

Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Aspectos da narrativa rosiana. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 84-188. ISBN: 978-65-5714-301-8.

<https://doi.org/10.7476/9786557143018>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

PARTE II
ASPECTOS DA NARRATIVA ROSIANA

5

PARA UMA POÉTICA ROSIANA

Introdução

Não há apenas uma trilha para propor uma poética de Guimarães Rosa. Neste artigo, baseamo-nos, principalmente, em concepções dele próprio em textos, sobretudo não literários, em que trata da literatura de modo geral ou da sua obra em particular, comumente exarando posicionamentos extensivos a todos os artistas. Assim, examinando tal objeto, levantando e agrupando posições relativas a diferentes questões da arte literária, pretendemos encontrar um caminho para uma possível poética do escritor, que seja fundamentado em proposições de sua lavra. A literatura rosiana propriamente dita só algumas vezes é tomada como ilustração para posições mencionadas em textos de outro tipo: entrevistas, cartas e escritos publicados, como um prefácio. Não tomamos os prefácios de *Tutaméia* (Rosa, 1967) como objeto de estudo por acreditarmos que eles merecem um estudo à parte.

É sabido que o autor de *Sagarana* era avesso a conceder entrevistas; mas as poucas com que podemos contar são altamente significativas para a compreensão do que ele entendia dever ser a literatura. Escolhemos, para tanto, a muito conhecida entrevista dada ao pesquisador alemão Günter Lorenz (*idem*, 1971), em Gênova,

em janeiro de 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos. Em 1973, a entrevista é publicada uma segunda vez, com a redação bastante modificada, na coletânea organizada por Günter Lorenz (1973) denominada *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*, tendo como título “Guimarães Rosa”. Entre outras das raras entrevistas, selecionamos ainda aquela concedida a Ascendino Leite (apud Lima, 2000). Tal versão é reproduzida na coletânea de Eduardo Coutinho (2008).

O prefácio aludido tem como nome “Pequena palavra” e introduz o livro *Antologia do conto húngaro*, de Paulo Rónai (Rosa, 1958). Quanto às cartas, utilizamos algumas inéditas, pertencentes à série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (idem, [19--]), além de outras, como as recebidas e publicadas por Edoardo Bizzarri (1980) em *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* e a editada pelo tio do escritor, Vicente de Paula Guimarães (1972), no livro *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. As passagens da produção ficcional são indicadas a seu tempo.

Balizas: conceitos de poética

No texto de Aristóteles (1966) publicado como *Arte retórica e arte poética*, as primeiras anotações, na parte sobre poética, versam sobre a essência da poesia e, para ele, a poesia é imitação, pelo homem, por meio da voz e distingue-se assim das artes plásticas, que imitam pela forma e pela cor. São objeto de seus estudos a tragédia, a epopeia e a comédia, que eram os tipos de arte poética praticados até então.

Com o passar dos séculos, o conceito de poética abarca a arte da poesia e, no sentido amplo, é a ciência que estuda a poesia. A concepção tradicional de poética restringe seu objeto à poesia e busca definir seus cânones. Tal conceituação foi-se ampliando e poética passou a compreender a arte literária como um todo. Para tratarmos do texto rosiano, de sua prosa-poema, retomamos posicionamentos de Saussure (1970), Starobinski (1974), Jakobson (1990), Valéry (1999)

e Todorov (1972, 1979), todos eles fundamentais para a investigação de textos literários, em especial, os do autor de *Sagarana*.

Em seus estudos sobre os anagramas, a questão que preocupa Saussure (apud Starobinski, 1974, p.12) é o discurso: “A língua só é criada com vistas ao discurso, mas o que separa o discurso da língua ou o que num dado momento, permitirá dizer que a língua entra em ação como discurso?”. Ao responder a essa questão, Saussure (apud ibidem) pondera que o sentido é produto variável do emprego combinatório e não um dado prévio fixo. Em poesia, conforme o mestre genebrino, essa combinação não se restringe apenas ao significado: os sons são também utilizados segundo regras particulares. Suas reflexões sobre os anagramas em poesias clássicas comprovam o trabalho de arranjo combinatório entre a parte significativa e a do significado do signo. Starobinski (ibidem, p.550) afirma que, desenvolvidos em toda a sua amplitude, os anagramas tornam-se um texto sob o texto e que toda linguagem é combinação, mesmo que não intervenha a intenção explícita de praticar a arte combinatória. A partir dessa constatação, Starobinski (ibidem) sugere que é preciso generalizar “a regra combinatória” – proposta por Saussure somente para a poesia clássica – para outras formas de poesia.

Na década de 1950, Roman Jakobson (1990), além de universalizar a regra anagramática de Saussure, que passa a valer para qualquer texto, busca verificar como a paronomásia, ou a paráfrase pelo som, é construída. O seu ponto de partida é o caráter simbólico da arquitetura fônica do sistema linguístico. No livro *Poética em ação*, Jakobson (ibidem) apresenta vários ensaios sobre textos de Poe, Valéry, Mallarmé, buscando explicitar o arranjo dos jogos sonoros que revertem para a relação som e sentido.

Em diversos momentos de sua obra, Jakobson (ibidem), embasado nos princípios saussurianos, comprova que o som é o eco do sentido. Para ele, a paronomásia não é somente construção sonora, pois às equivalências sonoras correspondem equivalências que reiteram conteúdos. O conceito de paronomásia refere-se, portanto, às palavras de sons semelhantes que se aproximam também quanto ao significado. A repetição de sons, de qualquer ordem – rima, aliteração,

métrica –, tem significado. Assim, som e significado estão necessariamente implicados nas diferentes estratégias do ajuste do significante.

Essa organização da mensagem, que faz que ela se volte, tanto no plano do conteúdo, por meio de metáforas e metonímias, como no plano de expressão, por paronomásias, caracteriza, no dizer de Jakobson (1969, p.149), a função poética da linguagem. Tal equação do plano do conteúdo e da expressão, estabelecida em um microuniverso que é o discurso, caracteriza a supremacia da função poética sobre a referencial. Nos textos em que predomina a função poética, a referência não é obliterada, mas a combinação de significantes e significados torna-a ambígua (ibidem, p.150). Na função referencial, significante e significado mantêm a relação de arbitrariedade imposta pela língua; na função poética, som e sentido estabelecem uma relação de motivação, construindo um texto sob o texto.

Ampliando as concepções de Saussure, que só reconhecia o texto poético na poesia clássica, e as de Starobinski, que apenas via poesia na poesia, Jakobson promove o princípio de equivalência como um mecanismo que estabelece o estatuto de poético a qualquer texto, seja ele prosa ou poesia, romance ou publicidade.

Paul Valéry, que, além de poeta, foi teórico da poética como “arte da linguagem”, também deve ser lembrado ao se propor conceituar poética. Conta ele, em seu livro *Varietades* (Valéry, 1999, p.200, grifo do autor):

Degas um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*.”

Outro trecho de Valéry (ibidem, p.165, grifo do autor) é também importante, pois mostra a poética como meio de produzir no leitor um modo de existência:

A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são

de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim meios que colaboram igualmente como os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um mundo – ou um modo de existência – inteiramente harmônico.

No ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, Valéry (ibidem, p.197) conceitua poética: “[...] certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética”.

Tzvetan Todorov (1972), no artigo “Introduction à la symbolique”, lembra que, na acepção moderna, a poética (mesmo não tendo sempre esse nome) nasceu nos primeiros decênios do século XX, em diferentes países europeus, e que a ruptura com o conceito tradicional de poética tomou formas mais nítidas com o formalismo russo. A poética aparece como reação às tendências anteriores dos estudos de literatura, as quais ela reprova por negligenciarem o conhecimento do próprio fato literário. Sob a influência da filosofia, da psicologia e da sociologia, considerava-se a obra literária como meio para o conhecimento de fatos de diferentes ordens e, em consequência, prestava-se pouca atenção à própria literatura. Nesse ponto de vista, a literatura é a ilustração de certas ideias, a expressão de um autor ou o reflexo de uma sociedade e é sempre um meio, porque o objetivo não é o seu conhecimento, mas o das ideias dos homens ou das sociedades. O gesto constitutivo da poética, segundo Todorov (ibidem, p.273), é recusar a transitividade da literatura e instituí-la como objeto de conhecimento autônomo.

Para ele, são, portanto, os aspectos especificamente literários da literatura, que apenas ela possui, que constituem o objeto da poética: sua literariedade. Em *Poética da prosa*, Todorov (1979, p.251) ressalta que, para Jakobson, o ponto de partida da poética é estabelecer os conceitos que descrevem o funcionamento do discurso literário.

Não consideramos que a literatura seja intransitiva no sentido de não ter relações com a história e demais ciências humanas ou não, com a vida e o mundo. As noções gerais dos teóricos mencionados,

ao centrarem-se no estudo do texto, servem-nos para examinar – pela pertinência – o conjunto de posicionamentos levantados (em especial, aqueles relativos à linguagem) de Guimarães Rosa acerca do que seja a literatura e de determinados recursos por ele explorados para criar a prosa-poema, que denominamos poética rosiana.

Os meios da produção da linguagem propostos pelo autor de *Primeiras estórias* e por ele explorados, que, inúmeras vezes, não se submetem aos cânones da língua e da literatura, constituem justamente as chamadas ousadias rosianas nos diferentes níveis de criação, defendidas e realizadas pelo escritor, que tem horror ao lugar-comum (Nascimento; Covizzi, 1988, p.16). No que se refere a esse aspecto, no texto de Guimarães Rosa, como é sabido, fervilham neologismos, sintaxes arrevesadas, metáforas inusitadas, desconstrução de formas estereotipadas, mistura de gêneros (ibidem, p.13). Mesmo tendo a obra configurada por esses recursos abundantemente explorados, Guimarães Rosa (1983, p.92, maiúsculas do autor) afirma: “Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS”.

Construídos por tais mecanismos linguísticos – como incontáveis ensaios críticos têm salientado –, nas composições do autor de *Magma* preponderam temas e preocupações metafísicas, religiosas e esotéricas e, ao mesmo tempo, políticas e sociais, sobretudo nas narrativas ancoradas num sertão mineiro que nada tem de exótico, mas que é, contrariamente, documentado com detalhes. Não é incomum que o documento seja elevado à categoria de símbolo – e aí talvez esteja a grande diferença entre o texto rosiano e o da maior parte de escritores denominados regionalistas.

Os textos literários de Guimarães Rosa – mesmo os considerados não totalmente literários, como os prefácios de *Tutaméia* (1967) – são de difícil classificação; principalmente, abalam a linha divisória entre prosa e poesia. Sobre a mistura desses gêneros, Oswaldino Marques (1957, p.21) – dos primeiros a tratar desse aspecto da produção rosiana – afirma que, pela nova forma de expressão, o escritor é “talvez o maior inovador, no domínio da linguagem, de nossa literatura”. Para classificar essa nova expressão, o crítico, concluindo a afirmação citada, cunha um novo termo: “prosoema”.

