingüística não sentiu necessidade ainda de fixar a forma nominalizada correspondente (*atingir* → *atingimento*). Em sua obra, Guimarães Rosa emprega formas nominalizadas não-normificadas de alguns verbos, como por exemplo: *ameigamento*, *amarelamento*, *soamento*, *profundamento*, *tragagem*, *papeagem*, *safanço* etc., realizando, assim, uma espécie de “morfologia do futuro”, para parodiarmos Mary L. Daniel,⁴⁹ que usa a expressão “fonologia futura”, com relação às experimentações fonológicas de Guimarães Rosa.

Seguem-se os contextos em que aparecem essas formações:

Nem se diminuía naquele *ameigamento* melancólico.⁵⁰

Ah, a cara — arre de amarela, o *amarelamento*: de palha!⁵¹

Só o *soamento* em falso, fantasia de tantas palavras, que neblina, que nem restos ...⁵²

Conto, para o senhor conhecer quanta espécie de causa, no mover da mente, no mero da *tragagem* de guerra.⁵³

⁴⁸ BASÍLIO. *Estruturas lexicais do Português*, uma abordagem gerativa, p.82.

⁴⁹ DANIEL. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, p.68.

⁵⁰ ROSA. *Noites do sertão*, p.154.

⁵¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.62.

⁵² ROSA. *Noites do sertão*, p.136.

⁵³ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.444.

... ah, a *papeagem* no buritizal ...⁵⁴ ... uns cinqüenta ou cem homens, repartidos em miúdos grupos, caçando jeito de *safança* ...⁵⁵

Também no padrão A → S *...sur,* a que já nos referimos no subitem anterior, Guimarães Rosa leva às últimas conseqüências as possibilidades da língua, ou seja, cria substantivos deadjetivais para preencher lacunas do sistema lingüístico, como se obseva pelos exemplos que se seguem:

Aí, você não tem receios de que ela então fique sendo assim como uma outra pessoa, boçal, se enfeitando até, na *cbãice* ...⁵⁶

Arte em *esturdice*, nunca vista.⁵⁷

A árvore que morrera tanto. A limpa *esgutez* do tronco ...⁵⁸

Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, *perrenguce* de reumatismo.⁵⁹

O melosal maduro alto, com tôda sua *roxidão, roxura*.⁶⁰

Essas coisas larguei, largaram de mim, na *remotidão*.⁶¹

O que fôsse, êles podiam referver em *imediatidade*, o banguelê, num zunir ...⁶²

Virou para um lado, para o outro, para o outro — lépida, indecisa, decisa.

Tomou *direttidão*.⁶³

A alarida, a pouco e pouco, o re-eco - trufou um galope, em *direitura*, à abalada, dava vento ...⁶⁴ Estava sozinho, detestava a *sôzinbidão*.⁶⁵

... para terminar com a maleita, em *definitividade* ...⁶⁶

... quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo — ó *colossalidade*!⁶⁷

⁵⁴ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.39.

⁵⁵ Ibidem. p.231.

⁵⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p.64.

⁵⁷ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.197.

⁵⁸ ROSA. *Primeiras estórias*, p.7.

⁵⁹ Ibidem. p.36.

⁶⁰ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.152.

⁶¹ Ibidem. p.412.

⁶² Ibidem. p.199.

⁶³ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.175.

⁶⁴ Ibidem. p.173.

⁶⁵ Ibidem. p.101.

⁶⁶ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.322.

⁶⁷ ROSA. *Sagarana*, p.236.

Também nesse caso, podemos dizer que as criações de Guimarães Rosa escapam às condições de produção, embora submetam-se às condições de produtividade. Em outras palavras, podemos dizer que o autor está fora da norma, embora dentro do sistema.

3 - A TERCEIRA MARGEM: O LÉXICO INTERDITO

Antes de tratarmos especificamente dos casos de transgressão sufixal, é importante lembrar que os novos itens lexicais que surgem na língua são criados de maneira regular, ou seja, seguem as RFP's existentes no português. Isso se dá pelo fato de que língua é também comunicação, ou seja, os falantes precisam entender e ser entendidos nos diversos atos de fala. É nesse sentido que se pode dizer, com Bauer,⁶⁸ que “a *formação esporádica*” — ou *nonce-formation* (no original) —, “uma palavra complexa nova, criada pelo falante / escritor, sob o impulso do momento, para satisfazer alguma necessidade imediata”, é, via de regra, regular, sendo muito difícil encontrar na língua exemplos de formações esporádicas irregulares.⁶⁹

Considera-se, portanto, como uma criação lexical irregular aquela que não segue uma determinada RFP. Isso se dá principalmente com relação à categorização da base.

Tomemos como exemplo inicial de transgressão a uma RFP esta criação de Guimarães Rosa: “... e assim tão mole, tão sem *homênci*a, será que eu posso mesmo entrar no céu?! ...”⁷⁰

Nas formações institucionalizadas da língua, o sufixo *-ncia* é acrescentado a bases verbais: *ignorância, redundância, abstinência, conferência* etc. Trata-se do padrão sufixal V → S_{abstr.}. Guimarães Rosa forjou várias palavras com base na regra em questão:

[X]_{verbo} → [[X]_{verbo -ncia}]_{subst.}

São exemplos de formações ortodoxas rosianas: *volvência*,⁷¹ *soência*,⁷²

⁶⁸ BAUER. *English word-formation*, p.45.

⁶⁹ ROCHA. *Princípios de morfologia gerativa*, p.47.

⁷⁰ ROSA. *Sagarana*, p.341.

⁷¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.39.

⁷² Ibidem. p.191.

horrorizância,⁷³ *perfilância*,⁷⁴ etc.

No caso de *homência*, observa-se a transgressão, porque a base não é verbal, mas sim, substantiva. Ora, sabemos que na língua portuguesa não existe a RFP:

[X]_{subst.} → [[X]_{subst. -ncia}]_{subst.}

São exemplos de formações interditas, por contrariarem a regra em questão:

Tinha ira daquela *donância* do Canuto ...⁷⁵ (do subst. *dono*)

Aquela *sensiência*: quando teve de agüentar a operação no queixo, os curativos, cada vez a dôr era tanta, que ...⁷⁶ (do subst. *senso*)

De dia o calor, na regência do sol, as fragas amarelas alumivavam, *montanbitância* ...⁷⁷ (do subst. *montanha + ita*)

Se a gente topiar com a *zebelância*, você entra de bico ...⁷⁸ (do subst. próprio *Zé Bebelo*)

Há também exemplos em que a base é um adjetivo, contrariando, da mesma forma, a regra em questão:

Quim; o nôvo-casado, de mesuras sem cura, com *esquistâncias* e coisinhizezas ...⁷⁹ (do adj. *esquisito*)

Seja-se com simulagens e *fictâncias*?⁸⁰ (do adj. *ficto*, "falso, fingido")

...esganiçado implorava, quando retombou sentado no chão, cessada a *furibundância*...⁸¹ (do adj. *furibundo*)

A forte *circumspectância*.⁸² (do adj. *circumspecto*)

De acordo com a RFP, [X]_{verbo} → [[X]_{verbo -vel}]_{adj.}, o sufixo *-vel*

⁷³ ROSA. *Grande Sertão: veredas*, em. p.439.

⁷⁴ ROSA. *Noites do sertão*, p.75.

⁷⁵ ROSA. *No Urubùquaquá, no Pinbém*, p.210.

⁷⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p.11.

⁷⁷ ROSA. *Tutaméia; terceiras estórias*, p.43.

⁷⁸ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.117.

⁷⁹ ROSA. *Tutaméia; terceiras estórias*, p.109.

⁸⁰ ROSA. *Primeiras estórias*, p.142.

⁸¹ Ibidem. p.132.

⁸² Ibidem. p.30.

é anexado a bases que são verbos transitivos, como se constata pelas formações institucionalizadas: *louvável, administrável, aceitável, bebível, substituível, descartável, imperdível, imexível, seqüestrável* etc. A sua anexação a verbos intransitivos constitui-se numa interdição à RFP desse sufixo. Observem-se os seguintes exemplos irregulares: **chegável, *morrível, *saível, *voltável, *telefonável, *chorável, *doível, *agível, *dormível, *insistível* etc. Podemos considerar como transgressões à regra em pauta as seguintes criações de Guimarães Rosa:

Aí embora até ao não *delongável* ...⁸³

Em como Otacília e eu ficamos gostando um do outro, conversamos, combinados no *noivável* ...⁸⁴

Alastrei, no mau falar, no *gagueável*.⁸⁵

... o *abobável* daqueles olhos verdes ...⁸⁶

O que consumia de comer, era só um quase ... Ele recolhia pouco, nem o *bastável*.⁸⁷

O sufixo *-vel* é também anexado a substantivos, como em: *favorável, razoável, saudável, presidenciável, reitorável, clonável, medalhável* etc. A sua anexação a adjetivos é interdita em português: **belável, *bonitável, *inteligentável, *quentável, *purável, *brancável, *fortável, *altável, *ricável* etc. Guimarães Rosa rompe com essa imposição da regra e cria:

Diadorim vindo do meu lado, *rosável* mocinho antigo ...⁸⁸

Ou, o que vinha ainda molhado, *friável*, macio ...⁸⁹

Resoluto saí de lá, em galope, *doidável*.⁹⁰

O sufixo *-nte* junta-se a verbos para formar substantivos (*militante, estudante, crente*) e adjetivos (*estimulante, desconcertante, derrapante*) e a substantivos para formar outros substantivos (*farsante,*

⁸³ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.170.

⁸⁴ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.233.

⁸⁵ Ibidem. p.265.

⁸⁶ ROSA. *No Urubùquaquá, no Pinbém*, p.227.

⁸⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p.34.

⁸⁸ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.296.

⁸⁹ ROSA. *Primeiras estórias*, p.154.

⁹⁰ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.454.

bandeirante, feirante, comediante, sitiante). A estrutura do léxico português não prevê a formação de adjetivos a partir de substantivos (S → A_{-nte}). Não obstante isso, Guimarães Rosa cria os seguintes vocábulos:

Agora, ao pôr-do-sol, desciam as canoas - de enfia-a-fino, serenas, *horizonteantes* ...⁹¹

... avançou, à frente, só avançávamos, a fora, por aí, *campanpantes*.⁹²

Ali, reconhecia, aquele plâino pardo, *poeirante* ...⁹³

... aqueles coriscões, feito morcegos amarelos e vermelhos, os rasgões no preto, *espadantes* ...⁹⁴

... dois naquela casa da Lapa-Laje, à entrada dos Gerais *oesteantes* ...⁹⁵

Na estrutura morfológica do português não se depara com a regra A → A_{-do}, ou seja, não se estabelece uma relação de grau do adjetivo com esse sufixo. Formações desse tipo são, portanto, transgressões à estrutura sufixal da língua, como nestes exemplos de Guimarães Rosa:

Alma tem de ser coisa interna *supremada* ...⁹⁶

... era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos, mas *altado*, forte ...⁹⁷

João Goanhá, aquele ar *sonsado*, quase de tólo, no grosso do semblante.⁹⁸

A lua havia, *grandada*, clara.⁹⁹

... era um môço espigo, *seriozado*, macambuz ...¹⁰⁰

... Lá vem Jerônimo São juca, montado de marialva, em seu baio *douradado* ...¹⁰¹

O Dito e Tomèzinhos eram *ruivados*.¹⁰²

... e o Piôrra, filho de longe, do Norte, *cegado* de um ôlho.¹⁰³

⁹¹ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.25.

⁹² ROSA. *Primeiras estórias*, p.160.

⁹³ ROSA. *No Urubûquaquá, no Pinbém*, p.37.

⁹⁴ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.188.

⁹⁵ ROSA. *Noites do sertão*, p.138.

⁹⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.22.

⁹⁷ Ibidem. p.84.

⁹⁸ Ibidem. p.199.

⁹⁹ ROSA. *No Urubûquaquá, no Pinbém*, p.65.

¹⁰⁰ Ibidem. p.84.

¹⁰¹ ROSA. *Manuelzão e Miguilim*, p.191.

¹⁰² Ibidem. p.9.

¹⁰³ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.70.

... todo homem em horas fica *atrevidado* em seu seguro ...¹⁰⁴
Um passarinho, que há, de vereda, aquele que pardo *pedresado* ...¹⁰⁵

O sistema sufixal do português só prevê a combinação de *-udo* com substantivos (*barbudo, barrigudo, pontudo, sisudo, sortudo* etc.) A anexação desse sufixo a outras categorias lexicais é caracterizada como uma transgressão à estrutura lexical da língua. Guimarães Rosa faz uso das relações **A → A**, **V → A** e **Pron. → A**, caracterizando-se, portanto, a interdição:

A → A

Inteiro na fama - ôlh'alegre, justo, *intelligentudo* ...¹⁰⁶
Pequeno, mas duro, *grossudo*.¹⁰⁷
Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. *Grandeúdo*.¹⁰⁸
Ele era um homenzão, *brutalhudo* de corpo ...¹⁰⁹

V → A

Os cachorros estreitam com êle, rodeavam — era tatúa-fêmea — ela encapota, fala *choraminguda* ...¹¹⁰
Aqueles eram mais de cento e meio, *sofreados* ...¹¹¹
Era o danado jagunço: ... *ensimesmudo*, sobrolhoso.¹¹²

Pron. → A

Seu, *cujudo*, legítimo, era o ginete ...¹¹³

Os sufixos *-ez* e *-eza* são anexados a bases adjetivais para a formação de substantivos abstratos, como em: *nudez, surdez, morbidez, rispidez, baixeza, lindeza, delicadeza, boniteza* etc. Guimarães Rosa não observou a regra **A → S** *.-cz* ou *.-cza*, criando, portanto, algumas transgressões:

¹⁰⁴ ROSA. *Noites do sertão*, p.54.

¹⁰⁵ ROSA. *Manuelzão e Migullim*, p.153.

¹⁰⁶ ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.177.

¹⁰⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p.10.

¹⁰⁸ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.92.

¹⁰⁹ ROSA. *Primeiras estórias*, p.16.

¹¹⁰ ROSA. *Manuelzão e Migullim*, p.41.

¹¹¹ ROSA. *Grande sertão*: veredas, p.126.

¹¹² ROSA. *Tutaméia*; terceiras estórias, p.29.

¹¹³ *Ibidem*. p.130.

V → S

Da varanda, Sa-Maria Andreza e eu, nós, a gente contemplava: os cavaleiros, na *congracez*, em boa ida.¹¹⁴

... mas a voz portentosamente, sem paradas nem *definbezaz* ...¹¹⁵

Adv. → S

... eu já declinava para *nãoezas*?¹¹⁶

S → S

Quim, o nôvo-casado, de mesuras sem cura, com esquisitâncias e *coisibriquezas* ...¹¹⁷

Em resumo, podemos dizer que Guimarães Rosa, também no campo da criação lexical, não se limita às possibilidades que oferece a língua portuguesa. Além de romper com a norma, ou seja, com as condições de produção relacionadas com as RFP's, o autor vai além, não se submetendo ao sistema morfológico da língua portuguesa, o que vale dizer, ele transgride com as regras morfológicas do idioma, não obedecendo às condições de produtividade dessas mesmas regras. Desse modo, a par de submeter, em grande parte, as suas criações lexicais às possibilidades do sistema, por outro lado, o autor cria uma espécie de *co-sistema* morfológico do português — como sugere Versiani para o campo da sintaxe — caracterizando assim a terceira margem da criação lexical, qual seja, a dos vocábulos interditos.

Enfim, pelo fato de se utilizar de um conjunto de regras morfológicas inexistentes no português, podemos concluir que Guimarães Rosa criou inúmeros itens lexicais em sua obra que não podem ser caracterizados como vocábulos da língua portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Stephen. Where's morphology. *Linguistic Inquiry*, v.13, n.4, p.571-612, 1982.

¹¹⁴ ROSA. *Primetras estórias*, p.113.

¹¹⁵ Ibidem. p.166.

¹¹⁶ Ibidem. p.106.

¹¹⁷ ROSA. *Tutaméta*; terceiras estórias, p.109.

- ARONOFF, Mark. *Word formation in generative grammar*. Cambridge: The MIT Press, 1976. 134p.
- BASÍLIO, Margarida. *Estruturas lexicais do Português; uma abordagem gerativa*. Petrópolis: Vozes, 1980.128p.
- _____. Produtividade e função do processo de formação de palavras no português falado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA DA AMÉRICA LATINA, 9, 1990, Campinas. 9p. (Mimeogr.).
- BAUER, Laurie. *English word-formation*. Cambridge: Cambridge University, 1983. 311p.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. 195p.
- COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e Lingüística Geral*. Rio de Janeiro: Presença, 1979.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 186p.
- KASTOVSKY, Dieter. The problem of productivity in word-formation. *Linguistics*, n.24, p.585-600, 1986.
- KATAMBA, Francis. *Morphology*. Houndmills: The Macmillan Press, 1993. 354p.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1973. P.155-239: Trilhas no Grande sertão.
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Teoria sufixal do léxico português aplicada às formações nominais de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1992. (Tese, Doutorado em Língua Portuguesa). 230p.
- _____. *Princípios de morfologia gerativa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. 153p. (Mimeogr.).

- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. 241p.
- _____. *No Urubùquaquá, no Pinbém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 246p.
- _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 251p.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 365p.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 460p.
- _____. *Tutaméia; terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 192p.
- _____. *Primeiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 179p.
- SCALISE, Sergio. *Generative morphology*. Dordrecht: Foris, 1984. 237p.
- SPENCER, Andrew. *Morphological theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1991. 512p.
- VERSIANI, Ivana. Para a sintaxe de *Grande sertão: veredas* - valores do subjuntivo. In: COELHO, Nelly Novaes, VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Quíron, 1975. p.77.

O EU POR DETRÁS DE MIM: SEMIÓTICA E PSICANÁLISE EM GUIMARÃES ROSA

Para Platão, a obra de arte mimética seria imperfeita porque, ao reproduzir o real, o faria de forma incorreta, infiel à Idéia, fugindo a toda ordem preestabelecida e a qualquer controle. A obra questionaria, assim, uma visão única e íntegra do real, ao mesmo tempo em que afirmaria seu próprio caráter mimético, de simulacro e não de cópia.

De Platão a nossos dias, a ciência tem mostrado que, por trás da aparente unidade do mundo e do homem, existe um movimento e uma multiplicidade de planos e de sentidos que nem sempre se quer admitir. Apesar de se negar o movimento e a pluralidade em benefício do único e do estável, sabe-se que o sentido não é dado pela seqüência de significantes e correspondentes significados, mas pela presença/ausência indicada pelo eixo paradigmático, pela barra que opõe significante a significado ou pelo jogo contínuo dos interpretantes. Não há uma estrutura una, ou um centro irradiador de sentido. Esta passagem da idéia de centro para a de descentramento é expressa claramente por Eduardo Prado Coelho:

Com Copérnico, o homem deixou de estar no centro do universo. Com Darwin, o homem deixou de ser o centro do reino animal. Com Marx, o homem deixou de ser o centro da história (que aliás não possui um centro). Com Freud, o homem deixou de ser o centro de si mesmo (que também nem sequer existe, é apenas um lugar vazio, uma brecha, uma voragem) e aprendeu que ele próprio é constituído por uma estrutura, a estrutura da linguagem.¹

¹ COELHO. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidades, estruturalismos, p. XXXVII - XXXIX.

Guimarães Rosa, ao abordar a questão do duplo, da loucura ou do teatro, o fará também no sentido de mostrar que o homem não tem um caráter monolítico, sendo antes um simulacro que uma cópia fiel a um centro anterior e modelar. O homem nunca é idêntico a si mesmo, variando tanto quanto varia o objeto de seu desejo. O que apresenta para si próprio e para os outros é um conjunto de máscaras com que propicia, ideologicamente, o seu reconhecimento/desconhecimento, apesar de nem sempre, como leitor ou personagem, perceber sua duplicidade. Na maioria das vezes, não se dá conta de que está no meio de um jogo ou num palco, representando papéis de que não tem consciência plena.

Freud, em "O Estranho", ao estudar o conceito de "unheimlich", aborda também o tema do duplo, particularmente interessante à psicanálise.² Otto Rank, em seu livro *O Duplo*, faz um relato extenso das crenças ligadas ao tema, de seu aparecimento nas obras de Hoffman, Poe, Dostoiévsky, Stevenson, das superstições ligadas à sombra ou à imagem captada pelo espelho, pelo quadro ou pelo retrato, e da ligação do tema do duplo com o narcisismo. Rank, referindo-se a Homero, afirma que a crença na duplicidade do homem é tão antiga quanto o esforço para fazer crer na sua unidade. Diz ele: "Segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível ou invisível que se desprende apenas depois da morte — esta não é outra senão a sua alma."³

A função do duplo é nos fazer ver além da realidade imediata, constituindo-se como simulacro e destruindo a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. Daí seu caráter de ilusão, mimético, tal como o condenado por Platão. Sendo ilusão e simulacro, opõe-se ao centro, à unidade, à verdade. Clement Rosset, entretanto, afirma que não há duplo e que tudo não passa de uma ilusão. Tem toda e nenhuma razão. Realmente, o duplo não existe na realidade, no sentido de que seja um ícone. O duplo reside na ilusão, e é esta que tem maior peso. Se a aparência ou a ilusão não tivessem a capacidade de subversão que têm, ao questionar a noção de centro ou de essência, não sofreriam tantas condenações no correr dos tempos. É o que Lacan comenta quando, ao analisar as relações entre o olhar, a máscara e o sujeito da representação, refere-se a Platão:

² FREUD. O estranho, p.293.

³ RANK. *O duplo*, p.96-97.

O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Idéia. É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua.⁴

É verdade que o real acaba sempre por coincidir com o real, que Édipo sempre foi (é) Édipo, que o moinho sempre foi (é) moinho, e não um gigante. O que faz com que o duplo seja visto como tal é a percepção da realidade não como coincidente consigo mesma, mas como divergente, isto é, como ilusão que, paradoxalmente, é tomada como real. Não fosse, isso, a sombra seria explicada pela Física, a imagem no espelho seria um mero efeito óptico, o retrato e o quadro não teriam nenhuma conotação maligna. No final da peça de Sófocles, Édipo realmente coincide com Édipo, seu inquerito chega à verdade, à apuração final dos fatos. O que causa pasmo não é a coincidência, mas o fato de, até o desfecho, Édipo ter sido ele mesmo e um outro, isto é, ter sido duplo, simultaneamente réu e juiz, culpado e inocente. Quando Clément Rosset afirma que “o real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil”,⁵ e o faz num sentido irônico, parece esquecer-se de que o real, para o homem, é um efeito de linguagem, como tal mediatizado e até mesmo multiplicado. Ao contrário do que reitera, de que a pessoa humana só existe no papel, sendo um número de identidade, uma certidão ou o depoimento de alguém,⁶ pode-se dizer que é realmente tudo isto e tudo o mais que imagine ser, todas as máscaras, fantasias, papéis ou ilusões que se dá ou que a sociedade lhe dá. O fato de ser uma evidência, um sólido, não garante ao ser humano sua unidade e integridade. Murilo Mendes, com sua sabedoria de poeta, já afirmara: “O invisível esconde-se no visível.” Atrás da face visível das palavras haverá sempre uma sombra, um reflexo, um duplo que não se reduz à sua estrita apreensão pelos sentidos, sendo sempre fugidio e vicário. Porque a sociedade, através de suas instituições concretas, em que se insere o homem, dá a ele a sensação, a ilusão de um ego sólido e não-dividido, através de funções e comportamentos que o faz assumir. Tais máscaras o

⁴ LACAN. *O seminário; livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.109.

⁵ ROSSET. *Le réel et son double; essai sur l'illusion*, p.58-59.

⁶ *Ibidem.* p.14.

tranqüilizam e lhe permitem representar, para si mesmo e para os outros, uma integridade que, na verdade, não tem.⁷

A obra de Guimarães Rosa postulará, mesmo quando não o faz explicitamente, como em *Grande Sertão: Veredas*, a duplicidade do ser humano, sua tentativa de entender-se ao voltar-se para dentro de si mesmo, "como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha", a tensão entre as fronteiras da razão e da loucura, a possibilidade de rompimento e mistura do imaginário e do simbólico. Uma das formas de trabalhar isso em sua obra é pela exploração da pluralidade de nomes, índice da multiplicidade dos personagens. Riobaldo é Urutú-Branco, Tatarana, Cerzidor; Diadorim é Reinaldo, o Menino, é Maria Deodorina Betancourt Marins; o Cara-de-Bronze é o Velho, é Sigisbé, Sejisbel Saturnim, Xezisbéu Saturnim, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu, só, Jizisbéu Saturnim, Sezisbério, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Todos os nomes cabem por detrás da máscara, da "cara-de-bronze", sendo outras tantas máscaras, outros eus que, na verdade, nada revelam, constituindo-se na voragem de que nos falou Eduardo Prado Coelho. O processo de mascaramento e multiplicação se acentua neste personagem que é velho e filho ao mesmo tempo e que funciona como um duplo de si mesmo e do autor, do Moimeichêgo, outro "zero" a ser preenchido por vários eus. Ambos, Cara-de-Bronze e Moimeichêgo são efeitos do discurso, só existindo através dele, podendo ser ocupados por quem quer que saia em busca da poesia, do "quem" das coisas. Por isto, ambos são intercambiáveis e semelhantes: Diz o vaqueiro Adino ao Moimeichêgo: "É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado. Até, de se duvidar, parece no entom dêsses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda dêles aos rapazes, ao Grivo..."⁸

⁷ A insegurança e fragilidade do ser humano são substituídas por condutas e comportamentos que lhe dão a sensação de auto-conhecimento e integridade, de acordo com o que afirma Eugène Enriquez, no trecho a seguir:

Representações coletivas (imagens) serão propostas ao conjunto dos membros para que eles se conformem a elas. Assim serão definidos aquilo que deve ser um quadro que tenha responsabilidade, um operário que tenha consciência profissional, um militante que possua o sentido do dever, um aluno sério. Estas imagens desempenham o papel de couraça externa que permite a coerência das condutas coletivas. Elas vão ter como função secundária coagir os indivíduos a se comportarem de maneira autônoma e sem surpresa, a terem um comportamento que não dê lugar a nenhuma interrogação, vinda dos outros ou de si mesmos. ENRIQUEZ. *Revista Tempo Brasileiro*, p.65-66.

⁸ ROSA. *No Urubiquaquá, no Pinhém*, p.86.

Por toda a obra rosiana aparece o tema do duplo, associado tanto à multiplicidade do real, impossível de ser captado por uma só palavra, quanto à pluralidade da narração, jamais centrada ou exclusiva. O próprio prefácio é uma duplicação do texto que precede, assim como a epígrafe antecipa e sintetiza o texto que emblematiza. Em Guimarães Rosa essa função duplicadora será exercida, também, pelas “narrativas de encaixe”, como as que há em *Sagarana*, em *Grande Sertão: Veredas*, em “A Estória de Lélío e Lina”, “Uma Estória de Amor” ou “Dão-la-lão”. Além disso, os prefácios de *Tutaméia* têm uma função metalingüística por conformar toda a poética rosiana, iniciada antes, por “São Marcos”.

Os prefácios de *Tutaméia* não têm apenas uma relação sintagmática com os textos que antecipam, mas também uma ligação paradigmática: referem-se aos textos e a toda a obra. Sua posição e seu número subvertem a relação tradicional entre a obra (posterior) e seu prefácio (anterior); não foram escritos após a obra, com a função explícita de antecipá-la e explicá-la. Foram publicados em épocas diversas e, apesar de contíguos aos contos de *Tutaméia*, não se referem apenas a eles.⁹ Tanto os contos deste volume quanto os de *Primeiras Estórias* não foram produzidos de uma só vez. Publicados em *O Globo*, *Pulso*, *Senhor* e no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, entre outros, foram arranjados e distribuídos pelos dois livros de contos.¹⁰ Os prefácios têm natureza autônoma, o que permite serem lidos independentemente dos textos prefaciados e assumem natureza dupla: são dependentes e independentes, a uma só vez.

Nos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa coloca a questão da reversão entre realidade e ficção. Há um ponto em que se perdem os limites de ambas e pode-se transitar livremente entre elas. Em “Sobre a Escova e a Dúvida”, diz o narrador: “Êle era — um meu personagem: conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente.”¹¹ Na página seguinte diz: “Eu era personagem dêle!” Essa é mais uma das duplicidades do prefácio que, sendo prefácio, foi publicado originalmente como ficção. Ao ser transformado em prefácio, perde suas características ou prerrogativas de ficção? O narrador é personagem ou autor? Mais adiante, ao contar sobre a construção do romance

⁹ SIMÕES. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, p.21-22.

¹⁰ VVAA. *Em memória de João Guimarães Rosa*, p.209-213.

¹¹ ROSA. *Tutaméia*, p.147.

inacabado *A Fazedora de Velas*, relata o narrador (aqui, obviamente, o próprio autor) que acaba por ter, tempos depois, a mesma doença do personagem e de, ao visitar uma casa, entrar numa sala que reproduzia “sem toque ou retoque”, a do romance referido. A seguir, conta o acontecido ao escritor Gilberto Freyre, que se encontra, na vida real, com duas pessoas que reproduziam características de personagens de um seu romance, como se ele tivesse se baseado nestas mesmas pessoas que, aliás, nunca vira. Mais interessante é que o próprio Guimarães Rosa tinha um personagem, “o Francês”, semelhante ao de Gilberto Freyre. Tais coincidências, além de mostrarem a reversibilidade entre realidade e ficção, indicam que uma duplica a outra, sem que se saiba qual é anterior e matriz. Ou seja: arte e vida se imitam. Borges exprime com precisão esta possibilidade de alternância entre uma e outra:

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haver dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.¹²

Esta colocação de Borges, aliada à experiência de Guimarães Rosa, indica que não há uma verdade a ser imitada, ou uma verdade ou realidade únicas; mas um processo em que a luz vem a tornar-se sombra e vice-versa. O homem não é um ser definitivo mas, segundo Riobaldo, muito provisório. O homem é autor e personagem, capaz de mudar de papéis e de máscaras, segundo as conveniências. Neste processo acontece uma multiplicação, ou um despedaçamento, à medida que assume os papéis e se mira nos espelhos que os outros fornecem, e uma divisão, ao voltar-se para si mesmo, em busca de auto-conhecimento.

Para exprimir este aspecto provisório do homem, a ficção rosiana vai mostrá-lo se dividindo, internamente, na busca de si mesmo, ou se multiplicando, externamente, por várias imagens em que se reflete e em que tenta, apesar do despedaçamento, a integração. O personagem rosiano será sempre um ser cindido. O conto “Nenhum, Nenhuma”, cujo processo de auto-análise é claro, termina com uma interrogação, indicando que a busca de identidade não terminou ou não está pronta e acabada. Diz o texto: “Porque eu desconheci meus

¹² BORGES. *Otras Inquisiciones*, p.55.

Pais — eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”¹³ Riobaldo, por sua vez, afirma que “Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho.”¹⁴

Esse desejo de Riobaldo encontra ressonância no conto “Pirlimpisquice” ou, mais precisamente, na peça “Os Filhos do Doutor Famoso”, a ser representado pelos alunos do colégio. Ali, cada um desempenharia seu papel, representando para si e para os outros. Mas, além desta cena ensaiada, irrompe a outra cena, o texto alternativo e, talvez, mais verdadeiro. A irrupção do texto espontâneo, não preparado, mais íntimo e sincero, acaba por amedrontar o narrador que se recusa a continuar a representação. É o acaso, quebrando as expectativas, que impede cada ator de representar o papel previamente decorado, e faz romper-se a barreira do convencional e do socialmente aceito, possibilitando o afloramento de algo mais profundo. O texto diligentemente ensaiado pelo Dr. Perdigão só é possível por ser, ele mesmo, um duplo da realidade dos alunos. Cumpra a função de, ideologicamente, reforçar os comportamentos esperados deles. Cada um dos papéis distribuídos duplicava o “papel” que deveriam representar no real do texto: alunos bem comportados, religiosos, estudiosos, obedientes. Dr. Famoso, o Filho Padre, o Filho Capitão e o Filho Poeta são rótulos ou máscaras necessários ao funcionamento ideal de uma sociedade que, ao retratar-se, só considera as imagens mais nobres e dignificantes. Quando os rótulos são menos elevados, devem ser edulcorados para não perturbar a exemplaridade da peça: o Filho Criminoso passa a chamar-se Redimido e o Criado se transforma em Fãmulu.¹⁵

Em “Pirlimpisquice”, há vários processos de duplicação: a peça “oficial”, em relação ao comportamento desejável por parte dos alunos, funciona como um duplo a ser seguido; a peça “alternativa”, feita pelo elenco, incorpora e duplica o imaginário dos alunos. Esta estória, chamada “nossa estória” tinha episódios como: “‘o fuzilado’, o ‘trem de duelo’, a máscara: ‘fuça de cachorro’, e principalmente, ‘o estouro da bomba’”.¹⁶ Além dessa, havia uma outra estória contada por outros colegas: “De fato, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo

¹³ ROSA. *Primeiras estórias*, p.57.

¹⁴ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.187.

¹⁵ ALMEIDA. *O Eixo e a Roda*, p.25.

¹⁶ ROSA. *Primeiras estórias*, p.41.

mentirosa.”¹⁷ Também Zé Boné e o narrador se duplicam, refletindo-se ainda que invertidos. Ambos acabam por ser donos da palavra, à maneira de cada qual. Zé Boné era papalvo e basbaque, enquanto o narrador era “aluno aplicado, e com voz variada, certa, de recitador”, que “podia no vantajoso ser o ‘ponto’.”¹⁸ E ser o ponto significa ser o duplo de cada um dos atores, cujas falas o ponto se esforçara em “reter, tintim de cor por tintim e salteado”.¹⁹ Saber suas falas é ser cada um deles. Quando é obrigado a substituir o Atualpa, o ponto enseja a ruptura do texto oficial e, por consequência, das máscaras sociais que eram, narrador e atores, obrigados a usar. Os textos alternativos, cujos valores eram outros, revelando cada um como efetivamente era e não como aparentava ser, têm então oportunidade e são representados. Graças ao ponto — e a sua falha — e a Zé Boné, sobre cujo imaginário não pesava tanta censura. O ponto, ao falhar em ser o “outro”, tenta salvar as aparências e grita: “ — ‘Viva a Virgem e viva a Pátria!’”²⁰ São os dois símbolos ostensivos da imagem que, no fundo, os alunos deveriam apresentar: religião e civilidade.