Pressupostos da escrita literária

A mencionada – e famosa – entrevista concedida por Guimarães Rosa a Günter Lorenz (1973) inicia-se com o entrevistador instando o escritor a comentar a saída dele da sala quando se discutia, no Congresso, “a política em geral e o compromisso político do escritor” (apud *ibidem*, p.318). Foi a oportunidade para o autor de *Grande sertão: veredas* posicionar-se relativamente à atuação política dos escritores. Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.318) informa considerar-se apolítico, pois a “missão [do escritor] é muito mais importante: é o próprio homem. [...] Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua”. A corroboração dessa afirmativa encontra-se páginas adiante, quando o entrevistador quer saber qual é o “credo” pelo qual o entrevistado escreve. Guimarães Rosa começa por fazer uma identificação: “credo e poética são uma mesma coisa”, e acrescenta: “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor”. Esse princípio, assegura ele, é “o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço” (Rosa apud *ibidem*, p.330).

De fato, pode-se dizer que essa “poética” – como o escritor denomina seu credo-compromisso –, a indissolubilidade do vínculo literatura e vida, pode ser rastreada na obra do escritor e, de acordo com o que ele diz antes na entrevista, o centro da poética é o homem, a condição humana. Isso talvez possa ser denominado a metafísica rosiana, expressa em sua obra. Não à toa, deu muitos bons frutos a linhagem da crítica de Guimarães Rosa que se ocupa com tal dimensão.

Todavia, a obra do escritor, sobretudo o romance *Grande sertão: veredas*, conta com uma importante e profícua vertente de crítica literária que justamente investiga as abordagens histórica e político-social do país em suas narrativas. Tal diretriz foi iniciada pelo maior crítico rosiano, Antonio Candido, na década de 1950, seguindo com

Walnice Nogueira Galvão na de 1970 e ressurgindo, na primeira década do século XXI, com outros pesquisadores.

Mas é fundamental lembrar que Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.337) vincula sua poética ou metafísica à língua e, além disso, considera que no nosso idioma e no espanhol há componentes de ordem metafísica:

Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico [...]. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura.

O direcionamento de Guimarães Rosa para a metafísica, para o místico e o irracional, que ressuma na entrevista a Lorenz (*ibidem*), é repisado em textos não literários e visivelmente norteia a obra. Em carta de outubro de 1963 a Edoardo Bizzarri, por exemplo, o escritor assim se manifesta sobre *Corpo de baile*:

[...] o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Rosa apud Bizzarri, 1980, p.20)

A valorização do mítico, do místico e do não racional é retomada na carta de setembro de 1963 ao mesmo tradutor. Nesse momento, Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.58) refere-se ao fato de ele e seus livros serem “anti-intelectuais”, por defenderem “o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana”. Relaciona suas preferências: o Tao, os Vedas e Upanixades, os Evangelistas e São Paulo, Platão, Plotino, Bergson, Berdiaeff e Cristo, “principalmente”. Assim, o “espírito” com que escreve sua obra

tem a seguinte pontuação: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo*: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; 4) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (Rosa apud *ibidem*, p. 58, grifos do autor).

O entrevistado também afirma que sua obra mais importante será um dicionário e assegura: “Pode entender literalmente o que acabo de lhe dizer e acrescentá-lo à minha poética” (Rosa apud Lorenz, 1973, p. 346). A explicação para isso é que, embora o dicionário não seja “tão completamente impessoal”, serve como proteção para evitar que o escritor manifeste abertamente sua subjetividade: “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (Rosa apud *ibidem*). Logo, tem-se claramente a posição do escritor: a objetividade deve prevalecer no fazer literário.

Guimarães Rosa insiste ainda em outro ponto: a literatura deve ser feita com seriedade, esforço, vagar, reflexão; em suas palavras: “Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras”. Concretamente, afirma: “[...] choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (Rosa apud *ibidem*, p. 336).

Cabe ressaltar ainda a insistência de Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p. 341) quanto à dupla indissolúvel – literatura e vida: “Legítima literatura deve ser vida. [...] A literatura tem de ser vida!”. É da primeira frase que Lorenz tomou o título para a primeira versão da entrevista em que outras passagens permitem-nos mesmo falar em uma tríade: literatura-vida-língua, considerando-se língua como discurso poético, que, por sua vez, é a verdadeira língua humana:

O melhor dos conteúdos de nada vale, se a língua não lhe faz justiça [...]. E o conteúdo mais perigoso chega a ter uma função humana, se estiver expresso em uma língua poética, isto é, humana [...] esta língua atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Rosa apud *ibidem*, p. 346)

Já a língua “brasileira”, ela é a “do homem de amanhã, depois de sua purificação [...]. Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem” (Rosa apud *ibidem*, p.344). No mesmo dia-pasão, assegura: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Rosa apud *ibidem*, p.355).

No que se refere aos cuidados com a língua, a entrevista a Lorenz tem antecedente em carta do escritor – de maio de 1947 – ao tio Vicente Guimarães (1972). Nessa carta, Guimarães Rosa defende-se da crítica que o parente havia feito a seu texto “Histórias de fadas”. Embora o escritor situe historicamente a sua posição – “Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária” (Rosa apud *ibidem*, p.132) –, a entrevista de Gênova revela que o modo de pensar permanece. Na carta, apoiando-se em críticos como Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, assevera: “A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato!” (Rosa apud *ibidem*).

Na sequência, tem-se o que é também uma profissão de fé que os literatos devem seguir. O escritor toma palavras de Aurélio Buarque de Holanda em entrevista – “Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo” – e acrescenta: “(ISTO É UM PROGRAMA: O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA. [...])” (Rosa apud *ibidem*, p.134, maiúsculas do autor).

Na mesma carta, relaciona as qualidades do artista, esclarecendo o significado de cada uma: 1) humildade para “não criar-se dificuldades para o escoamento da inspiração”; 2) independência para seguir a inspiração, isolando-se de “influências imediatas”; 3) coragem para não ficar “peado pelas fórmulas consagradas”; 4) sinceridade profunda para “expressar-se de acordo com a totalidade do seu ser, com os seus conhecimentos, sua cultura, sua filosofia de vida, com as palavras com as quais pensa”; 5) paciência infinita para trabalhar a “formulazinha” proporcionada pela inspiração (Rosa apud *ibidem*, p.136-137).

Em entrevista a Ascendino Leite (apud Lima, 2000, p.48), publicada em *O Jornal* em maio de 1946, o escritor menciona seu

prazer, quando criança, de “imaginar histórias”, “porque [...] a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade...”.

Pode-se relacionar tal posicionamento ao de Riobaldo relativamente ao trato de morte por ele narrado de Davidão e Faustino (atentar para o nome): “[...] o Davidão dava a ele [Faustino] dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele” (Rosa, 1968, p.67). Mas, apesar de participarem de combates, nenhum deles morreu. O protagonista relatou tal história a um rapaz que disse ser “assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante caprichado” (ibidem). Riobaldo narra o final engenhoso que o moço imaginara e afirma:

Apreciei demais essa continuação inventada. [...] Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. (ibidem, p.67)

Todavia, como o mundo rosiano é repleto de ambiguidades e incertezas, sobretudo em *Grande sertão: veredas*, o narrador-protagonista diz na sequência: “Melhor assim”. E ainda opõe o conselho que finda com aquela que é, talvez, a frase mais conhecida do romance: “Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...” (ibidem).

Já o descompasso entre a vida e a arte é retomado no prefácio “A escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, em cuja última parte Guimarães Rosa (1967) trata do vaqueiro cozinheiro e escritor Zito. Como o autor de *Sagarana* narrara a ele o romance que pretendia escrever, recebeu dele o conselho:

– O sr. tem de reger essas noções... *Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.* (ibidem, p.164, grifo do autor)

A menção a essa maneira de ver de Zito segue-se ainda, comprovando a importância que o escritor reservava a ela: “Acho [diz Zito] que... o borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo” (ibidem, p.165).

Veredas da literariedade rosiana

Os princípios rosianos que levantamos apresentam-se em sua obra em conteúdos poeticamente expressos e muitos estudos sobre ela apontam os procedimentos utilizados para tal modo de manifestar-se. Entre os variados recursos por ele utilizados – e que, talvez, chame mais a atenção nos seus escritos – está a criação de neologismos. A possibilidade de invenção – que resulta de novas e inusitadas combinações de paradigmas da língua portuguesa –, para João Guimarães Rosa, é extensa. A metáfora rosiana língua-painel de mesa telefônica, que se encontra em “Pequena palavra” (Rosa, 1958), sintetiza com propriedade e nitidez a concepção de língua do autor e sua abertura quanto à invenção neológica:

Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum con-fingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. (ibidem, p.XXIV, grifos do autor)

A obra de ficção reflete a criatividade dessa postura linguística quando, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza uma forma virtual para o masculino do vocábulo rã: “A rã e o (impossível) rão – por hipótese – se amam, também” (idem, 1970a, p.201).

Em relação às formas novas cunhadas por ele, nas cartas o escritor dá exemplos das suas matrizes linguísticas, explica-as usando, inclusive, terminologia científica. No exemplo a seguir, há uma “polissemia complexa”, segundo denominação do autor de *Corpo de baile*, ao escrever a Meyer-Clason sobre a composição de um neologismo que se encontra em “A benfazeja”:

TERRIVOROSOS =/De terrív(el) + (pa)voroso/Mas também de:

Terr(a) + [...] voro (de devorar)

(Cf. a expressão usual: “com estes olhos que a terra há de comer...”)

É uma polissemia complexa, cheia de fortes sugestões. Sugiro aproveitar para exemplificação, no seu estudo que acompanhará o livro. (Rosa, FJGR; carta de 17/8/1966, maiúsculas do autor)

Para o escritor de Cordisburgo, tal qual para Saussure (1970), a língua é composta de partículas verbais que se combinam para formar palavras. Esses signos, segundo o mestre genebrino, formam um sistema, um todo organizado conforme as regras gramaticais de cada idioma. Como Saussure (ibidem), que nunca usou o termo “estrutura”, podemos reconhecer, na concepção rosiana de língua, algo da postura estruturalista.

A consciência da linguagem em Guimarães Rosa também o leva, em textos ficcionais, a empregar termos próprios do universo erudito e mesmo da gramática, principalmente, em comparações e metáforas:

“O assunto não é de prólogo, mas de epílogo.” (Rosa, 1970a, p.222)

“Seu sorriso era um prólogo.” (idem, 1967, p.22)

“Saiu de lá já meio proparoxítono.” (ibidem, p.101)

“Infelicidade é questão de prefixo.” (ibidem, p.76)

A originalidade do emprego de termos gramaticais para exprimir o novo e o inusitado é completada, em alguns casos, com a expansão do termo de comparação da metáfora:

“A poesia caíra dele, para sempre, como o coto de seu umbigo dessecado. Era um homem pronominal. Fazia questão de estória e espaço.” (idem, 1969a, p.35)

“E gritava, com uma voz de ação, superlativa.” (idem, 1972, p.126)

A estreita relação entre os planos do conteúdo e da expressão, buscada por Saussure ao estudar a poesia clássica e por Starobinski (1974) ao ampliar a ocorrência dos anagramas saussurianos para qualquer tipo de poesia e, ainda, por Jakobson, que reconhece a paronomásia em qualquer tipo de texto, também faz parte da plataforma poética do autor de *Grande sertão: veredas*. Na entrevista a Lorenz trata da importância da escolha do plano de expressão no texto literário: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344).

Guimarães Rosa aponta, no excerto, o que Jakobson, na esteira de Saussure, propõe como princípio da poesia. No conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana* (Rosa, 1982), por exemplo, temos muitos exemplos dessa concepção teórica em que a rica elaboração linguística do plano da expressão atualiza o sentido, lembrando os anagramas saussurianos. O trecho dessa narrativa que examinamos – bem como os comentários do escritor a propósito dele em carta à tradutora para o inglês, Harriet de Onís, na parte deste livro sobre duas boiadas (de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa) – é comprovação clara do que dizemos.

A teorização da sua escritura encontra-se também, entre outros documentos que fazem parte da série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, em outra carta, datada de nove de fevereiro de 1965, à mesma tradutora. Nesse caso, o autor, preocupado com as dificuldades apresentadas na tradução para o idioma inglês do trecho de “São Marcos” (*Sagarana*) que, na edição de 1982, vai da página 233, linha 13, até a página 234, linha 36 – em que há um pequeno, mas bastante rico, ensaio de teoria literária encaixado na história –, aponta o seu significado e a importância para a sua poética.

É importante tal destaque do escritor para essa passagem nem sempre compreendida pela crítica. Pode ser que ela é que tenha levado, por exemplo, Álvaro Lins (1983, p.241) a incluir esse conto entre as composições frágeis de *Sagarana*. Na carta mencionada, salienta-se que o ensaio incrustado no conto assume significado autônomo no texto e tem-se ainda a explicação para isso, pois é a *platform* rosiana: “Trata-se de resumida declaração, intercalada na novela, de minha ‘platform’ de escritor (pelo menos de uma parte), de uma concepção de arte: de escrita e POESIA. Em verdade, equivale a um *pequeno ensaio* encaixado na estória [...]” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, maiúsculas e grifo do autor). E acrescenta: “[...] o autor quer explicar, é sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independente de seu simples e mero significado” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Essa carta a Harriet de Onís é uma constante reflexão sobre o plano da expressão, mas é nos dois últimos parágrafos que Guimarães Rosa assegura o valor que atribui à poética da forma:

[...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas; e mais as alterações *viventes* do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subteis. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, grifo do autor)

Para fugir do lugar-comum, além da elaboração do plano da expressão, o escritor desconstrói fórmulas estereotipadas. Testemunham tais desconstruções algumas passagens da correspondência em que o autor determina seu significado, explica sua origem e esclarece a função na obra: esse procedimento é utilizado para conseguir maior efeito expressivo e mesmo obter um tom de humor (Nascimento, 1987). Segue-se um exemplo da obra ficcional em que aparece a forma desconstruída e, logo a seguir, o trecho da carta em que ele se refere à matriz:

Porque, lá na capital, sabem montar à cossaca, em dois ginetes, e as duas facções são atendidas rotativa e relativamente. Enquanto isso, o tempo passa, o pau vai e vem, e folgam os filhos da sabedoria. (Rosa, 1982, p.187)

[...] O PAU VAI E VEM, E FOLGAM OS FILHOS DA SABEDORIA. Há um provérbio brasileiro que diz: “Enquanto o pau vai e vem, folgam as costas...” Supondo-se que alguém está dando pancadas nas costas do outro, com um pau, um cacete; enquanto o pau se movimentava para bater, as costas descansam. Se alegam, nos intervalos dos golpes. Nos intervalos dos sofrimentos ou importunações, a gente aproveita para ser feliz. Modifiquei o provérbio com sentido óbvio. (Rosa, FJGR; carta de 8/10/1964 a Harriet de Onís, maiúsculas do autor)

Para Guimarães Rosa, a busca e a criação da forma precisa revitalizam a linguagem que, desgastada pelo uso, perde o poder expressivo e se torna clichê. A constante fuga do lugar-comum tem a finalidade de tirar o leitor da inércia, despertando-o para a poesia. Além disso, o escritor retoma o que havia escrito ao tio Vicente, ou seja, que o artista também tem a obrigação de fazer que o público tenha seu “gosto” melhorado: “Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo da inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! Acabarão aceitando” (Rosa, FJGR; carta de 3/4/1964 a Harriet de Onís).

E é por isto – para termos um livro vivo, ativo, um livro novo mesmo – que temos de fugir do habitual, eliminar o raso costumeiro, condenar o lugar-comum; em suma: evitar tudo o que o leitor preguiçoso espera ao autor preguiçoso. Mas, nós não somos assim. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965 a Harriet de Onís)

Outro princípio da sua poética, como visto, é o conhecimento das coisas e dos objetos e a procura da palavra exata que os nomeie com precisão. Até situações corriqueiras, como a visita ao zoológico, propiciam ao escritor novos saberes: “E, mesmo para mim, depois dessa experiência, desta mágica aventura, passei a saber coisas novas a respeito do ouriço e da folha de faia” (Rosa, FJGR; carta de 12/6/1963 a Mário Calabria).

A busca da forma perfeita revela-se também nas frequentes consultas a dicionários que levam o autor a descobrir enganos e a fazer correções e sugestões ao dicionarista, como ele expõe em carta a Harriet de Onís:

Aqui, como em outros pontos, o termo “rancho” foi traduzido por “shack”, palavra que vem traduzindo também “cafua”. Como essas designações aparecem com grande frequência em meus livros, gostaria que as precisássemos. “Cafua”, cabana, choupana, penso que se traduzem bem por “shack”, por “hut”. “Rancho”, porém, (que, aliás, não está bem definido no *Pequeno dicionário da língua portuguesa* – e vou falar com o Autor que o corrija na edição próxima), é uma construção rústica diferente: é um abrigo simplíssimo, no campo, sem paredes (ou às vezes só com uma parede), apenas com quatro esteios e um teto de capim seco ou de palha de coqueiro, só excepcionalmente de telhas (quando, então, se chama telheiro). (Rosa, FJGR; carta de 9/5/1959)

Para Roland Barthes (1970, p.22), a procura da palavra exata é também um princípio literário: “[...] aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre anterior. [...] toda a tarefa da arte é [...] retirar da língua do

mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata”. Interessante notar que a metáfora da relação amorosa ilegal – lexicalizada pelo termo “concubinagem” para figurativizar a relação do escritor com a linguagem – é também utilizada por Guimarães Rosa, que emprega o sintagma nominal “casal de amantes”:

Minha língua e eu somos um casal de amantes, que juntos procriam fervorosamente, mas ao qual se recusou até hoje a bênção eclesiástica e científica. Mas como sertanejo, não ligo para a falta de tais formalidades. Minha amante para mim é mais importante. (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344)

Conclusão

Nos excertos de textos não literários e literários de Guimarães Rosa que levantamos, examinamos e aproximamos, reconhecemos determinadas posturas teóricas dos autores com os quais buscamos fundamentar o conceito de poética que utilizamos, em especial, no que diz respeito à língua, um dos pontos fulcrais de seu posicionamento quanto à arte literária.

No entanto, levantamos também, nos escritos selecionados, modos de ver do autor de *Estas estórias* acerca de várias dimensões da literatura, como o que considera como a sua missão e a de todo artista: privilegiar o homem na sua universalidade. A seu ver, esse é o princípio do que ele denomina a sua metafísica que se alia à linguagem poética, a ponto de avaliar como de menor importância a realidade sertaneja representada em sua obra bem como as histórias para colocar, no ápice, a poesia e o “valor metafísico-religioso”.

Constatamos também que, para Guimarães Rosa, a criação literária não deve se deixar levar pela subjetividade e, ao mesmo tempo, a ela o autor deve dedicar tempo, labor, paciência. Ademais, é dever do escritor elevar o gosto do leitor, não barateando a própria obra. As qualidades do artista são elencadas por ele na seguinte ordem: humildade, independência, coragem, sinceridade, paciência. Outro

ponto que se destaca nos juízos rosianos sobre a sua produção e a do escritor em geral é a necessidade de criar histórias que não tenham os “erros e volteios” da vida, ou seja, nelas, tudo deve ser arranjado, encaminhado para um final.

Para o autor de *Ave, palavra*, como pudemos verificar, a língua constitui um todo virtualmente organizado que está à disposição de qualquer escritor ou falante, que dela pode se utilizar para atualizar vocábulos ou expressões já fossilizadas pelo uso ou criar novos modos de expressão a partir de matrizes linguísticas já existentes ou mesmo cunhar novas (Nascimento, 1979).

Outra questão fulcral da sua poética é a busca do amálgama perfeito entre plano da expressão e do conteúdo para construir um microuniverso, uma narrativa única. O paralelismo entre som e significado, arrolado por Saussure e Starobinski como princípio fundamental da poesia, é ampliado por Jakobson, que toma a noção de poesia desses teóricos que o precederam e postula um conceito moderno de texto, anulando a distinção entre prosa e verso. É a mesma concepção de Guimarães Rosa e sua obra é um exemplo vivo da inexistência de barreira entre a prosa e a poesia. No dizer dele, seu texto é “sono-plástico” (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963).

Pondo em prática esses e outros procedimentos, o escritor mineiro cunha neologismos, quebra automatismos da norma gramatical e cria, a partir do sistema da língua, um subsistema, do qual o bom leitor tem de tornar-se coautor para interpretá-lo.

O ato de incorporar, na obra de ficção, juízos teóricos sobre a literatura é uma inovação na tessitura textual, procedimento presente em autores da modernidade, e, como a deles, ao voltar-se para si mesma a produção rosiana é literatura e metaliteratura.

O breve e limitado exame aqui realizado das posições teóricas e dos conceitos emitidos por Guimarães Rosa é indicativo de que, a partir de determinados escritos não literários e literários, podemos propor a constituição de uma possível poética, entendida como certa fundamentação da atividade literária, ampliando cânones sedimentados. Citamos novamente Todorov (1979, p.251) para apontar a importância da reflexão sobre o dizer poético de escritores:

Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que ilustrar, até o infinito, premissas preestabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais.

É cada vez menos raro encontrarmos autores de literatura que também são teóricos ou que, pelo menos, emitem juízos teóricos ou teórico-críticos, como Guimarães Rosa. É o caso de Maiakóvski, Paul Valéry, Umberto Eco e, entre nós, Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac e Mário de Andrade, para ficarmos apenas numa relação mínima, não baseada em um critério específico. Tal atividade provém da necessidade de refletir sobre a própria produção, de explicá-la, de defender determinados pontos de vista. Porém, Guimarães Rosa amplia o universo da reflexão artístico-literária, atingindo a dimensão vital e a ética.

6

A CONSTRUÇÃO DO SERTÃO EM GUIMARÃES ROSA

Sentidos de sertão

O problema que nos propomos a examinar neste estudo é constituído pelos sentidos que sertão assume ao longo da obra de Guimarães Rosa. Assim, investigamos a constituição desse tema nas primeiras produções do autor – contos publicados na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, bem como poemas de *Magma* – e na obra posterior, começando por *Sagarana* e chegando a *Grande sertão: veredas*.

Partimos da discussão de duas hipóteses quanto à ocorrência do significante *sertão* nos textos rosianos. Em primeiro lugar, debatemos a suposição de que tal significante aparece de modo rarefeito nos primeiros escritos de Guimarães Rosa, intensificando-se nas narrativas posteriores. Em segundo lugar – e esse é o ponto mais importante –, procuramos discutir a hipótese de que os sentidos investidos nas manifestações do significante modificam-se. As transformações observadas derivam diretamente do modo como cada obra trata das relações entre o homem e o universo que o circunda.

O objeto de nosso trabalho – os sentidos de sertão em textos de Guimarães Rosa – é de natureza linguística, por conseguinte, cultural. Isso significa dizer que observamos a construção do signo *sertão*

como um produto da linguagem, uma representação simbólica. A questão que se apresenta é: representação de quê?