Quebrada a compostura, estilhaçada a imagem cuidadosamente constituída, restam as estórias alternativas que são representadas sem “estouva-mentos de estrepolias”, “com muita existência”, “sem combinação”, “com solertes seriedades”. Há, neste processo, uma passagem do mais exterior e superficial ao mais interior e profundo. O que era artificial passa a natural e verdadeiro. Segundo o narrador, o que agora diziam eram

Palavras de outro ar. 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 o tomava o forte, belo sentido, êsse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via dos do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em a correta caixa-do-ponto.²¹

A quebra da imagem preestabelecida, a despeito dos esforços do novo ponto, o Dr. Perdigão, faz com que surja a outra cena, o imaginário.

¹⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p.42.

¹⁸ *Ibidem.* p.40.

¹⁹ *ibidem.* p.41.

²⁰ *Ibidem.* p.45.

²¹ *Ibidem.* p.47.

Aí, nesse lugar, não há escrita, índice do simbólico, mas apenas palavras soltas na oralidade. Por isso a integridade e singularidade desse “drama do agora”, sem espaço ou tempo predeterminados, que toma “o forte, belo sentido”, impossível de ser repetido, diferente da versão oficial feita para ser reapresentada até a saturação. Entre a imagem refletida no espelho exibido pela sociedade e pelas convenções e a imagem recalcada, que agora irrompe, fica-se momentaneamente com esta. Por isso, neste agora em que representam, passam a ser outros — eles mesmos — ou seja: “Ah, a gente: protagonistas, outros atôres, as figurantes figuras, mas personagens personificantes.”²²

Representar não é “aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade”,²³ como queria o Dr. Perdigão, cujas falas eram repletas de lugares comuns, ele próprio duplo da autoridade, diretor de cena, ponto, representante dos padres. Ao contrário, representar é deixar transparecer “com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada”.²⁴ No entanto, entre os dois extremos, entre a “valente vida” e a “verdadeira dignidade”, qual escolher? O narrador, apesar de ter escolhido a “valente vida” e malgrado o sucesso e felicidade que isso traz, tem medo de permanecer no imaginário para sempre. “Só uma maneira de interromper, só uma maneira de sair — do fio, do rio, da roda, do representar sem fim.”²⁵ Entre o simbólico, campo do descontínuo, e o imaginário, cujos símbolos traduzem a continuidade e a permanência (fio, rio, roda, representar sem fim), o narrador opta por permanecer no simbólico, deixando o “verdadeiro viver” para, apesar dos riscos possíveis, permanecer “além dos levianos sentimentos”. Diz o narrador:

Mas — de repente — eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia — para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito — o milmaravilhoso — a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?²⁶

²² ROSA. *Primeiras estórias*, p. 47.

²³ *Ibidem*. p.41.

²⁴ *Ibidem*. p.47.

²⁵ *Ibidem*. p.47.

²⁶ *Idem*. (Grifos acrescentados.)

O fragmento mostra o processo de duplicação ou de multiplicação dos personagens, cujas falas os haviam levado para outro lugar, onde não há tempo, nem começo ou fim, apenas o fluir contínuo. Daí só se sai acordando. Nesse lugar há encantamento e tudo se mistura, tudo flui, como uma roda ou um rio e aí cada um se esquece de “seu mesmo”, do próprio nome, marca do simbólico. Apesar de ser “bom demais”, o narrador teme e quer terminar com o fluxo de palavras, semelhante a um estro, palavra de duplo e ambíguo significado: quer dizer furor poético e, também, desejo sexual. Mergulhado em si mesmo, levado pelo furor e pelo desejo despertados pelas palavras, as próprias e as dos outros, em que se voava, o narrador tem medo de aprofundar a experiência e pretende “ajuizado terminar”. Com uma cambalhota, um salto sobre si mesmo, cruza o limiar entre o imaginário e o simbólico, deixando o espaço do teatro, da outra cena, pelo espaço da platéia: “Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.”²⁷

Também de *Primeiras Estórias*, o conto “Nenhum, Nenhuma” trabalha o mesmo processo de auto-conhecimento e de desdobramento do personagem. Segundo Leyla Perrone-Moisés, nesse conto existe a “divisão expressa do eu que age e do eu que se lembra, indicada por tipos gráficos diferentes”.²⁸ O mesmo procedimento surge em “O homem do pinguelo”, de *Estas Estórias*, cujo narrador e “agente” tem suas falas duplicadas por um segundo narrador. Este processo de duplicação aparecerá em outros textos de Guimarães Rosa e pode ser justificado pela necessidade que tem o sujeito de constituir-se como tal, transitando do imaginário ao simbólico. Tal passagem se fará através da fala, instituidora da lei e da ordem e repressora do desejo e das pulsões. “É na fala que o sujeito efetuará a passagem para o simbólico.”²⁹ O discurso das personagens e, ou, do narrador, em vários contos, não tem como objetivo mostrar a integridade do sujeito, mas a sua ambigüidade radical.

Uma das formas encontradas por Guimarães Rosa para mostrar tal multiplicidade das personagens é transgredir os limites entre real e ficção, entre o texto ficcional e a reflexão sobre ele. Toda referência

²⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 47.

²⁸ PERRONE-MOISÉS. *Colóquio/Letras*, p.38.

²⁹ *Ibidem*. p.44.

metalingüística destina-se a lembrar ao leitor que o que lê não é real mas, ao contrário, é "(...) um outro espaço, comparável ao palco teatral, ao terreno de jogo, à superfície de uma obra literária", ou seja, é ficção, é a outra cena.³⁰ Dá-lhe a medida, ou as regras, do jogo que, a priori, deve ser tomado como jogo. E exatamente por tomar o jogo como jogo, a ficção como ficção, mais afetado será o leitor e maior será o efeito ficcional e, ou, lúdico. Por outro lado, à medida que o texto se apresenta como real, como verdade, suprime toda fantasia e todo sonho; deixa de ser um contraponto necessário à realidade para vir a ser sua continuidade. Nesse sentido, o texto é ilusão. Entretanto, por mais que se finja real, o texto está cercado por marcas ficcionais como o nome do autor, o título, a epígrafe, a capa que o recobre e até mesmo o fato de estar num objeto chamado livro. Quando a obra tenta passar-se por real, é como se o simbólico suprimisse todo o imaginário ou como se o princípio de realidade escamoteasse o princípio de prazer. A obra e, por extensão, toda arte, deve favorecer o sonho e a fuga ao princípio de realidade. Quando Pirandello, citado por Mannoni, traz à cena o ator que já é um personagem, procede como Guimarães Rosa: o fará em "O homem do Pinguelo" e em "Cara-de-Bronze".³¹ Nestes contos, em que recursos gráficos e didascálicos são usados e a questão narrativa é metalinguisticamente problematizada, a carga ficcional ganha ênfase e o conteúdo poético, dos dois textos, cresce.

Na obra rosiana, a ficcionalização da narrativa, no sentido discutido acima, irá representar, para o leitor, as várias maneiras pelas quais este mesmo leitor se dilacera ou se integraliza. Se o conto "Nenhum, nenhuma" é um processo de cura psicanalítica cujo desfecho não é definido, como atesta a interrogação final, também *Grande Sertão: Veredas*

³⁰ O conceito de "outra cena", tal como dado por O. Mannoni no trecho a seguir, é fundamental para a análise que se faz do tema do duplo na obra rosiana:

"A imaginação só entra como alucinação criticada em nome do 'princípio de realidade'; pois se o princípio de realidade condena as produções alucinatórias, nem por isso elas são suprimidas. O princípio de realidade é obrigado a permiti-las em algumas condições — a condição de que sejam negadas. Situa-as, como ao sonho, em 'outra cena', conforme uma expressão que Freud tira da 'legítima simplicidade' do 'velho Fechner'. Procurar-se-ia em vão esta cena no aparelho psíquico, ela está fora do domínio da Nervensprache e também do mundo real. É como se no mundo exterior se abrisse um outro espaço comparável ao palco teatral, ao terreno do jogo, à superfície da obra literária (...) e pode-se dizer que a função da outra cena é antes escapar ao princípio de realidade que obedecer-lhe." (Grifo acrescentado.) MANNONI. *Chaves para o imaginário*, p.98.

³¹ Ibidem. p.174-175.

pode ser tomado como um diálogo entre um paciente e seu analista. O conto conduz a um processo de desvelamento, enquanto o romance, ao contrário, procura esconder a verdadeira face e as intenções da personagem narradora. Em "O Espelho", "Pirlimpisquice", "Darandina", "Droenha", "Tarantão, Meu Patrão", "A Estória de Lélío e Lina", "Cara-de-Bronze", "Mechéu", "Retrato de Cavalo", "Se Eu Seria Personagem", "Conversa de Bois", "O Homem do Pinguelo", "O Recado do Morro", "Meu Tio o Iauaretê", em todos esses contos observa-se um processo de análise de personagens que pode servir de espelho ao leitor, fazendo-o ver aquilo que muitas vezes não pode ou não quer ver. Em todos eles há a duplicação ou a multiplicação da personagem e sua busca de equilíbrio entre imaginário e simbólico.

Em "Pirlimpisquice" a outra cena é quase vivida como real e não como representação, como teatro, quase se perdendo a capacidade de constituir a alucinação em fantasia, em "outra cena":

Perdeu-se a instância qualquer que seja, capaz de, criticando a "alucinação" dada como primitiva, (...), constitui-la em fantasia na outra cena, onde pode livremente ser sem ser. Liberar-se como palavra pura e fazer de nós ao mesmo tempo o louco que pode dizer tudo e o rei para quem as palavras de seu louco não têm "consequência".³²

Nesse conto, como se viu, o narrador vivencia a passagem para o imaginário, a perda do simbólico, a imersão no princípio de prazer. Esta experiência, apesar de gratificante e prazerosa, é perigosa e o narrador a recusa: salta fora do imaginário puro e retorna ao princípio de realidade. Mostra-se que o teatro ou a ficção devem ser sentidos como encenação, não como realidade; devem propiciar o sonho, mas não podem ser o sonho ou a fantasia, exclusivamente.³³

³² MANNONI. *Chaves para o imaginário*, p.99.

³³ As citações de O. Mannoni e a de Eugène Enriquez indicam a importância do imaginário como o lugar ainda não dominado pelo simbólico e como elemento fecundante da realidade:

"O lugar do imaginário é o Eu, não o dos inícios da teoria freudiana, que era encarregado de assegurar a adaptação à realidade. Ao contrário, é o Eu do narcisismo, o lugar dos reflexos e das identificações." MANNONI. *Chaves para o imaginário*, p.177.

"Narciso não faz senão perder-se em seu espelho, ele tenta estabelecer seu sonho na realidade. Assim, se o imaginário é sempre irreal, é ele também que fecunda o real, tentando fazer do real a expressão de seu próprio sonho. Se então está combinado ao princípio do prazer, ele visa igualmente à satisfação das necessidades vitais respondendo ao princípio de realidade. Ele pode desempenhar este papel pois faz a junção entre as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais pelo disfarce do narcisismo." ENRIQUEZ. *Revista Tempo Brasileiro*, p.60.

Se em “Pirlimpsiquice” a diferença entre o real e o sonho pode ser demarcada, o mesmo não se dá em “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, onde a loucura se confunde com a razão e os limites se perdem, tal como ocorre em “Darandina”. Se “O Espelho” lembra Machado de Assis, ensejando um estudo comparativo de Dante Moreira Leite,³⁴ o conto “Darandina” recorda “O Alienista”, no sentido de que loucura e razão são reversíveis, sendo impossível demarcar seus limites. Em Guimarães Rosa, a loucura é uma outra maneira de colocar a duplicidade do homem, que oscila entre ela e a razão, sem se poder determinar, com certeza, qual a porção “normal”, qual a “anormal”. O louco, ou suposto louco desse conto, só assume esta condição por considerar a irreversível loucura da humanidade. À maneira de Simão Bacamarte, interna-se: “(...) vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário(...)”.³⁵ Os próprios médicos, segundo a teoria de antigo professor, eram também loucos. E a multidão, cercando a palmeira a que se alçara o louco, ao percebê-lo são, por sua vez, enlouquece:

Adivinhava isso o desvairar da multidão espaventosa — enlouquecida. Contra êle, que, de algum modo, de alguma maravilhosa continuação, de repente nos frustrava. Portanto, em baixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Êle estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo.³⁶

Um processo semelhante ocorre em “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, em cujo princípio as pessoas procuravam ostentar a própria razão e sensatez, “cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas”.³⁷ No entanto, após colocarem as mulheres no trem, Sorôco e a multidão começam a cantar a mesma cantiga que elas, as loucas a caminho do hospício, cantavam:

Num rompido — êle começou a cantar, alteado, forte, mas sôzinho pra si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava, continuando. A gente se esfriou, se afundou — um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos de uma vez, de dó do Sorôco, principiam a acompanhar aquêle canto sem razão.³⁸

³⁴ LEITE. Retratos e espelhos, p.192-198.

³⁵ ROSA. *Primeiras estórias*, p.138.

³⁶ *Ibidem*. p.148.

³⁷ *Ibidem*. p.15.

³⁸ *Ibidem*. p.18.

Em “Pirlimpsiquice”, no final, o sonho deve ser tomado como sonho, necessário para que o equilíbrio se mantenha. Em “Sorôco” ou em “Darandina”, entretanto, a possibilidade de os estados se fundirem adiciona um ingrediente estranho à fórmula que o leitor tem em mãos, dando-lhe uma certa inquietação. Freud comenta este efeito que o texto provoca no leitor:

É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação.

Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginário e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade.³⁹

A afirmação da possibilidade de mistura, ao gerar a dúvida, mostrará ao leitor sua própria oscilação e seu desconhecimento das fronteiras. E, ao contrário de uma identificação, o que se tem é uma projeção. Mannoni, falando da relação entre o espectador e a personagem Tartuffe, com quem poderia haver uma identificação, afirma o seguinte:

(...) horrorizando-nos, que Tartuffes poderíamos ser. Atingimos um ponto aí em que apreendemos uma espécie de alternativa possível da identificação e da projeção. (Certamente no teatro a projeção é uma identificação recusada). Tartuffe não é um personagem com o qual alguém aceite identificar-se.⁴⁰

O leitor oscila entre a identificação e a projeção, dependendo das imagens fornecidas pelas personagens. Entre as positivas e as negativas, aceita aquelas e rejeita estas. No conto “A Benfazeja”, certamente repudiará a identificação tanto com a personagem de nome Mula-Marmela (uma espécie de Édipo) quanto com o povo da cidadezinha onde se desenrola a estória, cuja hipocrisia é criticada pelo narrador. Entretanto, há certas imagens que o leitor toma como suas, consciente ou inconscientemente. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo projeta os aspectos negativos sobre Diadorim, Zé Bebelo e Hermógenes, trazendo para si os positivos: o leitor identifica-se com ele.

O conto “O Espelho” mostra o processo de depuração das imagens com que o personagem se identificara ou que lhe haviam sido atribuídas. Este conto é, também, um exemplo da consciência

³⁹ FREUD. O estranho, p.288, 304.

⁴⁰ MANNONI. *Chaves para o imaginário*, p.179.

metalingüística de Guimarães Rosa, pois ocupa posição intermediária entre os contos de *Primeiras Estórias*, dividindo-os em dois grupos de dez, como se se espelhassem. Esta divisão simétrica é clara em relação ao primeiro e ao último contos do volume, que tratam do Menino e de sua descoberta do mundo. Ao se olhar no espelho e se perceber monstro, iniciando um processo de depuração e reconstrução de si mesmo, o narrador reafirma a sua pluralidade, mais que a própria duplicidade. Sua monstruosidade advém do excesso de máscaras que a sociedade lhe impõe. Elas são os vários espelhos em que tem que se mirar para assegurar a própria identidade e o reconhecimento do outro.⁴¹ O mesmo processo, apontando a interdependência entre modelo e cópia, está em "Mechéu", de *Tutaméia*. Aí, o personagem do mesmo nome exige do outro bobo, o Gango, uma posição de dependência, provocando, nele, mimetismo e submissão. Esta relação de mando desmorona quando o Gango morre e o Mechéu perde a garantia da própria identidade e poder. A duplicação de ambos é flagrante: Mechéu é o modelo em que o Gango se mira e este é o espelho em cuja superfície se reflete a imagem positiva e superior de Mechéu. Ao perder a imagem fiel no espelho, Mechéu perde toda a sua segurança como se sua alma houvesse fugido. Vejam-se os trechos do conto:

Ainda abaixo dele, bôbo, bem, meio idiota papudo era outro, o que de alcunho o Gango; tolo tanto, que cheirava as coisas, mas nem sabia temer a cobras e os lagartos. Simiava-o êsse, obediente mirava por modêlo ao Mechéu, maramau, que o tratava de menor, sem estimação, exigia do Gango uma ideal excelência, forçando-o à lida, quisesse-o sacado pronto do ôvo da estupidez.⁴² Mas, enterrado aquêle, Mechéu aos tentos se estramontou, se cuspiu, se sumindo, o boi em transtôrno, desacertado do trabalho.⁴³

Em "O Espelho", a relação especular se dá entre o narrador e sua

⁴¹ O ingresso no simbólico subentende a representação de uma série de papéis que garantem o auto-conhecimento e o reconhecimento pelo outro. Veja-se o trecho:

"Espedaçamento de imagens relacionais: os indivíduos são confrontados a uma série de imagens diferentes (e não somente à imagem da organização e à sua própria imagem): o que eles representam para seus superiores, seus colegas, seus amigos, seus subordinados. Em outras palavras, são expostos a uma série de espelhos (ou ainda, a uma espécie de espelho quebrado estendido pelos outros). É na medida em que são reconhecidos pelos outros na sua identidade e no seu poder que podem conquistar sua identidade e ter efetivamente um certo tipo de poder." ENRIQUES. *Revista Tempo Brasileiro*, p.66-67.