Todavia, não se trata unicamente do signo linguístico *sertão*, mas dos sentidos de *sertão* em textos rosianos, que podem estar indicados por meio de outros significantes. Em princípio, o referente desse signo linguístico é o mundo extralinguístico que se refere ao mundo natural. Nesse caso, temos que propor a transformação do signo “natural” *sertão* em uma invariante, pela operação de redução, o que nos parece um problema complexo, mas passível de ser tentado.

Como alguns significados de *sertão* estão consignados em dicionários, acreditamos poder partir de descrições de tais significados, sintetizadas no *Novo dicionário da língua portuguesa*:

1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas.
2. Terreno coberto de mato, longe do litoral.
3. Interior pouco povoado.
4. *Bras.* Zona pouco povoada do interior do Brasil, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. (Ferreira, 1999, p.1.845)

A primeira definição repete-se, por exemplo, no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1982, p.718), onde se acrescenta o seguinte esclarecimento: etimologia desconhecida. Já o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antenor Nascentes (1955, p.466), mais antigo que o anteriormente citado, registra: “Forma aferética de *desertão*, segundo Maximino Maciel [...]. É de explicação difícil o ensurdecimento do *s* sonoro”.

Alguns traços de significado próprios de *sertão* parecem fundamentais e dizem respeito à espacialidade: lugar não cultivado, distante. As três definições iniciais do primeiro dicionário citado, em linhas gerais, contemplam os componentes referidos. A última definição transcrita situa o *sertão* na realidade brasileira e não nos interessa no momento.

Nada há, nos componentes contemplados nas três descrições introdutórias do dicionário, acerca da funcionalidade de *sertão*,

embora possamos perguntar se se trata de campo que pode ou não ser povoado e cultivado. De todo modo, ficamos com a noção de campo não cultivado, longe (de povoações).

O sertão na obra imatura

Introduzindo-nos no nosso *corpus*, isto é, na obra de Guimarães Rosa, procuramos acompanhar o aparecimento do significante *sertão* e de outros significantes que carreguem os significados referidos – campo não cultivado, longe de povoações –, construtores da figura sertão para tratarmos do objeto de nossa investigação.

Este estudo coloca-nos, de imediato, diante da distinção de sertão como espaço diegético, em que as personagens de Guimarães Rosa vivem e morrem, e espaço mencionado, a que narradores ou personagens de narrativas e poemas de *Magma* aludem. Em ambas as situações, somos obrigados a considerar como signo a ausência do signo “natural” *sertão*, quer representado pela sua constituição formal, quer pelo seu conteúdo, expresso através de outros significantes.

Se nos reportarmos às primeiras narrativas rosianas publicadas, ou seja, aos contos de juventude, que denominamos imaturos, veremos que estamos muito longe da ocorrência de um ou outro caso. As histórias têm como espaço diegético regiões longínquas em relação ao espaço brasileiro. A ambientação se dá nos Alpes, na Escócia, no sul da Alemanha. No único texto cuja localização é representação de realidade nacional, a gruta de Maquiné, a ação se dá em passado remotíssimo e, como nas outras narrativas daquele momento, a imaginação corre à larga. Guimarães Rosa tinha grande fascínio – revelado por ele mesmo ou por terceiros – por diferentes culturas, civilizações longínquas, de que a ambientação desses contos e de outras narrativas e poemas é prova.

Do mesmo modo, o exame da relação de temas por nós levantados no conjunto de poemas de *Magma* – animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais negras e indígenas, mitos e credences

nacionais, frustração amorosa, reflexões filosóficas – revela que o sertão não ocupa aí um espaço. Nem mesmo tomando-se os poemas em particular ocorre a presença desse elemento (Leonel, 2000). A escolha da expressão “vida no campo”, para a investigação dos poemas que têm tal temática, deu-se, justamente, por tratar-se de campo em oposição à cidade, naquilo que são as características mais comuns dessa dicotomia e não de vida no sertão.

Ao que tudo indica, a palavra “sertão” aparece uma única vez em *Magma*, no poema “Boiada”:

– “Eh boi!... Eh boi!...

É gado magro,
é gado bravo,
que vem do *sertão*.
E os cascos pesados,
atropelados,
vão martelando o chão
na soltura sem fim do Chapadão do Urucúia...

[...]

– “Galopa, Joaquim,
que o gado estoura
por esse Goiás afora!...
Enterra a espora!...” (Rosa, 1997, p.28, 30, grifo nosso)

Nesse caso, sertão é lugar longínquo; podemos até mesmo arriscar a suposição de que ocupa, em *Magma*, o espaço de ambientações pitorescas como em contos anteriores, isto é, de lugar geográfico e etnográfico não apenas distante, mas distinto, diverso, propício a fomentar o imaginário, a produzir especulações acerca do diferente e mesmo do exótico. É o espaço mencionado. O sentido do termo “sertão” vincula-se, portanto, a um traço levantado na redução do objeto “natural” sertão à figura sertão: distante, longe.

O sertão em *Sagarana*: de espaço geográfico relativizado a espaço interiorizado

Já em *Sagarana*, logo na primeira página do primeiro conto da coletânea – “O burrinho pedrês” –, lemos: “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêrro, ou não sei onde no *sertão*. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (idem, 1982, p.3, grifo nosso).

Novamente sertão é o espaço distante daquele em que os acontecimentos se dão, como em *Magma*. Não se revela com precisão o lugar de origem do burrinho: o importante é que se trata de um espaço longínquo, “não sei onde”. Essa indicação aproxima-se de outra, páginas depois: “O pantaneiro mascarado, de embornal branco e quatrolhos, nasceu, há três anos, na campina sem cercas. Não tem marca de ferro, não perdeu a virilidade, e faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez” (ibidem, p.6).

É o gado “brabeza”, selvagem, que tanto trabalho dá aos peões.

João Manico, o vaqueiro de “O burrinho pedrês”, de quem todos querem ouvir a história do negrinho e da boiada que estourou durante a noite, começa assim o seu relato: “– Foi que a gente tinha ido por longe, muito longe mesmo, no fundo do *sertão*, lá para trás dos Goiás... [...]” (ibidem, p.55, grifo nosso). O gado que lá se encontra é “boi do mato, sem paciência, coisa ruim”, buscada “tão longe”.

Opõe-se ao espaço diegético, nomeado “região” no trecho seguinte:

[...] Chico-Chatto [um dos nomes atribuídos ao burrinho pedrês], porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na *região*, em tais casos, assim sucedia [...]. (ibidem, p.4, grifo nosso)

A região, ao contrário do sertão, é assim definida: “[...] no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais” (ibidem). Trata-se de espaço ficticiamente localizado num recorte do vale composto pela

fazenda do Major Saulo, pelo arraial para onde a boiada é levada e, naturalmente, pelo riacho da Fome.

Nos textos de Guimarães Rosa examinados – desde os contos publicados em *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, seguindo pelos poemas de *Magma* até *Sagarana* –, podemos dizer que há um momento de passagem para a obra posterior e esse momento está relacionado com um componente fundamental de sua obra que estamos procurando acompanhar: o sertão.

Nos contos de juventude, temos “Maquiné”, em que, embora os acontecimentos se deem em época remota, o espaço tem já relações com o universo mineiro. De *Magma*, vemos os poemas “Boiada” e “Maleita” como matrizes de contos de *Sagarana* com tal característica (Leonel, 2000). Tomando-se essa coletânea de estreia, a mudança a que nos referimos, em todos os sentidos, está em “A hora e vez de Augusto Matraga”: é a narrativa mais bem realizada do livro e traz germes de *Grande sertão: veredas*. A ambiguidade que está na base do romance, de algum modo, tem sementes naquele conto: o bordão do protagonista reúne, de imediato, as realizações do bem e do mal, para dizer de um modo tão simplificado quanto o próprio refrão de Augusto Matraga em busca de redenção: “– Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (Rosa, 1982, p.338).

A relação desse conto com o romance estabelece-se também pela presença do grupo de jagunços e da violência na narrativa curta, para só mencionar os elementos mais visíveis. No conto em questão, quando Matraga pôde andar, seus planos consistiram justamente “em ir para longe, para o sitiozinho perdido no *sertão* mais longínquo – uma data de dez alqueires, que ele não conhecia nem pensara jamais que teria de ver, mas que era agora a única coisa que possuía de seu” (ibidem, grifo nosso).

Para renascer é que Matraga escolhe esse lugar, para conseguir elevação espiritual, para purificar-se, começando do princípio. A descrição da ida para o sertão constrói, pouco a pouco, o distanciamento de lugares com construções e fazendas, até um povoado ao qual só chegavam vaqueiros fora da rota:

[Matraga e “o casal de pretos samaritanos”] Foram norte afora, na derrota dos criminosos fugidos, dormindo de dia e viajando de noite, como cativos amocambados, de quilombo a quilombo. Para além do Bacuparí do Boqueirão, da Broa, da Vaca e da Vacaria, do Peixe-Bravo, dos Tachos, do Tamanduá, da Serra-Fria, e de todos os muitos arraiais jazentes na reta das léguas, ao pé dos verdes morros e dos morros de cristais brilhantes, entre as varjarias e os cordões-de-mato. E deixavam de lado moendas e fazendas, e as estradas com cancelas, e roçarias e sítios de monjolos, e os currais do Fonseca, e a pedra quadrada dos irmãos Trancoso; e mesmo as grandes casas velhas, sem gente mais morando, vazias como os currais. E dormiam nas brenhas, ou sob as árvores de sombra das caatingas, ou em ranchos de que todos são donos, à beira das lagoas com patos e das lagoas cobertas de mato. Atravessaram o Rio das Rãs e o Rio do Sapo. E vieram, por picadas penhascosas e sendas de pedregulho, contra as serras azuis e as serras amarelas, sempre. Depois, por baixadas, com outeiros, terras mansas. E em paragens ripuárias, mas evitando a linha dos vaus, sob o voo das garças, – os caminhos por onde as boiadas vêm, beirando os rios.

E assim se deu que, lá no povoado do Tombador, – onde, às vezes, pouco às vezes e somente quando transviados da boa rota, passavam uns bruaqueiros tangendo tropa, ou uns baianos corajosos migrando rumo sul, – apareceu, um dia, um homem esquisito, que ninguém não podia entender. (ibidem, p.338-339)

Vivendo no fim de mundo do sertão do Tombador, “Nhô Augusto estava no escuro e sozinho, cercado de capiaus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar” (ibidem, p.342). O lugar dá azo a comentário do narrador que, de certa maneira, antecipa o que vemos em *Grande sertão: veredas*: “Mas, como tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor [...]” (ibidem, p.340), ou seja, o sertão é múltiplo como o mundo, enorme e mínimo e nele tudo acontece como em qualquer lugar. É o que nos informa a sequência do trecho: em “consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma

picada de vespa na orelha de um marruaz bravio, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Thereza [...]”, deu-se um fato que levou Nhô Augusto a passar por grande provação: saber que a mulher dele estava amigada, seu ajudante havia sido assassinado e a filha tinha se tornado prostituta.

Nesse povoado, Matraga, tendo passado por outras provações, vagarosamente vai retornando à vida e, assim, a certeza de que o tempo de penitência havia acabado dá-se pelo envolvimento com a natureza do sertão, representada pelas aves, passagem em que o significante é parte da construção do significado: “[...] um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros [...] verdinhas, grulhantes, gralhantes [...]. E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos [...]” (ibidem, p.354).