⁴² ROSA. *Tutaméia*, p.89. (Grifos acrescentados.)

⁴³ *Ibidem*. p.90-91.

imagem refletida. Semelhante ao processo ocorrido em “Nenhum, Nenhuma” e “Pirlimpsiquice”, o conto narra um mergulho para dentro de si mesmo, vivido pelo narrador, tentando descobrir a verdadeira imagem que tem, ou a que cada um tem. “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?”⁴⁴ O narrador relata a infidelidade e a crença, para ele absurda, de que eles captariam, fielmente, a imagem de quem se contempla. Fala ainda dos vários tipos de espelhos, da preferência que o homem tem pelos planos e a impossibilidade de a imagem refletida coincidir com sua fonte, por causa do fluir do tempo: “Ah, o tempo é o mágico de todas as traições...”⁴⁵ Além de tratar, especificamente, da duplicação da imagem, o narrador expõe a impossibilidade de coincidência entre o real e seu reflexo. É um processo dinâmico que lembra a relação entre o signo e seu objeto, também dinâmica, sempre necessitando de um interpretante que precise a relação apontada. Por outro lado, a questão do espelho coloca um problema crucial, pois problematiza o conceito de real, perguntando se ele está na imagem no espelho ou no objeto que nele se reflete. Ao lançar mão da metáfora do espelho, no diálogo entre Glauco e Sócrates, Platão insiste em distinguir entre essência e aparência, como se fosse possível demarcar os limites.⁴⁶ Guimarães Rosa, como tantos antes dele, discute exatamente a ausência de limites e a reversibilidade das posições. Objeto e imagem, essência e aparência se misturam. Bem e Mal não são excludentes e maniqueisticamente separados. E o ser humano não é idêntico a si mesmo, única imagem refletida num único espelho, mas uma pluralidade de imagens, tantos quantos forem os espelhos à sua volta.

A metáfora do espelho, usada por Platão, Guimarães Rosa e tantos outros, ao lado de outras metáforas como a do teatro, do quadro e da loucura, traz à tona a questão mimética, a relação entre signo e objeto, entre ficção e realidade, entre o ser humano e si mesmo. Não é mera coincidência os contos da obra de Guimarães Rosa, em grande número, abordarem esta relação, este processo de deslizamento entre essência e aparência, entre objeto e imagem, esta multiplicação de imagens que nada mais é que o deslocamento do desejo. Nos contos de *Primeiras Estórias*, por exemplo, predominam a dúvida e a duplicidade dos personagens, ainda simples debuxos inacabados.

⁴⁴ ROSA. *Primeiras estórias*, p.71.

⁴⁵ *Ibidem*. p.72.

⁴⁶ PLATON. *La République*, p.355.

Em vários contos, neste e em outros volumes, não se mostra a integridade do ser humano, mas seu esfacelamento. Como as palavras são signos, o ser humano também é um signo de si mesmo, não se conhecendo ou se reconhecendo senão como signo, em processo constante de deslocamento. Às vezes acredita neste signo, às vezes desconfia dele. Se em *Grande Sertão: Veredas* o narrador crê no signo que tece para si próprio durante a narrativa, nos prefácios de *Tutaméia* e nos contos de *Primeiras Estórias* e de *Sagarana* desconfia deles e os desconstrói. Por incerto e provisório, este voltar-se para dentro de si mesmo é perigoso, fazendo com que o narrador de "Pirlimpsiquice" salte fora de sua representação, isto é, da imagem ou signo a que havia chegado. Em "O Espelho", o processo de desmascaramento iniciado pelo narrador, despindo todas as máscaras externas que compunham o seu eu, leva à sua anulação e, por fim, a um processo de renascimento, num percurso de volta às origens como pode ser observado também em "Nenhum, Nenhuma". A depuração da imagem leva ao nada, à perda de qualquer identidade. O narrador descreve a gradação do processo:

Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prosseguei. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário (as parecenças com os pais e avós) que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ôvo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura.⁴⁷

Ao despír todas as máscaras, o narrador se despe de todos os eus herdados ou adquiridos, e acaba por voltar a um estado anterior ainda informe, a um nada, a uma essência invisível. Diz o narrador:

E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sôbre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine?⁴⁸

⁴⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p.75-76.

⁴⁸ *Ibidem*. p.77. (Grifo de Guimarães Rosa.)

Todo esse processo de anulação de si mesmo nada mais é que o modo de o homem estar no tempo. O presente é, simultaneamente, expectativa e memória, segundo Santo Agostinho, para quem o presente não tem duração ou extensão.⁴⁹ Guimarães Rosa, à sua maneira, reproduz o conceito agostiniano: "(...) o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória."⁵⁰ Deixar de ver-se no espelho é ser o presente, sem as miragens do passado ou do futuro, isto é, não ter extensão, não ter corpo. Nem o corpo físico ("Eu não tinha formas, rosto?"),⁵¹ nem o corpo psíquico ("(...) o que se me fingia de um suposto eu").⁵² Também em "Pirlimpisquice" perde-se a noção de duração ou extensão. O que existe é um permanente fluir como se se estivesse fora do tempo, numa dimensão de eternidade. Veja-se o texto: "O que: aquilo nunca parava, não tinha comêço nem fim? Não havia tempo decorrido."⁵³ Esse nada, essa ausência de imagem no espelho, tanto quanto a sensação de eternidade proporcionada pela sensação do presente como não tendo expectativa ou memória, futuro e passado, conduzem à noção de imaginário, a relação "narcísica do indivíduo com seu ego".⁵⁴

O homem é constituído como unidade pelo olhar do outro sobre ele no momento em que passa do imaginário ao simbólico. "Os simbolismos sócio-cultural e 'lingüístico' impõem-se com suas estruturas, como ordens já constituídas, antes da entrada que neles faz o sujeito

⁴⁹ Reproduzem-se as palavras de Santo Agostinho, citadas por Hugh M. Lacey:

"Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração; se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhuma extensão."

"E assim, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é; porém a sua imagem, quando a invoco e se torna objeto de alguma narração, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. (...) Sei com certeza que nós, a maior parte das vezes, premeditamos as nossas ações futuras e que essa premeditação é presente, ao passo que a ação premeditada ainda não existe, porque é futura." LACEY. *A linguagem do espaço e do tempo*, p.43-44.

⁵⁰ ROSA. *Primeiras estórias*, p.77.

⁵¹ *Ibidem*. p.76.

⁵² *Ibidem*. p.77.

⁵³ *Ibidem*. p.47.

⁵⁴ LAPLANCHE, PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p.304.

'infans'.⁵⁵ Quando a criança ingressa na ordem simbólica, é modelada segundo as estruturas dessa ordem. Nas palavras do narrador de "O Espelho", essa ordem simbólica seria constituída "pelas paixões, manifestadas ou latentes, (...) idéias ou sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura".⁵⁶ Entre imaginário e simbólico, atuando para a constituição do sujeito e de uma identidade, dispõe-se uma rede de símbolos, mediadora, promovendo um distanciamento entre ele e a vivência. É o processo de substituição do real por um signo, bastante claro em *Grande Sertão: Veredas*, onde o discurso de Riobaldo busca desvincular sua imagem de sua vivência, criando uma outra imagem, para si próprio e para o leitor. Já nos contos o procedimento é diferente. Neles, o narrador tenta desvincular-se e descobrir-se como se estivesse num processo de cura psicanalítica. A intenção é, portanto, contrária à do romance. Há, nos contos, uma busca da própria essência, ou seja, uma perda do simbólico investido na personagem, como se ele devesse despir uma máscara, alcançando um equilíbrio entre simbólico e imaginário, entre princípio de prazer e princípio de realidade. Em "O Espelho", após perder sua imagem refletida, a personagem "nasce" e passa a ver-se como criança:

⁵⁵ Para maior compreensão dos conceitos de "duplo", "espelho", "narcisismo", "imaginário", "simbólico" vejamos os livros de Jacques Lacan, de que reproduzimos alguns trechos, e de Anika Lemaire.

LACAN. *Écrits I*, p.90, 93-94.

LEMAIRE. *Jacques Lacan*: uma introdução, p.44.

"Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image, — dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'imago.

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme a ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet.

(...) le stade de miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental." (Grifos do autor).

⁵⁶ ROSA. *Primeiras estórias*, p.76.

E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto (quase delineado, apenas) mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que; rostinho de menino, de menos-que-menino, só. S6.⁵⁷

Em “Nenhum, Nenhuma” ocorre o mesmo, ou seja, há uma depuração das lembranças e uma volta ao passado, para o renascer após despedidas todas as máscaras, percorrendo o caminho inverso: “Orientar-me! — como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha.”⁵⁸ Em “Pirlimpisquice” há também este processo de desvelamento, ainda que involuntário, ocasionado por uma falha na consecução do discurso repressivo e repleto de estereótipos: “Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformados.”⁵⁹

O despojamento descrito em “O Espelho” surge em “Nada e a Nossa Condição”, em que Tio Man'Antônio, após subir a montanha que conduz a sua fazenda, perde não a aparência, os traços físicos, mas as poses. Franciscanamente, despe-se delas. O mundo se faz por metades, que se encaixam e se completam, em harmonia: “Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio.”⁶⁰ O conto narra a busca pelo todo, pelo conhecimento de si mesmo. Para restabelecer o equilíbrio e a harmonia, Tio Man'Antônio, que se percebe transitório, doa suas terras:

Tudo se inestimava, porém, para Tio Man'Antônio, ali, onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades. Apreendesse o poder de conversar, em surdo e agudo, as relações dos acontecimentos, dos fatos; e dissuadia-se de tudo — das coisas, em multidão, misérias. Êle, — o transitoriante.⁶¹

Aí, Tio Man'Antônio não pensava o que pensava. Amerceamento justo — ou era a loucura e tanta? O grande movimento é a volta. Agora, pelos anos adiante, êle não seria dono mais de nada, com que estender cuidados. A quem e de quem os fundos perigosos do mundo e os às-nuvens pináculos dos montes? — “Faz de conta, gente minha... Faz de conta...” — era o que dava, e quando, embora, no que em dizer essas palavras; não sorria, sengo.⁶²

⁵⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p.78.

⁵⁸ *Ibidem.* p.54.

⁵⁹ *Ibidem.* p.47.

⁶⁰ *Ibidem.* p.86.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibidem.* p.87.

O homem é feito por estas duas metades que se completam: a caverna e a montanha, os “fundos perigosos” e os “às-nuvens pináculos dos montes”. Este processo de conciliação se faz também como uma volta para si mesmo, subindo, como o riachinho do outro conto, a montanha: “Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros, e crevassas — grotas em tremenda altura.”⁶³ Mais adiante, reafirmando essa natureza dupla e complementar, o narrador acrescenta: “Sim, se os cimos — onde a montanha abre asas — e as infernas grutas, abismáticas, profundíssimas.”⁶⁴ Tanto a caverna quanto a montanha relacionam-se com o inconsciente, com o renascimento e, paradoxalmente, para a caverna, com a volta às origens, ao céu. “Entrar na caverna é, portanto, retornar à origem e, daí, subir ao céu, sair do cosmo.”⁶⁵ Fruto dessa tensão, dessa verdadeira “coincidentia oppositorum”, o homem tem que procurar conciliá-los e mantê-los em equilíbrio, ajuntando o “Rei dos montes” e o “Rei das grotas”, vivendo, ao mesmo tempo, o passado e o futuro no presente: “Pois era assim que era, se; só estamos vivendo os futuros antanhos.”⁶⁶ O final de Tio Man’Antônio é bíblico e se constitui no despojamento total, no atingimento do todo, representado pelos opostos que se completam: “(...) como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio.”⁶⁷ Tio Man’Antônio se torna cinzas e ao pó retorna: “Até que, êle, defunto, consumiu-se a cinzas — e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só: como as conseqüências de mil atos, continuadamente.”⁶⁸

Em “A Estória do Homem do Pinguelo” são dois personagens que têm características opostas e complementares. Seo Cesarino e Mourão trocam de ofício, passando de vendeiro a boiadeiro e vice-versa. E os dois, que iam mal nas respectivas profissões, se dão bem no novo ofício, prosperam, enriquecem. Nesse conto, além dos personagens, também a narração é duplicada, com um segundo narrador comentando e traduzindo a estória contada pelo José Reles, o narrador oficial.

⁶³ ROSA. *Primeiras estórias*, p.81.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p.216-217.

⁶⁶ ROSA. *Primeiras estórias*, p.81.

⁶⁷ Ibidem. p.86.

⁶⁸ Ibidem. p.89.

E, duplicando-se dentro do texto, o par de narradores e o par de personagens.

Dona Rosalina, personagem de "A Estória de Lélío e Lina", contém em si as marcas opostas de duas irmãs que teve: a freira e a puta. É Dona Rosalina quem diz:

— A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fôsse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas... Elas eram lindas escolhidas.⁶⁹

E Lélío, pensando na Mõça que ajudara a comboiar pelo sertão, sintetiza a duplicidade dessa e de outras personagens de Guimarães Rosa: "Então, era como se fôssem duas, tôdas duas de verdade, as duas numa só, no mesmo do tempo."⁷⁰ Como essa Mõça e Dona Rosalina são Soropita e Doralda, personagens de "Dão-Lalalão", de vida dupla: ele, ex-jagunço e boiadeiro, agora um pacato fazendeiro; ela, antiga prostituta, que se tornara dona-de-casa respeitada e respeitadora. E ambos se respeitavam mutuamente: "Dela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio (o sapo, na muda, come a pele velha)."⁷¹

Em "Droenha", duplica-se o personagem e duplica-se a estória. Jenzirico, após ter atirado no valentão Zêvasco, refugia-se nas montanhas. Lá, supõe ver um homem: "Mas — no relancear — viu! Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espectro? Por trás de buranhém e banana-brava, um homem, nu, nu em pêlo."⁷² Aos poucos, suas roupas vão desaparecendo. Primeiro, o chapéu; depois, o paletó; finalmente, ao entrar numa lagoa, o restante: "Deu fé: roupa, espingarda, alpercatas — tudo desaparecido."⁷³ Dentro d'água, nu, Jenzirico desespera e grita a sua culpa: "Matei, sim... gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se

⁶⁹ ROSA. *No Urubùquaquá, no Pinbém*, p.216.

⁷⁰ *Ibidem*. p.160.

⁷¹ ROSA. *Noites do sertão*, p.23.

⁷² ROSA. *Tutaméia*, p.42.

⁷³ *Ibidem*. p.43.

certificando..."⁷⁴ Após isso, aparece-lhe um homem, vestido com suas roupas, que o olha e se afasta: "Viu, enfim, no sacudimento: aquê, o qual! Semelhante homem — trajado sabido, enchapelado — de suspapés, olhava-o, bugiava?"⁷⁵ Depois, vêm seus amigos que o informam: alguém aparecera e matara Zêvasco, que não morreria pelas mãos de Jenzirico, mas apenas agora. O assassino, de nome Jenjibirro, estava morto também, por meio do irmão de Zêvasco. Jenjibirro repete, ponto por ponto, a estória de Jenzirico, com a diferença, apenas, de ter "feito o serviço" definitivamente:

E diziam o desassombro: Zêvasco não morreria, na ocasião. — Agora, sim... — morto estava. Sujeito sandeu aparecera, direto para o exterminar, a tôda a lei. Semelhante antigo homem, um Jinjibirro, em engraçadas encurtadas roupas, chapelão; o que, de havia muitos anos, levava sumiço, desertor serrão, revel por intimado de crime, ainda que se sabendo, depois, que nem não era o exato assassino.⁷⁶

Ambos, supondo ter matado alguém, fogem. Jinjibirro vive nas montanhas, escondido, como Jenzirico o fará. Jinjibirro, usando as roupas de Jenzirico, voltará e matará o desafeto deste último, libertando-o da cadeia de montanhas. Jenzirico, ao beber no poço, vê-se e vê o reflexo do outro; ao ouvir um espirro, pensa ser o seu próprio; ao entrar na água, vê o outro vestido com suas roupas. Há uma duplicação de ambos, que acabam por ser um só, fundindo-se e, pelo desfecho da estória, libertando-se.