O sumiço das aves traz o seguinte comentário:

– Não passam mais... Ô papagaiada vagabunda! Já devem de estar longe daqui...

Longe, onde?

*“Como corisca, como ronca a trovoada,
no meu sertão, na minha terra abençoada...”*

Longe, onde?

*“Quero ir namorar com as pequenas,
com as morenas do Norte de Minas...”*

Mas, ali mesmo, no sertão do Norte, Nhô Augusto estava. Longe onde, então? (ibidem, p.355-356, grifos do autor)

No excerto, sertão surge como o que está longe e o que está perto – “ali mesmo”. E a questão: “Longe onde, então?”, que, de certo modo antecipa a forma de ver o sertão em *Grande sertão: veredas*, como o que é perto. Além disso, na sequência do discurso narrativo, Matraga, certo de que havia chegado a sua hora, “já madurinho de

não ficar mais” (ibidem, p.356), acompanhado de um jumento, despediu-se do “povinho” do Tombador e cantou:

Cantar, só, não fazia mal, não era pecado. As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do *sertão*.

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau d’arco florido e de um solene pau d’óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus. E, uma vez, teve de se escapar, depressa, para a meia-encosta, e ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças, que rolava para o Itacambira, com a vaqueirama encourada – piquete de cinco na testa, em cada talão sete ou oito, e, atrás, todo um esquadrão de ulanos morenos, cantando cantigas do alto *sertão*. (ibidem, p.356-357, grifos nossos)

No mínimo o que se tem na citação é o protagonista imantado pelo *sertão* que o leva à plenitude. Não é ainda o *sertão* que se apresenta no romance, mas um caminho para ele, dado que o *sertão* é considerado como instância do interior da personagem e do ser humano.

De todo modo, o caminho de ida para o *sertão* – em que os lugares se mostram cada vez menos povoados – corresponde ao da saída, rumo ao arraial do Muricí, de onde Nhô Augusto viera, em que se dá, naturalmente, o contrário:

Mas, somadas as léguas e deduzidos os desvios, vinham eles [Nhô Augusto e o jumento] sempre para o sul, na direção das maitacas viajoras. Agora, amiudava-se o aparecimento de pessoas – mais ranchos, mais casas, povoados, fazendas; depois, arraiais, brotando do chão. E então, de repente, estiveram a muito pouca distância do arraial do Muricí. (ibidem, p.359)

Deixando o sertão longínquo e quase desabitado, é seguindo justamente as maitacas, numa escolha própria da subjetividade, que o protagonista atinge o lugar de partida.

Sertão: do sem lugar ao misterioso

Em *Grande sertão: veredas* encontramos, ao longo de suas 460 páginas (na edição consultada), o ápice da construção dos dois sentidos pelos quais o termo “sertão” ficou conhecido na obra rosiana: região física e região interior do ser humano. O romance inicia-se com o protagonista-narrador Riobaldo contando a história de um bezerro “erroso” que nascera com cara de diabo: “[...] figurava rindo feito pessoa [...] cara de gente, cara de cão; determinaram – era o demônio” (idem, 1968, p.9). Essa cena é condensada anaforicamente pelo pronome demonstrativo “isto”: “O senhor tolere, isto é o sertão” (ibidem). O anafórico neutro “isto” equivale a sertão, onde se passam ações que recebem predicacões disfóricas: “[...] povo pascóvio, mataram.” [...] depois, então, se vai ver se deu mortos” (ibidem).

Tentando explicar que algumas pessoas não atribuem predicados disfóricos a sertão, Riobaldo comenta: “Uns querem que não seja: que situado *sertão* é por os campos-gerais afora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia” (ibidem, grifo nosso). Hesitando entre visões eufóricas e disfóricas de sertão, Riobaldo busca saber o que ele é. Relativizando a definição de sertão, ele, como protagonista-narrador, afirma:

Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito *sertão*? Ah, que tem maior! Lugar *sertão* se divulga: é onde os pastos carecem de fechos: onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde o criminoso vive seu cristo-jesus, arre-dado de arrocho de autoridade. (ibidem, grifos nossos)

O excerto traz a informação de que o lugar em que estão é e não é sertão, pois o sertão é “maior”, contém espaços longínquos, sentido

que implica espaço virgem, desconhecido, misterioso. O ponto significativo é que o questionamento e o que se segue a ele comprovam que a narrativa, logo na primeira página, busca a definição de sertão. Riobaldo quer preencher o sentido generalizante do pronome “onde” atribuído a esse vocábulo, na citação acima. Se sertão é e não é aqui, conclui Riobaldo ainda no início da sua narração: “O *sertão* está em toda parte” (ibidem, grifo nosso).

A partir dessa constatação catafórica, Riobaldo começa a figurativizar, para o atento ouvinte culto, com pequenas narrativas – como aquela do bezerro “erroso” que inicia, no texto, o diálogo entre eles, de que nos é apresentada apenas a metade – que funcionam como exemplos do que seja sertão. São histórias inusitadas, como, por exemplo, a de José Simplício, que tinha um filho que figurava o capeta, a de Maria Mutema, que mata o marido colocando chumbo no ouvido e depois um padre por meio de palavras. Tais cenas passadas entremeiam a cena presente, quando o narrador exclama diante do sertão indefinível: “Viver é muito dificultoso”. No passado, Riobaldo-jagunço viveu e, enquanto ser vivente, não pensou, era modalizado pelo *querer-fazer*. No presente, Riobaldo-fazendeiro, “de range rede”, é modalizado pelo *querer-saber*. Como narrador, no presente da narração, tenta, em muitos momentos, definir o sertão para que o doutor o ajude a compreendê-lo e a interpretar a sua vida, que, com o sertão, pode-se dizer que constitui uma unidade:

[...] senhor sabe: *sertão* é onde manda quem é forte, com as astúcias. (ibidem, p.17, grifo nosso)

Sertão. Sabe o senhor: *sertão* é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. (ibidem, p.22, grifos nossos)

Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. (ibidem, p.86, grifo nosso)

“O *sertão* é sem lugar.” (ibidem, p.268, grifo nosso)

“O *sertão* aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga.” (ibidem, p.370, grifo nosso)

Podemos considerar, a partir de tal caracterização, que o *sertão* é dominado pela força e pela astúcia, que não há explicações definitivas, que o *sertão* está em todo lugar, conforme Riobaldo apreendeu pelas experiências vividas.

O *sertão*: do cosmológico ao noológico

Todavia, se *sertão* é “sem lugar” e pode ter vários nomes, as predicções acidentais atribuídas a esse termo recuperam o seu sentido primeiro de longínquo. Mas esse lugar longínquo, que, nas primeiras obras do autor, refere-se a um espaço cosmológico, o espaço físico do *sertão* ou do mundo, em *Grande sertão: veredas* é construído por Riobaldo como um espaço noológico, de ordem interna: “Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? estive nessas vilas, velhas, altas cidades... *Sertão* é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do *sertão*? *Sertão* é dentro da gente” (ibidem, p.235, grifos nossos).

Se o *sertão* “é dentro da gente” e ele é o lugar onde o demônio vige, conclui Riobaldo: “No coração da gente, é que estou figurando. Meu *sertão*, meu regozijo! Que era o que a vozinha dizia: – ‘Tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou pé de governar a tua decisão’ [...]; o demo então era eu mesmo?” (ibidem, p.356, grifo nosso).

Sertão, em *Grande sertão: veredas*, é, portanto, o homem, o lugar do encontro consigo mesmo, como lemos nas derradeiras frases do romance: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ibidem, p.460).

Retomando as quatro definições lexicográficas, transcritas do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), no início do nosso item “Sentidos de *sertão*”, verificamos que os gêneros próximos, as classes culturais a que

pertencem os termos “região”, “terreno”, “interior”, “zona”, em que a palavra “sertão” se enquadra, podem ser subsumidos pelo arquilexema “lugar” e que as diferenças específicas – distante das povoações, longe do litoral, pouco povoado – presentes em todas as paráfrases do dicionário figurativizam o traço semântico do “longínquo”. A partir dos traços comuns dessas definições, é possível estabelecer a essência do termo “sertão” ou seu traço figural: lugar longínquo, que remete à definição etimológica dessa palavra.

Barroso (1952, p.52), no artigo “Vida e história da palavra sertão”, fundamentado em vários dicionários, explica que sertão é uma forma aferética de desertão: “Pensa-se em geral que sertão nada mais é do que a corruptela ou abreviatura de desertão, o deserto grande, apelativo dado às regiões despovoadas e hístpidas da África equatorial pelos portugueses, que dali o levaram para outras paragens”.

Ainda que reconhecendo a dificuldade, levantada por Antenor Nascentes (1955), de explicar-se o ensurdecimento do /s/, consideremos essa explicação para a etimologia de sertão, para propormos o que se segue.

Orecchioni (1967, p.651), no artigo “Contribution à l’étude du mot ‘sertão’”, explica que esse termo é anterior à descoberta do Brasil e foi empregado já na carta de Pero Vaz de Caminha, em maio de 1500, nas folhas 10 e 13 da edição fac-similar de Jaime Cortesão, em que ele escreve, por exemplo, “Não duvido que por esses sartaão haja muitas aves”.

A acepção 4, “zona pouco povoada do interior do Brasil [...]” (Ferreira, 1999, p.1.845), denomina uma região do Nordeste do país e caracteriza o termo como brasileiro. Mas a esse possível neologismo semântico subjaz o sentido primeiro atribuído às terras descobertas por Pedro Álvares Cabral em que, na carta de Caminha, aparece como dúvida.

No artigo citado, à página 653, Orecchioni (1967) explica o sentido que os colonizadores atribuíam a essa palavra quando se referiam ao Brasil:

Essa evolução compreende-se muito facilmente se considerarmos o fato de que a palavra foi importada pelos colonizadores vindos d'além Atlântico, que desembarcam em um país coberto por espessas florestas e cujo interior estava isolado do litoral por cadeias montanhosas, tornando a penetração difícil: para eles, a noção de interior das terras, expressa pelo termo usual sertão, implicava forçosamente uma noção de desconhecido, de mistério, de espaço virgem, provavelmente imenso, ao mesmo tempo inquietante e atraente. O sertão exercia, e não deixou de exercer sobre os homens, uma espécie de fascinação que não se explica unicamente pela esperança de lá encontrar fabulosas riquezas: é um pouco o "longínquo", dos românticos.¹

Guimarães Rosa (1971, p.295), na entrevista denominada "Literatura deve ser vida", afirma: "[...] eu quero voltar cada dia à origem da língua, ali, onde a palavra ainda está abrigada nas entranhas da alma, para que eu possa dar-lhe luz segundo minha imagem". O emprego do vocábulo "sertão" no romance tem a ver com o sentido anteriormente explicitado, implicando o desconhecido, o misterioso, o "espaço virgem", que tem, portanto, relação com a imagem pessoal procurada pelo escritor. Estamos distantes das primeiras obras, em que sertão não era atualizado com o traço humano, referindo-se somente a uma região física. A narrativa "A hora e vez de Augusto Matraga" já apresenta, no sentido desse termo, o traço humano, construindo o sentido região humana, ou condição do interior da personagem, que é amplamente explorado em *Grande sertão: veredas*.