"Retrato de Cavalo" retoma a teoria colocada em "O Espelho" de que este retém a alma da pessoa. O cavalo, captado num retrato, juntamente com a noiva do fotógrafo, constituía, para seu dono, Bio, um roubo. Possuir a reprodução do animal seria possuí-lo. "Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?"⁷⁷ Contrariamente à mimese platônica, a reprodução do cavalo não era ilusão mas, como acreditava o Bio, uma realidade. Não era uma pintura inventada ao acaso, mas uma fotografia, real. Por isso, o quadro deveria ser destruído, restando apenas o original: "Desde-nhava falsejos e retratos. Agouros! devia abolir aquê, destruído

⁷⁴ ROSA. *Tutamêia*, p.44.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Ibidem. p.131.

em os setecentos pedaços.”⁷⁸ Mas, após a morte do cavalo e rompimento do noivado pela moça, que com ele aparecia no retrato, tanto Bio quanto Iô Wi desistem da reprodução que “Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão, aquilo não podia satisfazer o espírito (...)”.⁷⁹ Perdidos os originais, as cópias não interessavam mais, uma vez que tanto o cavalo quanto a moça tinham feito surgir algo que não “(...)se grava em retratos(...)”.⁸⁰ Se, no princípio do conto o retrato duplicava o cavalo e sua posse, morto o animal ele é incapaz de restituí-lo por inteiro, apesar de “No viso daquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava prêsã, semelhante da alma, por sobejos e vivente parecença”,⁸¹ como diz o narrador a respeito da moça e do cavalo.

Em “A Estória de Lélío e Lina” há uma narrativa de encaixe que tematiza, ao mesmo tempo, vários pontos já abordados por Guimarães Rosa, como o sonho, o espelho, o duplo e, em todos eles, a mistura entre realidade e ficção. Neste conto, a estória contada faz parte de outra, servindo de ensinamento moral para uma personagem, sendo, portanto, uma narrativa exemplar. O sonho do fazendeiro, que é esta narrativa de encaixe, se realiza por partes, como um presságio. Primeiro, por sonhar com uma briga que, efetivamente, acontecia no mesmo momento do sonho; segundo, por haver um deslocamento. Em vez de os vaqueiros morrerem espetados, é o próprio fazendeiro quem, dias depois, morre da mesma forma que previra para eles: furado no queixo e na barriga. E o fazendeiro, ao duplicar-se nos vaqueiros, acaba assumindo a figura de cada um: “Cada um tinha avistado era sua figura de pessoa mesma, em cara e corpo, feito num espêlho!”⁸²

“Meu Tio o Iauaretê” é simetricamente inverso a “A Hora e Vez de Augusto Matraga”. Enquanto Matraga representa uma confluência de dois modelos diferentes, o religioso e o coletivo, de um lado, e o laico e individual, de outro, ou a reunião do santo guerreiro e do santo asceta,⁸³

⁷⁸ ROSA. *Tutaméia*, p.132.

⁷⁹ *Ibidem*. p.133.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Ibidem*. p.132.

⁸² ROSA. *No Urubüquaquá, no Pinbém*, p.225.

⁸³ Os dois autores abaixo, apesar de o fazerem por caminhos diferentes, tratam da duplicidade de Matraga, de sua oscilação entre dois estados diversos e, por fim, da conciliação.

PINTO. *Revista de Cultura Vozes*, mar. 1971. GALVÃO. *Mitológica rosiana*, 1978.

o sobrinho do jaguar acaba por perder as referências que tinha, a partir do próprio nome, passando do humano ao animal: “Ah, eu tenho todo nome. (...) Agora tenho nome mais não...”⁸⁴ Nem branco nem índio, o antigo caçador de onças perde o nome e a identidade, passando a não distinguir o imaginário do simbólico: “Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes!”⁸⁵ Torna-se, portanto, incapaz de constituir “a alucinação em fantasia na outra cena”. O Macuncozo deixa o simbólico e se refugia no imaginário, onde vive em relação especular e dual com a mãe, Mar’lara Maria, substituída pela onça-amante Maria Maria: na perda do simbólico, o incesto é permitido. Matraga, por outro lado, ao final de sua estória, consegue o equilíbrio, reingressando no simbólico, submetendo o individual ao coletivo, a pulsão à lei. Como a estória de Sorôco, a de Macuncozo dá ao leitor a impressão de inquietante estranheza.

Também Soropita, protagonista de “Dão-Lalalão”, perde os limites entre a ficção que vem compondo e a realidade que vivencia: “Mas, o manso de desdobrar memória — o regozio de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido — isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra.”⁸⁶ Apesar de saber que sua mulher, Doralda, tinha sido prostituta (talvez até por isso mesmo), e apesar de viver com ela uma vida pacata, Soropita sonha quadros e cenas de grande erotismo, vividos por ambos num prostíbulo: “Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda.”⁸⁷ Mais à frente, ao encontrar antigo companheiro, o Dalberto, não simpatiza com o preto Iládio, um dos vaqueiros do amigo. Na sua fantasia, o preto será o parceiro de Doralda, a prostituta Dadã ou Sucena: “Mas — não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com Iládio... — a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres...”⁸⁸ O que era sonho, pura imaginação, confunde-se com a realidade. E Soropita, sem distinguir uma da outra, sente-se ofendido pela “traição” cometida pelo negro Iládio e quer vingança:

⁸⁴ ROSA. *Estas estórias*, p.144.

⁸⁵ *Ibidem*. p.145.

⁸⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p.21.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Ibidem*. p.40.

O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...

— Apeia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...

Êle declarou. Mas o preto Iládio exclamava, enorme — um grito de perdão! — rolava de besta abaixo, se ajoelhava...⁹⁹

Tendo humilhado o negro, Soropita se acalma e não o mata. Sintomaticamente, o conto termina com a decisão de Soropita de ir ao Andréquicé ouvir a novela do rádio. Após ter confundido, em sua imaginação, os limites entre imaginário e simbólico, ele sabe agora distingui-los. Por isso, se oferece para ser o ouvinte:

Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio?

— Tem não.

— Pois vou. Passo em casa, p'ra bem almoçar, e vou...⁹⁹

As epígrafes de “A Hora e Vez de Augusto Matraga” são: “Eu sou pobre, pobre, pobre,/ Vou-me embora, vou-me embora.../ Eu sou rica, rica, rica,/ Vou-me embora daqui!...”(Cantiga antiga)”e “Sapo não pula por boniteza,/ mas porém por percisão.”(Provérbio capiau).” Ambas oscilam entre a vontade e a necessidade, entre os estados extremos de riqueza e de pobreza, e retratam o trajeto de Matraga. Os dois estados referidos pela epígrafe podem ser vistos também como extremos pelos quais a personagem transita, tanto no sentido material (a posse de bens e poder político) quanto no espiritual (o poder de agir em nome de Deus). Necessidade e vontade, pobreza e riqueza, qualquer que seja o sentido em que os tomemos, são pares de opostos que, pela evolução do texto, acabam por confluir para uma situação de conciliação e não de disjunção.

Nas epígrafes do conto já estão presentes tanto o aspecto duplo da personagem e de seu destino, quanto o aspecto de confluência e, portanto, da aparição de um terceiro termo. É a este terceiro termo que as análises referidas conduzem. Uma nos diz que, entre a cultura e a natureza, entre a cultura religiosa feminina e a cultura política masculina, o ponto de convergência seria o homossexualismo, evidente em Joãozinho Bem-Bem, duplo de Matraga. A outra nos afirma

⁹⁹ ROSA. *Noites do sertão*, p.78.

⁹⁹ *Ibidem*. p.79.

que entre ascese e espírito bélico a confluência é a santidade e o martírio, o sacrifício consentido. Em sua sabedoria, as epígrafes já haviam antecipado o texto e proposto o caminho para sua análise. Matraga, como um pêndulo, não está em nenhum dos estados: nem é só necessidade, nem é totalmente vontade; não é apenas riqueza ou só pobreza. É essencialmente o terceiro elemento, o somatório dos dois outros. Entre imaginário e simbólico, Matraga consegue o equilíbrio entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. O aspecto pendular conduz à imagem da travessia, ao motivo da viagem e, além disso, à marca gravada na carne de Matraga. Ser o terceiro elemento não é tornar-se estático, mas ser o próprio movimento, o moto-contínuo. Este mover-se constante, sem fim ou começo, aparecerá outras vezes na obra de Guimarães Rosa como, por exemplo, em "A Terceira Margem do Rio". Além disso, sendo constante, é o equivalente do círculo, símbolo de eternidade e perfeição. Ao mesmo tempo, ao fornecer este terceiro elemento para a união dos dois pólos já existentes, o texto e as epígrafes trazem a imagem do triângulo, também gravado no corpo de Matraga, também um símbolo de perfeição e equilíbrio, como o símbolo.

Em "Conversa de Bois", o menino e os bois se duplicam e se fundem num ser maior e vingativo. A fala dos bois e a do menino se intercalam, quase se fundindo. O menino passa a ser bicho como eles e, como tal, tem raiva do homem, de quem quer vingar-se. Num crescendo, o menino sobrepõe sua voz à dos bois e impõe sua vontade: vingar o pai, matar Agenor Soronho. O processo é semelhante àquele de "Meu Tio o Iauaretê", em que ocorre a simbiose entre homem e animal. Só que aqui a união não é permanente e o personagem transita do imaginário (onde há a realização de seu desejo) ao simbólico, onde volta a haver equilíbrio.

Não há bezerro-de-homem!... todos... todos... tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai...⁹¹

Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto êsse carreiro do diabo... Morto matado... (...) Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão... ... Oung... Hmong...Mûh!...⁹²

⁹¹ ROSA. *Sagarana*, p.323.

⁹² *Ibidem*. p.324-325.

Lalino Salãthiel, como o sapo, consegue conciliar os opostos e ter uma vida dupla. Seu ir ao Rio e voltar, rápido, pode ser comparado à rapidez da rã catacega "... que, trepando na laje e vendo o areal rebrihante à soalheira, gritou — 'Eh, aguão!...' — e pulou com gosto e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás."⁹³ Lalino agiu como a rã, voltando tão depressa quanto fora. Já ao partir, tinha ficado em dúvida, como os sapos no brejo. E ao voltar, é também pela imagem do sapo que canta sua tristeza: "Eu estou triste como sapo na lagoa..."⁹⁴

Neste conto, a história do sapo irá representar a história de Lalino. Além do que se disse acima, há nele a fábula do sapo e do cágado que se esconderam dentro da viola do urubu para ir à festa no céu, atestando a esperteza do sapo, que acabou sendo jogado na água: "isto mesmo é que sapo quer!..." E a figura do sapo coincide com a de Lalino, a esperteza em pessoa, capaz de mudar a sorte, dar a volta por cima e acabar sempre bem. Como diz o narrador: "... essa era a variante verdadeira da história, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também."⁹⁵ No fim da estória, com a vitória de Lalino, a história dos sapos faz eco à reconciliação entre o herói e Maria Rita. O coro da sáparia intervém ainda duas vezes, confirmando o bom destino do casal, o fechamento do círculo, o vai-e-vem do caso de amor de Lalino e sua mulher. A mistura entre o falar e o agir, a contínua mudança da sorte, a oscilação entre o útil e o nocivo, entre o bem e o mal, tudo isso é expresso pela história do sapo, nas várias vezes em que aparece na narrativa. O sapo, como Lalino, é um ser de dupla natureza, que vive na terra e na água. Lalino Salãthiel, mesmo acreditando em excesso na própria ficção e perdendo o senso dos limites — "E foi assim, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço (...)" — ⁹⁶ consegue completar a travessia entre a realidade e a fantasia, percorrendo o caminho de ida e volta e cumprindo seu destino de teatro e faz-de-conta? é, por fim, o "moço-que-acaba-casando".

O motivo da viagem na obra de Guimarães Rosa não está apenas no movimento físico das personagens, mas na passagem que estes efetuam de um estado a outro, na tentativa de fundir opostos e de

⁹³ ROSA. *Sagarana*, p.91.

⁹⁴ *Ibidem*. p.96.

⁹⁵ *Ibidem*. p.97.

⁹⁶ *Ibidem*. p.90.

unificar o que é duplo. Não se busca a eliminação de um dos elementos, mas a sua conciliação, tal qual se vê na estória de Matraga, cujo percurso físico realiza o simbolismo das marcas apostas a sua carne e a conjunção do imaginário e do simbólico. No primeiro conto de *Sagarana* percebe-se o aspecto duplo do burrinho, pertencente a duas esferas, terra e água, além do espelhamento que estabelece com o Major Saulo: ambos são velhos, sábios e prudentes. Além disso, o burrinho reflete como um ser humano, enquanto o Major é instintivo como um animal. Em *Sagarana* sempre há esta oscilação entre dois estados e a tentativa de juntura: entre memória e palavra, como em "Sarapalha"; entre crença e descrença, como em "São Marcos"; entre medo e coragem, como em "Corpo Fechado"; entre realidade e ficção, como em "A Volta do Marido Pródigo"; entre o desejo e a realização do desejo, como em "Conversa de Bois"; entre crime e castigo, como em "Duelo". Ribeiro e Argemiro, os dois primos de "Sarapalha", são imagens que se refletem e se complementam, conciliando opostos, ao tentar exprimir a lembrança que é possível para um e interdita para o outro.

Por todos os casos levantados, pode-se perceber que a temática do duplo é constante na obra de Guimarães Rosa. O que o autor indica, como se vê nos textos citados, é a possibilidade de convivência com esta duplicidade. Não se pode fugir dos papéis que a sociedade impõe nem desconhecê-los; não há como escapar. A fuga é a loucura, a queda definitiva no imaginário. Ante essa hipótese impossível, resta a conciliação, a tentativa de depuração, o trânsito entre imaginário e simbólico. Guimarães Rosa desmitifica a imagem do homem como um ser integral, sem falhas ou dúvidas. Seu personagem consegue fugir ao imaginário, seja considerando-o como ficção, como "outra cena", seja convivendo com suas máscaras no simbólico. A desmitificação da integridade do sujeito, apontada por Guimarães Rosa em seus textos, é semelhante à que consegue em relação ao processo de escritura, através da metalinguagem. Na medida em que investe contra a "verdade" da ficção, o autor mostra seus mecanismos de funcionamento, as engrenagens por trás do palco, conseguindo quebrar o caráter de ilusão da obra de arte, de que se falou anteriormente. A temática do duplo e a metalinguagem estão interligadas na obra rosiana e, por sua vez, relacionadas à questão da mimese, da verdade e da produção de sentido. Em sua obra, e especificamente nos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa propõe e pratica, semioticamente, a multiplicação dos sentidos, a ruptura

dos estereótipos, a denúncia da "(...) goma-arábica da lingua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru (...)".⁹⁷ O tema do duplo e a metalinguagem são algumas das formas de trabalhar a multiplicidade e a diferença, a ruptura de hábitos arraigados e de lugares-comuns repetidos à exaustão. A exploração dessa temática foi apenas esboçada aqui. É preciso que alguém a aprofunde e a amplie, continuando o jogo dos interpretantes. Alguém, algures.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Ana Maria de. Pirlimpisquice - o palco psíquico. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.25, jun. 1983.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p.55.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da C. e Silva et al. 2.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p.216-217.
- COELHO, Eduardo Prado. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: 1967. P. xxxvii-xxxix: Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidades, estruturalismos.
- ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e repressão na organização. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.36/37, p.65-66, jan./jun. 1974.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.XVII. P.293: O estranho.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. p.90, 93-94.
- LACAN, Jacques. *O seminário; livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. 2.ed. cor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.109.

⁹⁷ ROSA. *Tutaméia*, p.4.

- LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Trad. Marcos B. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.43-44.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p.304.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1987. P.192-198: Retratos e espelhos.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Trad. Durval Checcinato. Rio de Janeiro: Campus, 1979. p.44.
- MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973. p.98.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimares Rosa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.44, p.38, jul. 1978.
- PINTO, Milton José. Matraga: hora e vez das mitologias. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.LXV, n.2, p.39-48, mar. 1971.
- PLATON. *La République*. Paris: Garnier, 1950. p.355.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939. p.96-97.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Estas estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *No Urubùquaquã, no Pinhém*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Noites do sertão*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Sagarana*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Tutaméia*; terceiras estórias. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSSET, Clément. *Le réel et son double*, essai sur l'illusion. Paris: Gallimard, 1976. p.58-59.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.]. p.21-22.

VVAA. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p.209-213.

A SAGA DO ESCRITO

RESUMO

Este ensaio é sobre "São Marcos", uma das primeiras narrativas escritas por Rosa. É possível observar no texto o modo como o autor de *Grande Sertão: Veredas* já manifesta a particularidade de sua escrita e de sua cosmovisão, através da recriação da tradição oral e dos traços mais característicos da literatura regionalista brasileira.

Por qualquer vereda de *Sagarana* (livro de estréia) é possível chegar ao grande sertão, à gênese do grande romance, publicado dez anos depois, e do que acabaria por se firmar como a prosa de Rosa. Por "São Marcos", por exemplo, um dos pontos onde se evidencia o corte com o regionalismo conhecido até então, hegemônico ainda, com os grandes nomes de 30 em atividade. Neste conto — longo como os outros do volume — Rosa leva a catalogação do escritor regionalista, costumista, à cata dos eventos com sabor local, ao interior da linguagem e da paisagem humana e natural, para bem longe do desfiar das credences populares, acrescentadas da perspectiva esclarecedora do ficcionista, suposto crítico da realidade etnográfica e social (tal como se configurou, de forma programática, a partir de 1930). No conto é desbravado um *mundo de avessos*, bem próximo ao de Riobaldo, como já estudava Candido no clássico "O Homem dos Aversos".