1 "Cette évolution se comprend assez facilement si l'on tient compte du fait que le mot était importé par des colonisateurs venus d'outre-Atlantique, débarquant dans un pays couvert d'épaisses forêts et dont l'intérieur était isolé du litoral par des chaînes montagneuses, rendant la pénétration difficile: pour eux, la notion d'intérieur des terres, exprimée par le terme usuel de sertão, impliquait forcément une notion d'inconnu, de mystère, d'espace vierge, probablement immense, à la fois inquiétant et attirant. Le sertão exerçait, et n'a cessé d'exercer sur les hommes, une sorte de fascination qui ne s'explique pas uniquement par l'espoir d'y trouver de fabuleuses richesses: c'est un peu le 'là-bas...' des romantiques."

O levantamento e a análise dos sentidos de sertão nessas obras rosianas permitem-nos observar que o elemento figural da palavra, o *longínquo*, permanece. O que estabelece a diferença é a combinação que elabora Guimarães Rosa: a construção do primeiro sentido está ligada a uma isotopia cosmológica e a do segundo, a uma isotopia noológica.

7

O ESPAÇO-TEMPO INAUGURAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tem horas antigas que ficaram mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.

(Rosa, 1968, p.78)

A estrutura do romance

Como se sabe, no romance rosiano é fundamental o grande e penoso amor de Riobaldo pelo jagunço Diadorim, mulher travestida de homem, segredo só desvelado no final do livro. Tal condição, como é natural, tem sido fortemente explorada pela crítica. É, sobretudo, a partir da descoberta da identidade de Reinaldo-Diadorim – na vida civil, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que Riobaldo passa a questionar fatos da sua vida, principalmente o amor não realizado por Diadorim e o pacto com o demônio. O questionamento sobre as forças do mal, a sua mistura com o bem, o amor e, ainda, sobre outros grandes temas, como a alegria, a tristeza e a fé, configura o conflito próprio do ser humano e faz a narrativa saltar do sertão, espaço regional representado em que se passa a ação, para o mundo. O tema universal da coexistência do bem e do mal leva

críticos a compararem essa obra rosiana com a história de Fausto. As inovações linguísticas – neologismos, regionalismos, arcaísmos, empréstimos –, já características de outros textos que antecedem *Grande sertão: veredas*, somam-se a uma sintaxe e a um vocabulário incomuns. Nesse aspecto, o livro é comparado a *Ulisses*, de Joyce.

Além disso, o romance apresenta outra grande inovação. O autor, que já apontara a quebra dos gêneros literários na sua obra, denominando as narrativas de *Corpo de baile* ora de “contos”, ora de “romances”, ou então de “poemas”, reforma a estrutura romanesca: *Grande sertão: veredas* é construído sem nenhuma divisão em capítulos, constituindo-se em um monólogo ininterrupto, em forma de diálogo, pela metade em que a fala da personagem principal incorpora a resposta do destinatário.

O leitor sente a presença constante do destinatário pela inserção, no discurso de Riobaldo, de frases como estas: “[...] o senhor veja” (ibidem, p.81), “Explico ao senhor [...]” (ibidem, p.11), “Se o senhor não conheceu [...]” (ibidem, p.60), “Às tantas, o senhor assistisse àquilo [...]” (ibidem, p.246). Em certa altura do livro, ficamos sabendo que quem ouve o protagonista é um doutor: “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres” (ibidem, p.22).

Tais frases fáticas, entremeadas à narrativa, mais características da linguagem oral, têm como finalidade saber se a mensagem está sendo entendida pelo interlocutor. O uso desse procedimento linguístico ocorre em meio a um jorro de frases que tem o efeito de fazer crer que a narração obedece à memória de Riobaldo. As lembranças são embaralhadas, a organização do relato dos acontecimentos dá a impressão de ser regida por procedimentos próprios da memória e, vinculada aos fatos que mais marcaram a personagem, cria o efeito de fluir sem amarras, sem nenhuma ordenação cronológica, porque, diz o narrador: “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença” (ibidem, p.79). O discurso é ziguezagueante, um assunto puxa outro na ordem da narração: “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (ibidem, p.62), “Talhei de

avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar” (ibidem, p.152). Como se nota, o próprio narrador comenta tal circunstância, o que a crítica já observou.

Num dos estudos pioneiros sobre o romance, *Trilhas no Grande sertão*, datado de 1958, dois anos, portanto, após a sua publicação, Cavalcanti Proença, visando à elucidação da composição da estrutura narrativa do relato de Riobaldo ao doutor, distingue três planos simultâneos: um, objetivo, a narração dos fatos passados – combates, andanças e amores do jagunço Riobaldo; outro, subjetivo – reflexões, no presente da narração, sobre o mundo, a vida, a existência do bem e do mal e o mítico.

Riobaldo, tentando recompor o plano objetivo da sua vida para entender os acontecimentos que formam a sua história, detém-se mais tempo em certos acontecimentos, alongando-os com descrições detalhadas. Dos fatos fulcrais que marcaram a vida do protagonista, interessa-nos, nesta oportunidade, o episódio do primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim.

Travessia do São Francisco: evento inaugural

Entre os episódios de fundamental importância em *Grande sertão: veredas* – como, por exemplo, o possível pacto, o julgamento de Zé Bebelo, a travessia do Liso do Sussuarão, a batalha do Tamanduá-tão, a descoberta do travestimento de Diadorim –, procuramos demonstrar que o primeiro encontro entre o protagonista – por volta dos 14 anos – e o futuro jagunço Reinaldo (Diadorim), ainda menino ou “Menino mocinho”, é uma das ocorrências essenciais. Direta e abertamente, o acontecimento é anunciado como especial – o início de tudo: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! [...] Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (Rosa, 1968, p.79).

Trata-se do princípio, do primeiro fato, porque com ele abre-se o tempo da história no sentido genettiano do termo: é o evento mais

antigo entre os relatados no romance, embora só narrado depois da apresentação de sucessos posteriores.

Na travessia com o Menino, o protagonista ignora o nome do novo companheiro e, mesmo depois desse primeiro encontro, continua sem saber o seu nome. Em última instância, tal desconhecimento mantém-se até o desenlace da história – que se apresenta no final do texto, apesar dos vaivéns da narração, dado que o verdadeiro nome só aí é revelado. Naquele momento que principia a história, Riobaldo é tomado por fortes sentimentos de temor pelos perigos do Rio São Francisco e também de vergonha, de início, por estar esmolando; depois, pela proximidade do menino que lhe havia dado a mão para descer o barranco e, ainda, pelas suas roupas pobres comparadas com as do “Menino mocinho”. Quanto às águas caudalosas do rio, teve “o medo imediato”, ou seja, temeu mesmo sem lembrar-se do “Caboclo-d’Água”, da “onça-d’água”, a aririnha. Os movimentos do rio e sua extensão causam-lhe grande temor: “O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte”; “[...] o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia” (ibidem, p.83).

O novo companheiro é, ao contrário dele, portador de coragem e segurança inédita, afirma que não costuma ter medo e, ao mesmo tempo, manifesta interesse pelo protagonista: fala-lhe com voz muito natural; segura-lhe a mão para descenderem o barranco como dito; mais tarde, pega-lhe novamente a mão: “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa” (ibidem, p.84). Ainda encoraja-o, pressentindo um potencial muito difícil de ser percebido naquele momento: “Você também é animoso...” (ibidem).

Apesar do medo que o fazia “tremido todo assim” (ibidem), Riobaldo acompanha o Menino na travessia do São Francisco e, na outra margem, a de “lá”, vê o companheiro enfiar a faquinha na coxa do mulato que os havia ameaçado, insinuando estarem fazendo o que não deviam. Com receio da volta do mulato, Riobaldo quer ir logo embora, mas o amigo recente afirma com firmeza, mas “gentil”: “– Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (ibidem, p.85).

Na volta, de que o narrador não dá “desenho”, uma vez que foi “tudo igual, igual” (ibidem), Riobaldo fica sabendo que o Menino é diferente de todo mundo, porque o pai dele quer que assim seja. Ao final da narração desse episódio, temos: “E eu não tinha medo mais. [...] O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ibidem, p.86).

Esse primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, que o conduz pela travessia do São Francisco, tem sido visto pela crítica como iniciático. Sua condição de rito de passagem é clara, culminando com a modificação, a transformação da personagem – ou com o começo da mudança. Isso se dá pela aprendizagem de que o medo, mesmo quando inevitável, pode ser substituído pela coragem e a vergonha, pela segurança. Isso ocorre pelo ato de vivenciar a violência – a ameaça do mulato, a quicé enterrada na sua coxa, o “seu gemido urro” (ibidem, p.84) – e de experimentar a estranha sensação do contato com a mão do companheiro, que lhe dá vergonha “de outra qualidade” (ibidem). Além disso tudo, em Riobaldo desponta a percepção da beleza natural circundante também por meio do aprendizado com o Menino. A iniciação acontece, portanto, em várias dimensões dos afetos.

Consideramos, portanto, que, no excerto selecionado, tem-se um momento, como alguns outros em *Grande sertão: veredas*, em que se constrói um espaço-tempo carregado de sentidos, de símbolos e de apelo afetivo que conformam um sertão mítico que não se reduz à representação do espaço regional brasileiro. Acreditamos ainda que é importante verificar de que modo tal tempo-espaço mítico é constituído e, para tanto, é imprescindível analisar o papel da descrição nas páginas em pauta.

O espaço-tempo inaugural

Boa parte do segmento que relata o episódio em questão é feita de forma descritiva. A consequência mais visível disso é o fato de esse único episódio ser narrado em seis páginas (ibidem, p.79-86),

enquanto em apenas quatro das páginas subsequentes revelam-se, rapidamente, eventos e experiências também importantes na vida e para a vida do futuro chefe de jagunços, como a morte da mãe: “Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte” (ibidem, p.87); a mudança para a fazenda São Gregório, do padrinho-pai, Selorico Mendes; a ida para o Curalinho para “ter escola”; a iniciação sexual; a admiração do padrinho pelos jagunços. A descrição é mínima nessas páginas. De Rosa’uarda, por exemplo, que lhe ensinou as “primeiras bandalheiras, e as completas”, sabe-se apenas dos olhos, “que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular” (ibidem, p.90).

Temos, então, no primeiro encontro Riobaldo-Diadorim, uma disparidade entre o que se conta e o modo como se conta, em termos da relação entre a história e o discurso.¹ Há, de certo modo, grande extensão do discurso para relatar um acontecimento único, o que revela que se trata de algo de fundamental importância.

A expansão do discurso na narrativa pode ser motivada pela presença de descrição ou de alguma forma de digressão e o resultado desse procedimento é a pausa discursiva (Genette, [197-]), ou seja, no que diz respeito à duração temporal, a história – em termos de ações visíveis – pouco caminha e o discurso alonga-se. Tal prolongamento pode indicar o episódio como fulcral. No trecho analisado, a pausa discursiva deve-se à existência da descrição, o que nos leva a examinar como ela é elaborada para construir um momento especialíssimo.