Em seu início, "São Marcos" expõe, ao modo de um inventário, as superstições, "e outras cismas corriqueiras tais",¹ que tomam quase o corpo todo do segundo parágrafo da narrativa:

¹ ROSA. *Sagarana*, p.224.

... sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, "faísca"; nem dizer lepra; só o "mal"; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; — porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-usopróprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois — nove fora, nada.²

Bem aqui, na matriz do regional, no manancial do fabular e do *fabuloso*, no seio primitivo do mito e do relato, o ficcionista vai desorientando o fluxo do texto-inventário, procedimento narrativo que arrola, em tom documental e folclorizante, as representações simbólicas da vida corrente do sertão. Já no final do parágrafo citado, a presença de um *eu* confessor imiscui-se na enumeração caudalosa: travessão e passagem para um "ritual mais complicado", que se ergue como força relacionadora, capaz de atuar sobre o texto — "nove fora, nada" —, nele imprimindo a lógica do jogo, do experimento, da analogia.

Não se pode negar o aspecto pitoresco, possível de se extrair de um narrador que conserva os elementos do relato oral, e todo o circuito de transmissão de acontecimentos intrigantes, memoráveis, marcado pelo vaivém da ação e da fala que a acompanha, em comentário a um interlocutor ausente/presente. Interpelações bem conhecidas do relato de Riobaldo. "Bem, ainda na data do que vai vir, e já eu de chapéu posto, ..." ³ O narrador é uma inegável presença, armando-se, inclusive, dos preparativos para uma experiência, aventura do conto a ser relatado: "E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. Somente o trambolho da espingarda pesava e empalhava."⁴ O pitoresco, a cena do narrador embebido do primitivo, do regional, de binóculo e espingarda, cede, entretanto, sua vez ao ingresso por aquilo que é invisível e não se conta à audiência (de acordo com W. Benjamin em "O Narrador").

² ROSA. *Sagarana*, p.224.

³ *Ibidem*. p.227.

⁴ *Ibidem*. p.227-228.

Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra-de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; (...) para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima.⁵

Em um processo anafórico que contamina todo o parágrafo, o conto recupera o tom enumerativo do inventário, só que a serviço de um espaço de livre associação poética, com a entrada em um espaço esquivo à demarcação, no interior do sertão, no longínquo em que se constituem a procedência e a destinação das sagas do vivido, narrado e ouvido. Com grande poder de presentificação e de *apresentação* desta esfera de espaço-tempo evocada e ao mesmo tempo distanciada pela narrativa oral, o texto de Rosa parte de um *dentro (do interior mesmo da literatura regionalista, de Affonso Arinos a José Lins)*, de um adentrar-se pela interioridade do narrador, tomado este pelo que tem de *fala*, de *texto* e de *presença*, para dentro do sertão, para o invisível e o avesso, que correm paralelos à narrativa dos mitos e feitiços de “São Marcos”.

Aqui, na matriz da saga, o escritor aponta para a raiz de uma nova sensibilidade com respeito ao regional. No encontro, por exemplo, entre o narrador-protagonista, José — “nesta estória, eu (...) me chamarei José” —,⁶ e Aurísio Manquitola, o recontar das experiências relacionadas a feitiçarias recai antes de tudo no ritmo da fala, no poder da prosa — e da reza, caso do Gestal da Gaita — enquanto palavra:

É mesmo. E aí foi que o Gestal da Gaita, que é sem preceito e ferrabraz, mas tem bom coração, vendo que o coisa do Tião estava mesmo filho sem pai, ficou com dó e quis ensinar a reza, para ajuda de ele ter alguma valença nos apertos. Pois foi um custo. O Tião trocava as palavras, errava, atrapalhava a brasa; nome entrava por aqui e saía por aqui; tossia e não repetia.⁷

Marcada pela força dos apartes, das réplicas dos narradores em ação (“Pois não foi!?”; “Dou dado!?”; “É mesmo.”; “Então, primeiro, ...”),

⁵ ROSA. *Sagarana*, p.228.

⁶ Idem.

⁷ Ibidem. p.234.

a oralidade do conto rosiano não vem de uma simplificação, da "naturalização" do regional, por meio de uma estratégia meramente representativa, reprodutiva da prosódia sertaneja. Faz valer-se do caráter construído de sua textualização, a um só tempo fabulação e encenação dos procedimentos materiais do *escrito*, a contar do *dito e feito*, em torno do mal e da magia. Irene Gilberto Simões já havia notado nesta ficção a presença dos signos do teatro e do cinema, de forma a ressaltar a "incorporação da linguagem gestual (...) possibilitando a quem lê a visualização".⁸ Se por efeito da fala escorreita, dizer mineiro e literal trabalhado pelo autor, a leitura deixa-se contagiar pelo sabor dos "causos" sobre feitiço enfeixados no decurso da narrativa, não se pode ocultar o fato de que a gestualidade, o traço de *espetáculo* contido no relato revelam-se simultâneos para o leitor à "experiência da produção do texto".⁹

Desentranhando falas de outras falas (Tião Tranjão fala de novo pela boca de Aurísio, quando este conta sua estória a José), marcando seus relatos com o sentido de uma atuação sobre o espaço, não só com o ritmo das várias vozes envolvidas na narrativa mas também através da pausa, da interrupção da história, os personagens-narradores compõem uma verdadeira cena de revivência do relato (e com o efeito final de um conto popular renarrado, e agora "assistido", até a desapareção do narrador-personagem).

...Tião Tranjão ficou batendo com o pé na poeira, até que encheu e respondeu: — "Pois se o senhor acha mesmo que eu sou par p'ra outro, vamos lá. O que Padrinho Antonino disser, 'ta dissido!..." ... Aí seu Antonino falou na fé do falado, pelo direito, e mandou o Tião se entregar preso... — Aurísio interrompe a história, para colher e mastigar uma folha cheirã da erva-cidreira, que sobe em tufos na beira da estrada. (— Para desinfetar! — diz.) Depois continua: ... Bem, seu moço, se o senhor vai torar dessa banda de lá, nós temos de se despartar, que o meu rumo é este aqui. Bom, até outro dia. Deus adiante, paz na guia!... E o Aurísio Manquitola, se entranhando no mata-pasto e na maria-preta, some.¹⁰

Mais e mais o caráter escrito do conto, firmado sobre o universo da oralidade, fica patente. Ao autor torna-se necessário ir até a saga do relato primitivo, aos mitos e ao ideário da literatura regionalista

⁸ SIMÕES. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, p.143.

⁹ *Ibidem*. p.144.

¹⁰ ROSA. *Sagarana*, p.235-236.

para a elaboração de uma nova escrita (e *escuta* das vozes dos personagens anônimos do sertão, que assumem, segundo o estudo de Irene G. Simões, “a função narrativa”).¹¹ É por obra da presentificação, da visualização dos narradores, corpos presentes no fluir dos relatos, por força das vozes cruzadas sobre as várias narrativas tecidas em “São Marcos”, que o conto se oferece em toda sua materialidade, em sua porosidade mesmo. Isso pode ser assistido no episódio dos bambus, no qual a paisagem é lida como texto, e tocada. Bambus considerados como “Muito poéticos e asiáticos ...”¹² revelam-se ideais para a iconização crescente do texto, para o traçado ideogramático do texto-imagem neles inscrito, que traz a economia dos *baicais* e a lógica puramente associativa da escrita compreendida como não-verbalidade, música/silêncio depurados do *narrativo*. Trata-se de um texto tátil, talhado a lápis (e poderia ser à faca ou com canivete, como expõe o narrador), que não se deixa fixar em valores abstratos, ausentes de sua execução material.

Bem perto que está o bosque, e eu me entorto de curiosidade; mas vai ser a última etapa: apenas na hora de ir-me embora é que passarei para ver os meus bambus. Meus? *Nossos* . . . Porque eles são a base de uma sub-estória, ainda incompleta... Foi quase logo que cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos, jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

***“Teus olho tão singular
Dessas trançinhas tão preta
Qero morer eim teus braço
Ál fermosa marieta”.***

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon
Assarbaddon
Assurbanipal
Teglathphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekberib.*

¹¹ SIMÕES. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, p.147.

¹² ROSA. *Sagarana*, p.236.

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.¹³

Só pelos nomes ... o narrador dialoga agora com os textos — como fazia antes com outros narradores — inscritos no bambual (uma verdadeira “paragem mágica”, para usar a feliz designação que dá título ao estudo de Irene G. Simões). Percebe-se em *Sagarana*, a contar da perspectiva de “São Marcos”, não exatamente a saga do vivido/ouvido, atribuível ao testemunho na narrativa primordial, mas do *escrito*, trabalho de experimentação sobre a textualidade existente em torno do oral e do regional, tomados, então, pela base. A cultura não é omitida da parte de Guimarães Rosa, muito pelo contrário trava-se contato em sua obra com a “alta cultura” instalada no sertão (Goethe, Joyce, Platão, Plotino...), o que só faz alargar o foco não-determinista lançado sobre o homem regional. Rosa toca na raiz civilizatória ao situar suas criações bem na “raiz”, no mais puro — e livre-regionalismo: “...só por causa dos nomes”.¹⁴

Aqui, a busca do não-pensamento, do encontro e da fusão com o *inomeável*, estado harmônico da linguagem e do conhecimento a se afirmar contra toda superstição (marcante nos trajetos de “São Marcos”), decorre, de modo explícito, do diálogo com as filosofias e religiões orientais (os bambus e os escritos). Assim como a evocação aos reis ancestrais é feita em favor da dimensão estritamente combinatória (os elos entre sons e letras assemelhados e repetidos), dimensão divina, cabalística, da linguagem, na qual a materialidade da palavra, dentro da tradição hebraico-bíblica, “se identifica com a própria coisa”.¹⁵ Tal poder de inscrição só efetiva-se, como disse, por obra de um processo de escrita, trabalho executado, sem ocultamento de seus antecedentes textuais e culturais, no interior da tradição literária regionalista. Tudo (o *todo* rosiano, com todo o grau do dimensionamento cósmico, espreitado e arriscado no corpo da ação dos personagens) se dá por, e pelo, escrito. Ao revelar-se, no entanto, como *escritor*, o narrador, pelas mãos de Rosa, não conduz o conto no sentido de uma fetichização do textual.

¹³ ROSA. *Sagarana*, p.236-238.

¹⁴ Idem.

¹⁵ BALBUENA. *Poe e Rosa - à luz da cabala*, p.118.

A presença da *cultura* na *natura* florida e re florida pelo desempenho textual de Rosa, que move paisagens variadas, acentuadamente visuais — “As situações modificam-se de acordo com as visões narrativas: o cenário é móvel —,¹⁶ deixa despontar um traço retórico, o *estilo*. Mas deixa certamente à mostra os sinais de uma textualidade em movimento, à altura da ação narrada, sem facilitação e sem medida, que não existe independentemente do personagem, do objeto do narrado, mesmo quando a linguagem aflora como acontecimento, como apogeu da mais pura auto-referencialidade, caso do episódio dos bambus.

Tendo como pórtico a passagem pelo bambual, o auto-nomeado José faz uma verdadeira entrada no mato, retomando a estrada-mestra e os procedimentos enumerativos, que tornam a descrição da natureza exuberante ao seu redor menos o efeito da prosa do escritor regionalista, comprometido aqui com o olhar descritivo do botânico, exaustivo em sua taxinomia, do que um ato de linguagem relacionado à convivência com a vida natural, dos planos mais ínfimos aos mais abrangentes. Ato concretizado pelo texto através de um dizer ininterrupto (mesmo sob as ordens do narrativo) e auto-reflexivo. O que ainda existia de trama é dissolvido, deixando vir à tona uma narratividade capaz de dispensar a resolução imediata dos conflitos pela perseguição do conflito maior (o feitiço de que o narrador é acometido, por obra de outro — João Mangolô — e por especulação própria), desdobrado em sinais vários, dispersos pela paisagem oculta ao olhar panorâmico, descritivo.

E do lado da encosta e do lado do vale, temos a mata: marmelinho, canela, jacarandá, jequitibá-rosa; a barriguda, armada de espinhos, de copa redonda; a mamica-de-porca — também de coluna bojuda, com outros espinhos; o sangue-de-andrade, que é “pau *dereito*”; o esqueleto de um deixa-falar, sem uma folha, guardada apenas a grade resseca; e os *jacarés* novos, absurdos, de folhinhas finas, em espiguiilha, que nem folhas de sensitiva, enquanto a casca se erija em tarjas, cristas, listéis e caneluras, como a crusta do dorso de um caimão. E, nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconformes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados e roxos, e ambarinos — ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista.¹⁷

Se tal “mergulho” na natureza implica na renomeação das coisas vivas e no auto-centramento sobre o escrito, o conduz também a uma

¹⁶ SIMÕES. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, p.144.

¹⁷ ROSA. *Sagarana*, p.240-241.

experiência que não é desligada daquela do personagem. A paisagem guarda outras, guarda analogia com animais, seres vivos e outros impensados — aparições, charadas, brinquedos do bem e do medo. “O mato era um menino doador de brinquedos.”¹⁸ Mostra-se como um tecido intrincado de visualidade e nomeações surpreendentes, deixando escapar uma cifragem, na qual se envolve José ou Izé (como depois é invocado, já de um plano invisível), desde o início. Em um sentido, o narrador deixa cada vez mais nítida a teia cultural (menções a Pan, à saga do Rei Artur, ao Egito, a Yara) por que cruza, em sua caminhada pelo sertão, por outro, deixa como que perder-se no que tem de inominável a vida imediata experimentada durante o transcurso (que também é o da leitura), “nos passeios de mato a dentro”.¹⁹

É no toque de tal proximidade, de tal imediaticidade, que o escrito se encaminha, entre a lógica da fábula e a do conto moderno, caracterizando-se como híbrida e longa narrativa de sondagem e aprendizado sobre as forças inumanas, elementais. A contrapelo da “moldura” geográfica, o mato se dá em toda sua espessura, “retrato invertido”²⁰ da natureza reconhecível, catalogada na dimensão de pano-de-fundo das tensões sócio-econômicas comumente representadas na prosa regional. O texto de “São Marcos” passa a dar relevo cada vez maior aos mínimos elementos — como por exemplo, o “povinho miúdo (...) o eterno cortejo das saúvas” —²¹ e sinalizações (cantos, assovios, ruídos) da mata mineira. Assim como dados da problemática do homem interiorano, não apenas fixado mas exilado (este novo tipo de personagem, desgarrado e penitente, de que Augusto Matraga é um exemplo soberbo na mesma *Sagarana*) dentro de seu próprio território, de onde se estabelece o confronto com o todo/mundo, começam a surgir para oferecer uma nova representação da vida mais interna ao sertão.

“São Marcos” não se nega como projeto cultural de fusão do popular e do erudito, de erguimento de uma literatura ao universal através do local, estratégia, inclusive, historicamente localizável quando se estuda a questão da identidade nacional. O que significa um acréscimo, tal como mostra o conto dentro do conjunto de toda *Sagarana*,

¹⁸ ROSA. *Sagarana*, p.239.

¹⁹ *Ibidem.* p.252.

²⁰ *Ibidem.* p.243.

²¹ *Ibidem.* p.246.

— todo ele comprovável de uma postura inventiva quanto ao regional — pode se observar no alargamento mesmo do foco sobre o homem do sertão, não mais limitado à condição de vítima do processo político-econômico, entregue ao deus-dará da ignorância, da superstição (esta que tematiza “São Marcos”). Muito pelo contrário, é ao olhar mecanicista, que atrela o sertanejo às superstições da cor local, ao determinismo sócio-econômico, trazidos com o regionalismo de 30, que a ficção de Rosa irá mais e mais contrapor-se, lendo o popular em planos mais amplos e também nos mais básicos (entre os quais certamente se incluem os já conhecidos fundamentos econômicos e sociais da realidade sertaneja). Deixa-o manifestar — sem supressão do posto cultural assumido pelo narrador, instância suprema de saber no espaço do escrito —, com a força da oralidade, para um contato com o presente — não mais aquele da audiência ao vivo — da leitura. E da escrita. A ponto de ser dito sobre a duração da viagem interiorizada de José mato adentro: “Corre o tempo”.²²

Justamente quando se descortina para o personagem a treva — “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada negra, vertiginosa ...” —,²³ é que mais se revela o caráter de *evento* promovido por este escrito capaz de relatar uma aventura com o impacto da oralidade, sem descarte de sua gradativa, e nada linear, construção, compartilhada com o leitor. Evento não-catalogado, ocorrido em uma espécie de anti-paisagem — importa aqui não o evento em si, mas *the way of happening*, tal como reflete o poeta John Ashbery, citado por Perloff —,²⁴ mesmo quando mais tarde Izé atribui sua “cegueira” aos feitiços de João Mangolô. João Rosa apreende dos valores populares, da já referida força da oralidade, a possibilidade de converter a literatura em atividade não-legitimadora de valores prévios, materializando-a como incursão, transcurso, travessia (na já clássica concepção do *Grande sertão*), ao compasso das andanças do narrador-protagonista. Surgido durante uma pausa para o sono, o “escurão de transmundo”²⁵ passa a guiar Izé como um sinal outro, avesso, dos caminhos conhecidos, deixando a narrativa ao sabor desse tatear por um espaço a um só tempo interior e exterior, espécie de vácuo, de não-espaço, um “buraco negro” na geografia do sertão.