Como adiantamos, o excerto com que trabalhamos representa um tempo-espaco mítico, iniciático, que foge ao discurso realista. No entanto, tem determinada relação com esse tipo de discurso no que se refere à técnica literária utilizada na descrição. Por esse motivo, tomamos como ponto auxiliar para a leitura do trecho rosiano algumas propostas de Philippe Hamon, em “O que é uma

1 Como se sabe, para Genette ([197-]) a história é a sucessão de acontecimentos e o discurso é formado pelo texto cuja extensão temporal pode ser computada por meio da quantidade de páginas, de parágrafos, de frases.

descrição?” ([197-]), em que o ensaísta estuda a descrição na sua figuração realista e também naturalista. Aliás, é comum, nas pesquisas sobre descrição, ter como objeto o texto realista, como não poderia deixar de ser. Hamon (ibidem) relaciona sinais delimitadores da descrição realista, o modo como ela funciona mostra sua coesão semântica e seu papel na narrativa, tomando Zola como exemplo. Na descrição, diz Hamon (ibidem, p.59-62), a personagem deve olhar um objeto, falar dele ou agir sobre ele. No primeiro caso, pode haver uma personagem fixa (em qualquer posição) diante do objeto ou panorama móvel ou mutável ou uma personagem móvel que é turista ou explorador.

Na descrição realista haveria, ainda, “temas obrigatórios”, como personagens-tipo (pintor, esteta, espião, comadre, neófito), cenas-tipo (chegada adiada a um encontro, intrusão em lugar desconhecido, passeio, pausa etc.) e motivações psicológicas, como distração, curiosidade, interesse, prazer estético, volubilidade, fascinação (ibidem, p.63-64). Tais elementos serviriam como marcas introdutórias da descrição e constituiriam uma temática vazia inteiramente predeterminada por postulados do autor, como a verossimilhança. Sua função seria a de evitar o hiato entre descrição e narração.

No trecho de *Grande sertão: veredas* que analisamos, não há personagem-tipo nem cena-tipo, mas Riobaldo, nesse episódio, entra num espaço desconhecido, é neófito em relação ao que vê e ao que vivencia; além disso, sente-se entre temeroso e fascinado. A travessia é contada ao narratário letrado – e ao leitor – com detalhes, o discurso é alongado, como se tudo ou quase tudo o que viu e viveu tivesse permanecido na memória do protagonista-narrador, com todas as emoções então experimentadas. Motivado psicologicamente num sentido amplo que inclui várias dimensões da vida interior, Riobaldo tem a atenção despertada, os sentidos postos em situação de alerta, misturam-se o medo, a curiosidade, a fascinação, o prazer estético, o desejo. Isso permite dizer que a presença da descrição é movida por uma personagem que toma contato, pela primeira vez, com um determinado espaço que lhe causa forte impressão.

Hamon (ibidem, p.67) propõe também seis tipos de possibilidade de dosagem da previsibilidade e regulação da homogeneidade semântica da descrição. Tratando de um desses tipos, refere-se a descrições técnicas, em que se reúnem, a cada termo técnico, para evitar a incompreensão e levar à legibilidade, predicados qualificativos, explicativos, parafraseantes, metafóricos, estereotipados etc. Lembra, ainda, que esse tipo de descrição aproxima-se da constituição de verbete do dicionário, equivalendo-se à parte explicativa (“semantizada”), a uma denominação ou a uma expansão.

No romance de Guimarães Rosa e na sua obra de modo geral, como já mostrado (Nascimento, 1987), termos regionalistas, técnicos, arcaísmos e estrangeirismos são explicitados, explicados na sequência textual como na narrativa realista examinada por Hamon. Veja-se, por exemplo, a definição detalhada da palavra “porto”:

Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante. Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. [...] O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. [...] O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pôr, porque a cheia vem e tudo escavaca. (Rosa, 1968, p.79)

É difícil dizer que não se trata também de uma tentativa de homogeneização semântica, se por isso entendermos a possibilidade – e até mesmo a garantia – de determinada compreensão por parte do leitor, de tal forma que a palavra em questão tenha o seu sentido percebido de acordo com a intenção do escritor, isto é, dentro de uma esfera semântica específica.

A tão estudada elaboração rosiana, no que diz respeito à palavra, deve ser entendida em duas direções principais. De um lado, a conhecida exploração poética em todos os níveis, como o sonoro e o semântico, compondo, por exemplo, a polissemia. De outro lado,

cabe considerar também a preocupação de Guimarães Rosa com o significado, digamos, correto da palavra no segmento em que é utilizada, como se nota na citação acima.

Naturalmente, tal preocupação é perceptível no discurso literário do escritor, mas ela pode ser ainda evidenciada por meio das pesquisas realizadas no Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, especialmente nas séries *Estudos para a obra* (idem, [19--]) e *Correspondência* (idem, [19--]). O interesse do escritor pelo significado das palavras pode ser medido pela imensa quantidade de anotações referentes a vocabulários de variada espécie, compostos de palavras que vão daquelas ouvidas dos sertanejos a escritos eruditos.

Esse cuidado é, muitas vezes, complementado por ilustrações visuais, como desenhos e mapas. Assim sendo, na série *Estudos para a obra*, do Fundo mencionado, encontramos dois desenhos a lápis do barrento São Francisco, decalcados do livro de Richard Burton, como Guimarães Rosa (idem, [19--]) esclarece. A pesquisa rosiana nos apontamentos do conhecido viajante do século XIX, para localizar os portos do Velho Chico, e a anotação abaixo de um dos desenhos sobre o termo regional “porto”, trazendo a definição “vendinha, casa”, utilizado no trecho citado do romance, comprovam a preocupação do escritor a que nos referimos e imprimem veridicção ao cenário sertanejo.

Outra anotação, junto do mesmo desenho, indica o interesse do escritor por outro dado da cultura sertaneja: “cana brava (juçara), canoa de cedro, tamboril, vinhático” (ibidem). Em *Grande sertão: veredas*, tal nota é recriada, compondo um dos motivos do medo do protagonista de acordo com a realidade do sertão. No livro, na travessia do São Francisco, no alto do rio, Riobaldo tem medo de se afogar, não sabe nadar, mas está, até então, “agarrado” a uma esperança, porque tinha ouvido dizer que, quando a canoa vira, fica boiando e basta apoiar-se nela para não afundar, como ele diz ao canoeiro e ao menino. O canoeiro, que conduz os dois meninos, o contradiz: a canoa em que eles estão é de madeira que não flutua. Riobaldo, maldizendo a escolha da embarcação, enumera alguns dos

tipos adequados de madeira para fazer “canoas boiantes”, anotados por Guimarães Rosa:

– “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (idem, 1968, p.83)

Para a criação do episódio selecionado, Guimarães Rosa valeu-se também da transfiguração de notas de *A boiada* (idem, 1952), diário de viagem ao interior mineiro realizada em 1952 e conservado no mesmo Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros. Um enunciado das páginas do romance – “A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só” (idem, 1968, p.82) – e o seu desenvolvimento são fundamentais para que seja cumprido o ritual iniciático de Riobaldo. A nota do diário de viagem diz: “O S. Francisco – barrento – recebe o Rio de Janeiro, – de água verde” (idem, 1952, p.16).

O papel de ameaça representado pelo rio – por meio da antropomorfização do São Francisco – é, por conseguinte, efetivado com o auxílio da transformação do texto de *A boiada*. Nessa transcrição da anotação de viagem, cabe notar, em comum com a descrição realista-naturalista – ou, talvez, com boa parte das descrições –, no segmento de *Grande sertão: veredas* em pauta, a expansão por meio de metáforas ou metonímias. Outro momento em que tal expansão ocorre encontra-se no seguinte trecho: “Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio e uns sussurros de desamparo” (idem, 1968, p.83). Portanto, se na descrição realista, de acordo com Hamon ([197-]), tais recursos podem fazer parte de um conteúdo semântico vazio, no que diz respeito ao romance de Guimarães Rosa trata-se de condição

fundamental para construírem-se sensações de medo e vergonha que acometem o protagonista.

Além das relações apontadas entre as descrições rosianas e as realistas, vale lembrar que tais passagens do romance possuem também semelhanças com descrições da Antiguidade, o que a poesia pastoril representa com perfeição, como mostra Ernst Robert Curtius (1957), em “A paisagem ideal”, no estudo sobre a literatura europeia e a Idade Média latina. Em diferentes momentos, como no final da Antiguidade, na Idade Média, na Renascença e no século XVII, a “paisagem ideal da poesia” bem como a “imagem do homem ideal” foram elaboradas pela retórica, determinando-as “por milênios”. A paisagem de Homero vem sendo adotada na sua essência: “[...] o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores” (ibidem, p.194).

No episódio rosiano em análise, a par da “selva selvagem” do Rio São Francisco, propícia ao nefasto, há também a correspondência com a “primavera eterna” na descrição do Rio de Janeiro, configurado como *locus amoenus*. Curtius (ibidem) lembra que o qualificativo *amoenus* é constante em Virgílio para designar “bela natureza” e que se relaciona com o amor. Riobaldo inicia-se no belo da natureza e em sentimentos que posteriormente desenvolve, como o amor por Diadorim, por meio dos encantos apontados pelo “Menino mocinho”:

Foi o menino quem me mostrou e chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas [...]. Um pássaro cantou. Nhambu? (Rosa, 1968, p.82)

Para a construção desse oásis, da beleza que o envolve, houve também a transposição literária da seguinte anotação de *A boiada*: “Na canoa: No mato margem direita: alto, nas árvores, abundantes, sempre as flores roxas do olho-de-boi: cipó (trepadeira). [...] Canta um pássaro. (Nhambu?)” (idem, 1952, p.6).

O lugar ideal, assim descrito, tem função precípua na narrativa, não se tratando de elemento com papel estético ou meramente decorativo. É responsável pelo contato de Riobaldo com a beleza da natureza primaveril, até então desconhecida para ele, por meio da construção de um ambiente composto por elementos próprios da região sertaneja representada.

O que foi mostrado revela a possibilidade de considerar-se que os interstícios descritivos são imprescindíveis para a configuração de um mundo belo e seguro, num momento, e perigoso, ameaçador e violento, em outro, ou ambos, quase ao mesmo tempo. Não constituem apenas o cenário propício para o ritual de passagem, constituem também esse mesmo ritual. Aqui, pode-se dizer, a descrição narra.

No excerto que se segue, a descrição do Menino é de suma importância para o desenvolvimento posterior do sentimento de Riobaldo por ele. Sendo assim, o discurso descritivo acionado tem um escopo específico, que é relacionado, portanto, com um dos pontos cruciais da história do protagonista: seus sofrimentos e especulações no presente da narração e seu envolvimento amoroso com o companheiro jagunço: “Achava que ele [o Menino] era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma muito leve, muito agradável. Porque ele falava sem mudança, sem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (idem, 1968, p.81).

Temos aqui uma das muitas indicações da fineza das feições de Diadorim e de outros traços de sua feminilidade que vão culminar com a revelação de que o jagunço era, na verdade, uma donzela guerreira.

No estudo citado, Philippe Hamon ([197-]) traz outras peculiaridades da descrição que permitiriam aproximar o trecho do autor de *Sagarana* das especificidades da descrição realista. Todavia, determinadas características destacadas por Hamon (ibidem) como próprias da descrição realista são pertinentes a qualquer descrição, importando o significado de cada uma na obra investigada.

Na passagem da narrativa rosiana selecionada, os segmentos propriamente descritivos não são longos e não se apresentam

isoladamente em relação aos acontecimentos, como no caso da descrição realista, conforme sugestão de Hamon (ibidem). Pelo contrário, os dois tipos de discurso misturam-se e não esgotam trechos pertinentes do caderno de anotações do autor de *Magma*.