²² ROSA. *Sagarana*, p. 246.

²³ *Ibidem*. p.247.

²⁴ PERLOFF. *The poetics of indeterminacy*, p.252.

²⁵ ROSA. *Sagarana*, p.248.

Mesmo no escuro de um foco que se apaga, remanesçam seus vestígios, uma vaga via-láctea a escorrer; mas, no meu caso, nada havia. Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos. Devo ter perdido mais de um minuto, estuporado. Soerguime. Tonteei. Apalpei o chão. Passei os dedos pelos olhos; repuxei a pele — para cima, para baixo, nas comissuras — e nada! Então, pensei em um eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo.²⁶

O contemplar do fim do mundo na paisagem conhecida, e da vertigem como princípio dos caminhos a serem trilhados, surge em meio à flora cromaticamente impactante, da forma como a exhibe a primeira parte do conto, anterior à entrada nas trevas. O horror e a tragédia assomem no horizonte. “Cego?! ... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?... (...) Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror! ...”²⁷

Contatando os próprios fantasmas, a sua tragédia — “negócio meu particular” —,²⁸ despertada no súbito da escuridão, Izé vai sendo convocado a penetrar cada vez mais fundo no mato em trevas. E deixa à vista seus componentes de herói problemático, dentro da tradição romanesca moderna, personagem nada *naïf*, desafiado a ver-se fora de si e da paisagem conhecida, com a marca do exílio em solo próprio, marca de um ser retirado, cindido, em uma peregrinação nada modelar. “Vamos ver!”²⁹ é, aliás, um dos bordões que passam a guiá-lo no revés da paisagem — “Vamos ver o faz-não-faz”.³⁰ Fala-bordão, com o sentido da oralidade no qual o conto se ancora, e que é também signo da literatura como *evento*: o texto auto-refere-se no instante mesmo em que se expõe, com todo poder de visualidade, de materialização. No momento em que se põe em prática, nascendo de seu próprio tatear enquanto expressão de um *real* problemático, à proporção da caminhada — trajeto de uma iniciação, como veremos —, ao ritmo dos passos do personagem.

²⁶ ROSA. *Sagarana*, p.247.

²⁷ *Ibidem*. p.248.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*. p.249.

³⁰ *Idem*.

Não à toa, outro refrão por meio do qual a narrativa vai progredindo sob a marcação dos passos de Izé é “Pé por pé, pé por si.”³¹ O que bem demonstra a abertura do conto, que é “São Marcos”, para aquilo que contraria o cálculo, matriz matemática da contística moderna, desde Poe. Disponibilidade para o acaso, *para-o-que-virá* no trajeto tortuoso do sertão em trevas, sem que o gênero, por excelência, da brevidade perca a tensão, a intensidade (características do conto, segundo Cortázar em “Alguns Aspectos do Conto”),³² e sua lógica mais interna, construída em diálogo com as próprias raízes: o conto popular, a fábula (*Sagarana*, segundo seu autor, compõe-se de “uma série de Histórias adultas da Carochinha”),³³ a parábola ou o relato (com moral ou fundamento) místico.

Não se pode negar a existência do cálculo no conto de Rosa, ainda que sua escrita deva ser compreendida como ato, com a gestualidade e o poder de presença, que a exploração da fala, da visualidade, do tato, de todo campo sensorial, enfim, confirma, e no que isto implica em um escrito voltado para o seu próprio fazer e para o pacto com o aleatório, com o instante. Os passos de Izé ou José (o nome aqui não importa, tratando-se de um narrador o personagem em cena) são medidos, a despeito do desvio sofrido em sua caminhada e do caos e da treva daí irrompidos. A escrita enquanto gesto deixa submeter-se aos desígnios dos passos do personagem como *método*. A literatura como conhecimento, como acontecimento, reserva ao personagem, o actante do grande espaço do sertão — no “longe, longe...” —³⁴ o poder de iniciar-se nos próprios avessos, nas impensáveis trevas. E para isso espera:

Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe ... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo sul é o perigo. Abraço-me com a suinã. O coração ribomba. Quero correr. Não adianta. Longe, no sul. Que será? “Quem será?” (...) Mas, então, qual será a realidade, perigosa, no sul? Não, não é perigosa. É amiga. Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: — “*Guenta o relance, Izé!*”³⁵

³¹ ROSA. *Sagarana*, p.251.

³² CORTÁZAR. Alguns aspectos do conto, p.147-166.

³³ ROSA. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1996.

³⁴ ROSA. *Sagarana*, p.248.

³⁵ *Ibidem*. p.248-249.

Aprende a lidar com a própria resistência. E a ver, ouvir e caminhar. Assim como no "Burrinho Pedrês" vence aquele que submete-se ao caos, o rio tormentoso da travessia dos tropeiros. E é justamente o animal menos cotado entre aqueles que se agrupam entre duas e quatro patas, o único capaz de atravessar o perigoso confronto da caminhada. Como no filme de Bresson, *Au Hasard Balthasar*, filme, aliás, da admiração de Merleau-Ponty, é em torno do burro Balthasar que o foco narrativo toma seu prisma, assistindo ao trajeto humano (e urbano, como é aqui o caso) a partir da percepção menos tangível, esta aberta ao instinto, ao avesso do cálculo. Um vazio de sabedoria que "São Marcos" capta para vencer o que-há de espesso na geografia interior/exterior daquele que se arvora em narrador. "... O instinto. Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos!"³⁶

O narrador do conto atua e medita a um só tempo, sendo seu trajeto assinalado pelo compasso, pela prática da auto-reflexão. Aprende, assim, a abrir um caminho no vácuo da paisagem povoada de mitos e emblemas. "Mesmo sem os olhos",³⁷ inicia-se. Atende ao "Outro chamado",³⁸ à outra ordem, amiga e não maléfica, que lhe comunica a resistência — a voz mais interna, mais intuitiva ("algum rodel, algum botão em minha cabeça, e voltei a apanhar a emissora ..."),³⁹ atribuída a um "bradar companheiro", exterior, o induz a "gumentar o relance".

"Mesmo sem os olhos", Izé perfaz um verdadeiro itinerário de iniciado, tanto no que se refere ao universo místico (centro dos acontecimentos em "São Marcos") quanto naquele do conto popular, no qual o herói passa por uma sucessão de provas até o alcance do equilíbrio, da harmonia finais. Das trevas à luz, da pura crença à razão. O conto conduz seu narrador e personagem, não à mística da razão iluminista que se ergue, solar e triunfante, sobre as zonas espessas e de risco, como "estrutura metafisicamente estável" da verdade.⁴⁰ Mas ao encontro de uma *razão iluminada* por uma "meia-luz".⁴¹

³⁶ ROSA. *Sagarana*, p.251.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem. p.249.

³⁹ Ibidem. p.250.

⁴⁰ VATTIMO. *O fim da modernidade*, p.64.

⁴¹ Idem.

O verdadeiro que acontece, e cujo acontecer se dá antes de mais na arte (primeiro e mais fundamentalmente que na ciência, onde talvez vigore exatamente o princípio da evidência metafísica) é um verdadeiro de “meia-luz” (...). O esforço com que o poeta trabalha a poesia, a burila, a reescreve, não é um esforço pela perfeição da coincidência entre conteúdo e forma, pela *enârgêia* plenamente transparente da obra clássica (...). O que se persegue com a operação poética é o acontecer ... daquela média-luz em que a verdade já não se dá com as características impositivas da evidência metafísica. (...) A obra de arte pode ser “por-em-obra da verdade”, porque a verdade não é uma estrutura metafisicamente estável, mas evento...⁴²

Tal caráter vai fundamentar a escrita — e uma verdadeira escrita de caminhada, *action-writing* acionada por um poeta como Rimbaud, e neo-modernos como Edmond Jabès (outro poeta), assim como narradores brasileiros, caso de Clarice Lispector e, mais recentemente, João G. Noll, que se aproximam de Rosa por meio do “obstinado atrito com o instante no ato de sua criação”, e do conseqüente gesto de “entrega”, de “abandono”, entendido pelo próprio Noll, ao refletir sobre a produção de Clarice, como “ato sacrificial que acaba nos arrastando a todos no choque da leitura.”⁴³ Do sacrifício — pena que fazem passar as trevas — ao conhecimento, ao entendimento de todo um percurso sofrido, experimentado durante o processo da escrita. E é neste *durante* que ingressamos, no corpo de uma (re) narração materializada como longa caminhada, longo desvio aberto no espaço do sertão por José/Izé (o narrador) até o alcance da consciência.

Este *malheureux ensorcelé*, para dizer com “L’irrémissible”, de Baudelaire,⁴⁴ obtém a *conscience dans le Mal*,⁴⁵ para não mais permanecer nos limites do enfeitamento, macumba que João Mangolô lhe faz em vingança ao desagravo praticado pelo herói contra os poderes do bruxo do Calango-Frito. Abriu-se um espaço no Sertão para a percepção de seus vários planos, intrincados, complexos, sugeridos para além da contingência. E que não são mais da ordem da superstição, do cadinho de mitos locais erigidos como verdade suprema. Entre os pontos luminosos, dispersos na natureza, e a treva, sob a meia-luz de uma literatura de desbravação e experimentação, que se faz tateante e tortuosamente — “Foi a peça mais trabalhada do

⁴² VATTIMO. O fim da modernidade, p.64.

⁴³ NOLL *Leia Livros*, p.29, dez. 1987.

⁴⁴ BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes I*, p.79.

⁴⁵ *Ibidem*. p.80.

livro" —,⁴⁶ o personagem de Rosa passa a dispor da própria visão, possibilidade e felicidade de ver-desver-rever o mesmo mundo como novo, outro, e para si manifestado.

Mas recobrar a vista. E como era bom ver! Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul.⁴⁷

A beleza natural faz-se agora poderosa e autônoma, desafiadora do olhar a nu do protagonista, após ter ele obtido o saber sobre o mal praticado por Mangolô e sobre a própria compreensão do mal, cultivada desde a frase inicial: "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros."⁴⁸ Poder de intuição, alumbramento que a narrativa contempla à altura do gesto de liberação e salvação do pequeno herói sertanejo, ao ocupar-se da saga do próprio contar esse percurso feito de ação e mentação, que ruma para a salvação, pois mantém o "sinal básico da teoria iniciatória: a mudança do ser".⁴⁹

Adotando o trajeto iniciático, a orientação mítico-religiosa, quanto ao rumo do personagem, Rosa assim o faz para produzir o contato, cada vez mais crescente na seqüência de seus escritos, com "uma realidade em potência mais ampla e mais significativa",⁵⁰ que acabaria por eclodir no grande acontecimento representado pelo *Grande Sertão*. Escrita que se expõe, nada elidindo de seus traços textuais e culturais, a do autor de "São Marcos" já encaminha-se para o sondar dos "abismos de virtualidade",⁵¹ possibilitados pela visão ao avesso da superstição e da determinação. "... uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante", diria Deleuze em estudo sobre a literatura.⁵² Caminhos previamente traçados (como aqueles atribuídos ao mal, e enfrentados pelo protagonista), mas passíveis da intervenção do escrito em seu ato caudaloso e desviante, em tom de saga, na contra-

⁴⁶ ROSA. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1996.

⁴⁷ ROSA. *Sagarana*, p.255.

⁴⁸ *Ibidem*. p.224.

⁴⁹ CANDIDO. *O homem dos avessos*, p.304.

⁵⁰ *Ibidem*. p.295.

⁵¹ *Idem*.

⁵² DELEUZE. *Jornal do Brasil*, 27 abr. 1996.

luz — em relação ao espectro de interesses referentes à representação do homem do sertão, e em relação a um dogma religioso, que pudesse comportar o hibridismo, o sincretismo mítico-poético do autor — de uma *revelação*. Anunciada por “três qualidades de azul”, a luz que se projeta, ao final de “São Marcos”, provém do decurso da construção do texto, provém de uma irradiação própria ao escrito, posto aqui também em experiência, posto em prova, durante o modo outro de retransmitir a realidade regional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa - à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes I*. Texto estabelecido, apresentado e anotado por Claude Pichois. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *Os pensadores - Benjamin/Horkheimer/Adorno/Habermas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.57-74.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa - Fortuna Crítica*, n.6. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. p.294-309.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.147-166.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. Trad. Peter Pál Pelbart. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1996. Caderno Idéias, p.4.
- NOLL, João Gilberto. Agora uma estrela (sobre Clarice Lispector). *Leia Livros*, n.110, p.28-29, dez. 1987.
- PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to cage*. 2.ed. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 13.ed. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / INL, 1971.

_____. 50 anos de *Sagarana*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1996. Caderno Idéias, p.4-5.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

PROCESSO DA LINGUAGEM,
PROCESSO DO HOMEM: "CARA DE BRONZE"

A novela desse nome, incluída em *Corpo de Baile*, constitui, a nosso ver, a experiência estrutural mais arrojada de João Guimarães Rosa. O aspecto caótico daquelas páginas sugere imediatamente uma aproximação com James Joyce. Na verdade, nunca se pode falar do autor de *Grande Sertão: Veredas* sem que a sombra do romancista irlandês esteja rondando nas proximidades, mas no caso presente a descontinuidade de narrativa é apenas aparente, não estando a serviço daquele propósito de simultaneidade tão indiscutível em *Ulisses*. A mutação constante do esquema composicional de "Cara-de-Bronze" — que sendo rigoroso ou não no seu intento, procura incorporar técnicas as mais variadas: teatro, cinema, chamadas-de-pé-de-página — se mantém, do princípio ao fim, rigorosamente fiel a uma terceira pessoa não onisciente, assegurando a persistência de um contador-de-estórias, que jamais se ausenta da obra de Guimarães Rosa. Só a primeira vista, por exemplo, o texto teatral formal e o roteiro cinematográfico formal elidem o narrador discursivo. Essas diversas partes não se ligam por justaposição, por aproximação contundente, mas por mediação da voz narrativa, que sempre se deixa denunciar ao arremedo do teatrólogo ao se localizarem as cenas: "*Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS*" etc.;¹ ao se registrarem os incidentes que sobrevêm ao desenvolvimento dos quadros: "(Leve pausa)" "(Pausa)" etc.,² e ao se indicar o revezamento dos personagens nos diálogos. Da mesma forma, o leitor está sendo conduzido pela mão quando aparece o título: "ROTEIRO:"³ e o relato passa a se desenvolver

¹ ROSA. *Corpo de baile*, p.564.

² *Ibidem*. p.565.

³ *Ibidem*. p.579.

apoiado em registros como: "*Interior — Na cobertura — Alta manhã*", "*Quadros de filmagem*" etc.⁴

O que é indiscutível é o movimento da narrativa agindo e reagindo sobre si mesma. O olho condutor do discurso não altera o seu ângulo de enfoque, mas promove a substituição *ad infinitum* dos seus instrumentos de observação, de sorte que o texto vai se somando através de um processo de substituição, de seleção, de procura. A composição caminha de uma indeterminação para uma objetivação, à medida em que se vão sucedendo os recursos técnicos e, examinando as três primeiras páginas, podemos verificar que o autor já ali nos oferece uma imagem quase gestual desse movimento da estrutura. A narrativa se abre apresentando o sertão em termos genéricos; depois se limita para fazer referência a Urubùquaquá; mais ainda, para fixar um momento definido da estância: "Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens dependurada no ar para cair";⁵ concentra-se definitivamente para apanhar o flagrante de uma conversa de vaqueiros, em que pela primeira vez é usado o recurso teatral e o narrador aparece apenas ao indicar os personagens que estão com a palavra e ao fechar o quadro entre parênteses; numa radicalização final do processo, pouco adiante vamos deparar com outro diálogo, reduzido a três linhas, expurgado das apresentações de interlocutores e reunido no centro de uma clareira spacejada pelo texto, de sorte que o narrador dele se subverteu, permanecendo do lado de fora, apenas denunciado pelos novos parênteses que encerram esta nova tomada e pelo destaque da página em branco. Esse isolamento resultante do distanciamento das linhas, e principalmente da convergência dos parênteses, é a representação de um campo focal rigorosamente delimitado. Não se pode esquecer que a primeira conversa dos vaqueiros já vinha inserida entre parênteses; o campo focal que ali aparecia, entretanto, além de concretamente muito mais aberto dentro da página, continha o narrador em seu interior. Na passagem de um parêntese para outro, o que se verifica é um ajuste focal.

No esquema mais largo da novela, esse movimento de concentração e intensificação no observar se realiza através da progressão estabelecida na passagem do segmento narrativo mais convencionalmente literário para o que procura tomar as características do texto

⁴ ROSA. *Corpo de baile*, p.579.

⁵ *Ibidem*. p.558.

teatral e, em seguida, o que pretende se converter em roteiro cinematográfico. E no instante mais agudo, mais devorador desse avanço, não deixa sequer de, ainda uma vez, retratar materialmente a idéia de campo focal, agora com mais abundância e maior eficiência, graças à disposição gráfica do "ROTEIRO:". Em decorrência da variação de manchas tipográficas e manchas de papel em branco, organizam-se conjuntos ilhados.

A expressividade do "ROTEIRO:" porém não se esgota aí. Os quadrados e retângulos que resultam recortados em preto e branco na página lembram, por outro lado, tabuleiro de xadrez, de sorte que fica também no leitor a sugestão de um jogo em que se convertesse toda a estratégia narrativa. Sob esse aspecto, ele se liga, com um motivo a mais de coerência, a outro recurso que confere ao relato características de instrumento de decifração, de elucidação, de procura de saída: as notas-de-pé-de-página. Elas convertem a novela num arremedo de ensaio, de dissertação sistemática e rigorosa, de tese especulativa. O apuro nessa direção é tal que inclui a citação de obras que têm existência histórica, como é o caso da *Divina Comédia*, de Dante,⁶ ou do *Fausto*, de Goethe.⁷

É indiscutível que a estrutura externa se encontra aparelhada para desvendar um mistério e desde o primeiro instante se movimenta nesse sentido, porém em que direção caminha a argúcia de todo o mecanismo? "A casa-avarandada — diz o texto — assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marca-va".⁸ De "batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático" sempre fechada e inacessível, é verdadeira urna plantada no centro do terreiro. A consciência narrativa circunda-a insistentemente, sem poder penetrá-la, descreve o ambiente, interroga os vaqueiros, promove acareações entre eles, fotografa-os através do rigorismo mecânico, extra-humano e objetivo da câmera cinematográfica, documenta passo a passo as informações obtidas num apelo à lógica conceitual. A curiosidade em torno da viagem do personagem Grivo não passa de uma ânsia de elucidação do que ocorre no interior daquelas paredes. Grivo saiu para o mundo, mas no mundo esteve em missão de alguém que ali permanecia encerrado.

⁶ ROSA. *Corpo de baile*, p.610.

⁷ *Ibidem*. p.617.

⁸ *Ibidem*. p.557.

Não se pode fugir à evidência, o mistério em função do qual se aguçam os instrumentos narrativos é a existência da estranha figura humana que subsiste precariamente, prisioneira na sede da fazenda. Ela só é adivinhada nas suas múltiplas, infinitas aparências discordantes, como estão a indicar as divergências fonéticas em torno de seu nome, que leva cada vaqueiro a eleger a sua versão própria: Sigisbé, Sejisbel, Xezisbéo, Jizisbéu, Zijusbéu, Sezisbério, Sigisberto. O desentendimento também é completo, quando se procura descrever fisicamente a mesma pessoa; as vozes vão se sucedendo, cada qual ajuntando o que observou, de tal maneira que, ao se concluir a pintura, estamos diante de uma imagem incongruente, monstruosa. Quem se esconde por detrás daquelas paredes é um ser que tem o nome de muitas pessoas e a aparência de muitas pessoas. Compreende-se, então, o apelido Cara-de-Bronze. Quando discutido, ninguém pôde precisar-lhe a origem. O vaqueiro Adino tentou explicar pela cor do homem "baçoso escuro, com cara de bronze mesmo".⁹ É quando o texto procura significar que a personagem é a própria encarnação do bronze: "Você já viu bronze?" perguntou Moimeichego, ao que o outro responde: "Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas, também, eu não fui que botei o apelido nele..."¹⁰ Adino nunca vira bronze, mas não tinha dúvidas quanto à cor do fazendeiro; a sua referência para a noção daquela cor não era o metal, era o próprio fazendeiro. Identificado dessa maneira às estátuas, Cara-de-Bronze é a individualidade representativa por excelência. Cara-de-Bronze: melhor se diria, a estátua do homem. É o que se ressalta ainda numa passagem em que o vaqueiro Cicica indaga: "Estúrdio assim de especular... que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?" e Moimeichego responde: "Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo".¹¹

A representatividade de Cara-de-Bronze se explicita ainda mais na discussão em torno do seu nome civil. Tadeu declara que, de acordo com a assinatura aposta "em baixo de documentos", ele se chama, por inteiro, "Sigisberto Saturnino Jéia Velho, Filho". "Agora — continua informando — o 'Filho', ele mesmo pôe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta..."¹² Por que assim

⁹ ROSA. *Corpo de baile*, p.572.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*. p.564.

procede? Porque o restante do nome é suficiente para caracterizá-lo; porque não é apenas mais um. Não é o filho do pai, não é o filho do homem — é o homem. “Não quis filhos. Não quer pai”, diz Mainarte;¹³ “Lá ele pode, lá pode ter sido filho de alguém?”¹⁴ Doím conclui que o colega está identificando as duas entidades e exclama: “Axi! Deus? Sei é o Cara-de-Bronze ajuntando suas duras riquezas...”, porém o outro acrescenta, abonando inteiramente aquela interpretação: “Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras...”¹⁵

Não se deve, porém, ver aí qualquer intenção de ressaltar um possível caráter divino da personagem. O esforço para a expressão da sua representatividade é que levou o narrador ao extremo da comparação. Cara-de-Bronze não exhibe qualquer dimensão extra-humana; ao contrário, mostra-se durante todo o tempo um ser ilhado, interceptado, impotente, fragilmente terreno. Doente, no leito, padece angústia íntima obsedante. O certo é que podia ser também o mal: “Mas era o Cara-de-Bronze — sozinho, dito zureta, dito maldito de malacafa? Homem, morgado de morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado...”¹⁶ A sua aparência atual era algo muito recente: “Mudara. (...) como estivesse caducável”.¹⁷ Não, a sua representatividade não extravaza os limites humanos. É simplesmente o ser vivido, experimentado, enriquecido pela luta — é a sabedoria ou, como a maneira mais comum de nomeá-lo está a indicar, é o Velho.

É a imagem de todos os homens, é a imagem da vida, é a própria vida. A uma pergunta sobre a experiência adquirida por Grivo, o texto registra: “Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...”, e depois, “O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos passados, uai”, e finalmente: “O Velho ensinou.”¹⁸ O Velho ensinou, é o mesmo que dizer, a vida ensinou. Numa reflexão sobre o processo atado, de pouco rendimento prático, em que se vem desenvolvendo o enredo, o narrador comenta: “Esta estória se segue é olhando mais

¹³ ROSA. *Corpo de baile*, p.564.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Ibidem*. p.565.

¹⁶ *Ibidem*. p.587.

¹⁷ *Ibidem*. p.588.

¹⁸ *Ibidem*. p.592.

longe. Mais longe do que o fim; mais perto".¹⁹ Continuando a tratar do mesmo problema, enquanto insiste na identificação do personagem com a vida, ressalta o caráter intemporal daquilo que constitui o objeto de toda a novela: "Estória custosa (...) que nem o bicho larvim, que já está comendo a fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas como na adivinha — só se pode entrar no mato e até no meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira".²⁰

A vida é aquilo que é, em toda a sua inteireza e atualidade. Não se trata de investigar algo que tem continuidade ou sucessividade dentro do tempo, não se trata de indagar sobre a origem das coisas, mas sobre a realidade em si. É a vida na sua presença, no seu espanto, que preocupa a inteligência do texto. O mistério da vida, na sua acepção filosófica mais rigorosa, e que consome os últimos dias de Cara-de-Bronze. Homem de atuação objetiva exclusivista no passado transformara-se de repente, a ponto de causar estupefação àqueles que o cercavam: deslocou o centro das suas preocupações para o lado desinteressado da existência. Diz o relato: "Por perguntar notícias, perguntava, caprichava nisso. Só que agora, estava mudado. Não queria relatos da campeação do revirado da lida".²¹ "As suas indagações, agora, eram a respeito do *quem* das coisas!"²² Desejava adivinhar a significação do mar, do orvalho etc. Como sublinha Mainarte, "queria uma idéia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudinha espiritada, que traspassa o pensamento da gente — atravessa a idéia, como alma de assombração atravessa as paredes".²³

A relação que existe entre Cara-de-Bronze e Grivo é a de mestre e discípulo. O aprendizado do vaqueiro é rigoroso e se inicia depois de escolhido entre quarenta homens. E que lhe ia sendo ensinado? A pôr-se em contato com o mundo: "ir, em redor, espiar a vista de de-cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo",²⁴ e a procurar em tudo "em outras

¹⁹ ROSA. *Corpo de baile*, p.584.

²⁰ *Ibidem.* p.584-585.

²¹ *Ibidem.* p.588.

²² *Ibidem.* p.590.

²³ *Ibidem.* p.589.

²⁴ *Ibidem.* p.595.

retentivas”,²⁵ “ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...”²⁶ Era necessário captar até “o cheiro das plantas e terras”,²⁷ verificar a “variação do vento”.²⁸ “Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça para fora do doido rojão das coisas proveitosas”.²⁹ À medida em que progride nas lições, Grivo vai se comprometendo. O processo da tomada de consciência é irreversível. O problema de Cara-de-Bronze acaba sendo também seu: “Não podia desistir? — Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade...”³⁰ Termina como aquele que receberá por herança toda a riqueza do fazendeiro.

Em sua viagem, Grivo percorre grande distância, mas desde o primeiro momento que está invariavelmente no centro do problema, no foco da vida: “No ir — seja até aonde se fôr — tem-se de voltar; mas, seja como fôr, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final”.³¹ A sua jornada tinha sido como a daqueles pesadelos em que trocamos passos permanecendo sempre no mesmo lugar. É no tempo e não no espaço que a aventura tem possibilidade de progredir. No seu retorno, não chegará com grandes novidades; a diferença sensível será apenas a de um amadurecimento maior. A vida é a mesma em todas as latitudes; o homem, onde quer que esteja, não se pode fugir à contingência de estar plantado sobre os seus próprios pés. A expressão dessa fatalidade existencial é intensificada através de identificação dos homens com as árvores. O buriti, nomeado reiteradamente, assume importância simbólica desde a primeira página, mas o seu verdadeiro sentido só se explicita inteiramente quando a narrativa vê em Grivo a encarnação de um coqueiro: “alto e fino como um coqueiro. (...) Ele se balançou, como um coqueiro”.³² Ao ser feita ao pé da página uma verdadeira estatística de nomes de árvores,

²⁵ ROSA. *Corpo de baile*, p.595.

²⁶ *Ibidem.* p.594.

²⁷ *Ibidem.* p.595.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem.* p.603.

³¹ *Ibidem.* p.610.

³² *Ibidem.* p.611.

podemos compreender que esse elemento da paisagem tem significação muito definida, surge ali uma referência que o humaniza inteiramente: "*Com que pessoas de árvores ele topou?*"³³ Autêntico representante de Cara-de-Bronze, Grivo é o buriti — a árvore símbolo dos Gerais — e nas suas andanças encontra-se com os demais espécimes que povoam os lugares.

Depois da identificação maior entre os homens e as árvores, a narrativa promove a humanização de todos os seres e todas as coisas, como se desejasse ressaltar o princípio vital único, responsável pela harmonia do universo. A expedição de Grivo é o caminhar para um encontro orquestral com a natureza, onde tudo se agita num movimento liberto de vida e as pessoas não passam de um elemento a mais, nos seus aparecimentos sem relevo. Os habitantes numerosos dos caminhos são os "*verdes viventes, cada um por chuva e sol, pelejando no seu lugarim*";³⁴ "os bichos, os bichinhos, os pássaros",³⁵ que são classificados de *almas-viventes*,³⁶ "*Toda qualidade de répteis*", "*bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar*".³⁷ O vento tem o poder de executar "a palavra"³⁸ e assume aspectos de bicho: "o vento esbarrou, virou as costas, bulia só com a cauda, no leve dum desbatido".³⁹ No final de uma relação de bichos, aparecem as nuvens, que "podem fazer em estranhas perspectivas".⁴⁰ Há pelo menos um córrego "que teima em água",⁴¹ e a mitologia do sertão não perde a oportunidade de comparecer encamada num benévolo Sacizinho que acompanha o viajante.

Minando por todo lado, alagando os campos naquele dia mágico da chegada de Grivo — aquele dia que "era o dia de uma vida inteira" — a água permanece como um transfundo mítico que faz que paisagens, bichos e pessoas exibam ao mesmo tempo uma face misteriosa, primitiva, elementar e inaugural. A missão de Grivo termina

³³ ROSA. *Corpo de baile*, p.598.

³⁴ *Ibidem.* p.602. (Nota.)

³⁵ *Ibidem.* p.604.

³⁶ *Ibidem.* p.605. (Nota.)

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibidem.* p.606.

⁴⁰ *Ibidem.* p.605. (Nota.)

⁴¹ *Ibidem.* p.604.

do outro lado do “espumoso de um grande rio”.⁴² Naquela margem oposta, passou dez meses e de lá retornou na companhia de um personagem que é o enigma e a razão de ser da novela: “a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu por lá./ Mas — é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-tôdas-as côres*”...⁴³ O texto procura sugerir mesmo que ela é qualquer coisa que paira acima dos destinos humanos: “Sem a existência dele — o Cara-de-Bronze — teria sido possível algum dia a ida de Grivo, para buscar a Moça?”⁴⁴ Da peregrinação às nascentes da vida, Grivo voltou de braços com a sabedoria — casou-se — mas não chegou a se apossar da verdade absoluta, que é a explicação para todas as perguntas — a outra, a Muito Branca-de-tôdas-as-Côres. Não tendo trazido consigo “pessoa de mulher alguma”,⁴⁵ “nem disse nem desdisse”⁴⁶ que se casara. Não se vai fundo na procura da razão das coisas sem se voltar comprometido. “Sempre-noivo” é o que repete para os curiosos.

“Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?”, perguntou Cara-de-Bronze. Sendo positiva a resposta, tornou a indagar: “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” Respondeu-lhe Grivo: “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...”⁴⁷ O momento é de comoção, porque o mestre verifica que o discípulo correspondeu por inteiro às suas lições e porque este se sente dignificado com o reconhecimento do outro. É de labirinto a rede que a moça noiva recebe, quando se casa; nós chegamos a uma verdade quando compreendemos que a verdade se encontra mais além; a sabedoria está na descoberta de que nada nos é permitido saber. Grivo responde ao vaqueiro Tadeu: “absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena”.⁴⁸ O homem sabe que lhe é impossível devassar o mistério da existência, mas ainda assim não

⁴² ROSA. *Corpo de baile*, p.613.

⁴³ *Ibidem*. p.586.

⁴⁴ *Ibidem*. p.587.

⁴⁵ *Ibidem*. p.618.

⁴⁶ *Ibidem*. p.614.

⁴⁷ *Ibidem*. p.620.

⁴⁸ *Idem*.

desiste de se lançar à grande aventura, porque de lá cada geração regressa renovada pela esperança, na certeza de que os seus esforços não se fizeram em vão. "O que se manda buscar é um raminho com orvalhos..."⁴⁹

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. vol.2. P.555-621: Cara-de-bronze.

⁴⁹ ROSA. *Corpo de baile*, p.620.

1. *DO SÓTÃO À VITRINE, memórias de mulheres* - MARIA JOSÉ MOTTA VIANNA
2. *A IDÉIA DE JUSTIÇA EM KANT, seu fundamento na liberdade e na igualdade* - JOAQUIM CARLOS SALGADO
3. *ELEMENTOS DA TEORIA GERAL DO DIREITO* - EDGAR DA MATA MACHADO
4. *O ARTESÃO DA MEMÓRIA NO VALE DO JEQUITINHONHA* - VERA LÚCIA FELÍCIO PEREIRA
5. *OS CINCO PARADOXOS DA MODERNIDADE* - ANTOINE COMPAGNON
6. *LIÇÕES DE ALMANAQUE, um estudo semiótico* - VERA CASA NOVA
7. *MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE EDUCAÇÃO E CULTURA* - JUAREZ DAYREL (ORG.)
8. *O TRABALHO DA CITAÇÃO* - ANTOINE COMPAGNON
9. *ANTROPOLOGIA DA VIAGEM, escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX* - ILKA BOAVENTURA LEITE
10. *IMAGENS DA MEMÓRIA: entre o legível e o visível* - CÉSAR GUIMARÃES
11. *AO LADO ESQUERDO DO PAI* - SABRINA SEDLMAYER
12. *NAVEGAR É PRECISO, VIVER - escritos para Silviano Santiago* - ENEIDA MARIA DE SOUZA, WANDER MELO MIRANDA (ORG.)
13. *ADORNOS - nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* - RODRIGO DUARTE
14. *A ASTÚCIA DAS PALAVRAS - ensaios sobre Guimarães Rosa* - LAURO BELCHIOR MENDES, LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA (ORG.)

A Astúcia das Palavras é um tributo que a área de Estudos Literários do curso de Pós-Graduação em Letras e o Centro de Estudos Literários, ambos da faculdade de Letras da UFMG, vêm prestar à memória de João Guimarães Rosa, pelos cinquenta anos de publicação de *Sagarana* e quarenta de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, ocorridos em 1996.

Estão aqui reunidos ensaios que focalizam as três obras e que buscam reconfirmar a inesgotabilidade do universo ficcional rosiano, que hoje integra o conjunto de tudo o que a Literatura Brasileira produziu de melhor.

Os ensaios se constituem em leituras realizadas por estudiosos na contemporaneidade e *A Astúcia das Palavras*, em seu todo, aponta para a extraordinária permanência da obra do nosso grande autor mineiro, rio sempre a fluir, pleno de sabedoria e beleza.