As descrições, na narração do primeiro encontro entre Riobaldo e o “Menino mocinho”, integram-se no tecido narrativo, constroem a atmosfera mágica, que é a realidade desse momento, com suas conotações sensoriais e míticas, propícias a rituais consagrados. O rito de passagem de Riobaldo – do medo, da vergonha e do desconhecimento, para a coragem, a segurança, a empatia espontânea, a contemplação da natureza – é narrado também através da descrição. O mundo sertanejo que as descrições criam – constituído pela transformação da memória, das anotações e dos desenhos, do universo cultural, pelo engenho rosiano – é universal, apropriado à iniciação ritualística da personagem.

8

VOZES DO SERTÃO

[...] meio se escuta, dobro se entende.

(Rosa, 1967, p.46)

[...] todo tentar de melodia já é um ensaio do indefinido.

(idem, 1970a, p.48)

De tudo, quer nascer uma música.

(idem, 1958, p.XVII)

Tratando da linguagem onomatopaica, Karl Bühler (1961, p.241) afirma que a ânsia de um contato e trato direto com as coisas sensíveis é uma atitude do falante psicologicamente compreensível. O homem, separado “da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos ouvir, a mão ‘apreender’ [...]”, pelo instrumento intermediário que é a linguagem, busca o caminho de volta. Essa seria a explicação simples dos motivos da onomatopeia linguística. A criação onomatopaica resulta da imitação de sons ou ruídos que envolvem os indivíduos no seu dia a dia, mas, entre o ruído originário e o vocábulo criado, não há identidade perfeita, apenas aproximação.

Embora Saussure (1970) qualifique o signo onomatopaico como motivado, porque a escolha do significante em relação ao significado, ou seja, dos termos de uma língua em relação ao seu conteúdo, não é totalmente arbitrária, reconhece que, dado o caráter de imitação aproximativa, é ele, ainda, em certa medida, arbitrário. São sons convencionais representados por signos diferentes em cada língua, exemplifica o mestre genebrino no seu *Curso de linguística geral*:

Quanto às onomatopeias autênticas (aquelas do tipo *glu-giu, tic-tac*, etc.), não apenas são pouco numerosas, mas sua escolha é já, em certa medida, arbitrária, pois que não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos (compare-se o francês *ouaoua* e o alemão *wauwau*). (ibidem, p.83, grifos do autor)

As formações onomatopaicas, que deram origem a várias palavras latinas, continuam a ser um meio fértil de ampliação lexical de várias línguas. Conforme se pode depreender da sequência do trecho de Saussure, as onomatopeias, depois de se incorporarem ao sistema linguístico, perdem o caráter de signo motivado:

Além disso, uma vez introduzidas na língua, elas se engrenam mais ou menos na evolução fonética, morfológica, etc., que sofrem as outras palavras (cf. *pigeon*, do latim vulgar *pipio*, derivado também de uma onomatopeia): prova evidente de que perderam algo de seu caráter primeiro para adquirir o do signo linguístico em geral, que é imotivado. (ibidem, grifos do autor)

O uso lexical das onomatopeias dá origem a substantivos e verbos, que, como visto, perdem a característica original. As onomatopeias literárias, ao contrário, frequentemente são empregadas uma única vez, ficando restritas ao microuniverso de uma obra. Exemplos de onomatopeias literárias são cerca de 150 ruídos (Nascimento, 1979) que representam “vozes” de animais, aves e rumores em geral, usados por Guimarães Rosa nos seus livros.

Destacamos alguns substantivos onomatopáicos encontrados na obra rosiana:

1. que representam vozes de animais:
 - a. da andorinha: “O trêmulo pispito [...]” (Rosa, 1969a, p.101).
 - b. da cigarra: “De tarde, o daridare [...]” (idem, 1969b, p.110).
 - c. da coruja: “[...] do bubulo do corujão-de-orelhas” (idem, 1969c, p.195).
 - d. do curiango: “Que o curiango canta é: Curi-angú!” (idem, 1968, p.156).
 - e. da vaca: “O oão das vacas” (idem, 1970b, p.41).
 - f. da cambaxirra: “[...] dá um trinadozinho tristris” (idem, 1970a, p.266).
 - g. do peru: “[...] outro glugluo” (idem, 1972, p.4).

2. que imitam ruídos:
 - a. da natureza:
 - “[...] em novembro o roró de uma chuva” (idem, 1970b, p.176).
 - “[...] o filifo de últimas enxurradas e goteiras” (idem, 1969b, p.96).
 - “[...] um fló de vento soprava” (idem, 1968, p.188).
 - b. de objetos e seres inanimados:
 - “[...] chlape-chlape das alpercatas [...]” (idem, 1982, p.284).
 - “[...] o bloblo dos cubos de gelo [...]” (idem, 1969a, p.4).
 - “[...] a sanfona fem-fem [...]” (idem, 1970b, p.153).
 - c. de seres humanos:
 - “[...] eleleia dos vaqueiros [...]” (idem, 1969b, p.120).
 - “[...] tlitlo de pálpebras [...]” (idem, 1970a, p.172).
 - “[...] as pestanas til-til” (idem, 1972, p.115).
 - d. de animais:
 - “[...] o corrute de animais [...]” (idem, 1968, p.120).
 - “O esloxo das patas dos bois [...]” (idem, 1969b, p.91).
 - “[...] o clique-clique de um ouriço [...]” (idem, 1969c, p.114).

Os verbos onomatopaicos são em menor número (Nascimento, 1979) e também imitam vozes de animais e ruídos em geral:

1. vozes de animais e aves:

- “[...] jeojeou o bico-miúdo [...]” (Rosa, 1967, p.42).
 “[...] tlatlavam os quero-queros [...]” (idem, 1970a, p.103).
 “[...] os porcos crogem [...]” (idem, 1968, p.159).
 “As tantas seriemas que chungavam” (ibidem, p.310).
 “[...] o gavião-ferrugem, que se chamavam no buritizal, quirritavam” (idem, 1969c, p.172).

2. ruídos em geral:

- “O mato – vozinha manda – aeiouava” (ibidem, p.134).
 “O vento úa, morrentemente, auuve, é uma oada [...]” (ibidem, p.142).
 “Um peixe espiririca” (ibidem, p.134).
 “Mas, de vezinha – i – tchungs! – tchungou uma piabinha” (idem, 1982, p.240).
 “E o carro pulou forte, e craquejou estrambelhado, com um quincho do cocão” (ibidem, p.317).

Às vezes há trechos onomatopaicos praticamente inteiros, como este de *Noites do sertão*, em que prevalece o barulho do vento:

Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – *Ih... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, auuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Aganha com posança. E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í-éé... Í-éé... Ieu...* (idem, 1969c, p.142, grifos do autor)

Esse trecho provoca o seguinte comentário de Edoardo Bizzarri (1980, p.72-73), que teve a tarefa de vertê-lo para o italiano:

Desculpe a chatice do mais amolante dos seus tradutores que é também o mais Miguilim e atento de seus leitores. Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na p.692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de hermetismo, surrealismo ou até concretismo e outros ismos, com que outros leitores poderiam ficar satisfeitos. Os ismos passam e a poesia fica. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). Mas crasso é meu ouvido de homem da cidade. Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante?

Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.66, grifos do autor) o atende e faz isso com visível prazer. Numa só página da carta de 4 de dezembro de 1963, procurando esclarecer as dúvidas de Edoardo Bizzarri quanto ao sentido de determinados vocábulos, trata de três palavras onomatopaicas, todas da novela “Cara-de-Bronze”:

p.570 linha última: “quinculinculim”(onomatopaico do barulho das moedas?)

Sim!

p.578 linha 14 última: “eslôxo” (onomatopaico?)

Sim. (O espoco das patas entrando e saindo no barro)

p.610 linha 8: “daridare” (dardejar?)

Onomatopeia, mas servindo-se do nome tupi: *daridare* = a cigarra. (*acari* = também assim chamavam os tupis a cigarra). (Normalmente, em tupi, sendo “araci” – a minhã).

Segundo Bühler (1961, p.257), a língua, em face desse tipo de som, acha-se diante de duas situações linguisticamente criadoras: a

primeira refere-se aos balbucios da criança; a segunda situação produtiva, já na vida adulta, é a onomatopeia que reproduz formas em movimento, figuras dinâmicas percebidas pelos órgãos sensoriais. O que Edoardo Bizzarri (1980) pede a Guimarães Rosa é que ele explicitasse essas imagens onomatopaicas inovadoras: o modo peculiar de ele sentir e ouvir o mundo, o que nos lembra a afirmação de Karl Bühler (1961) reproduzida no início deste texto.

Em vários desses exemplos de ruídos e vozes de animais, Guimarães Rosa combina a onomatopeia com a aliteração para representar os sons imitativos do sertão. Esses recursos que visam a reduzir a forma escrita a sons percebidos, segundo lembra Mary Daniel (1968, p.138), deve-se ao fato de que a maioria das suas obras é estruturada em forma de narrativa oral e o autor “Escolhe cuidadosamente combinações de vogais e consoantes em registro alto e baixo e de qualidade áspera ou suave para reproduzir fielmente em forma escrita o efeito desejado” (ibidem, p.141).

O autor de *Sagarana*, discutindo em correspondência com os tradutores a melhor forma da versão de sua obra para outros idiomas, sempre valoriza a oralidade dos textos. Sua preocupação com o aspecto sonoro da linguagem é tanta que sugere ao tradutor para o alemão, Meyer-Clason, a elaboração de um “Glossário”, que deveria acompanhar a versão para essa língua. E diz ainda: “Lembro-me que lhe disse também que a pronúncia das palavras devia ser apresentada figurada” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Em vários trechos de cartas para Harriet de Onís, tradutora de *Sagarana* para o inglês, há reflexão sobre o valor sonoro do significante:

[...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas [...]. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965)

Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma

gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. (Rosa, FJGR; carta de 11/2/1964)

A “música subjacente” das palavras que emana dos sons do sertão rosiano provoca uma ruptura na expectativa do lugar-comum automatizado nos signos arbitrários da língua e atrai a atenção do leitor especialmente para o plano sonoro da linguagem. A palavra, nesses textos, vale não apenas pela função prática – ou, como denomina Guimarães Rosa na carta a Harriet de Onís (Rosa, FJGR; carta de 9/2/65), “função instrumental” –, mas pode valer também pelo que é: por sua magia de sonoridade, função poética, no dizer de Jakobson (1969): aquela em que a mensagem se volta para si mesma, focalizando os próprios signos.

Nas onomatopeias rosianas, o fonema deixa de ser apenas uma unidade distintiva para adquirir também um valor significativo. Há uma semantização do significante: o som é o próprio sentido. O signo torna-se reflexivo, projetando-se no discurso: ele contém, ao contrário dos signos não motivados – explicitamente –, o significado e é sua imagem sonora.

9

PAIXÃO DO MEDO NO SERTÃO

Nosso objetivo, neste estudo, é verificar como se constrói a paixão do medo no conto “Estória nº 3”, de *Tutaméia: terceiras estórias*, de Guimarães Rosa (1967). Para tanto, baseamo-nos no modo como a semiótica greimasiana trata as paixões, examinando as configurações discursivas, ou seja, as cenas enunciativas do texto que constituem a paixão mencionada, diferenciando-a de qualquer outro comportamento passional.

Diferentemente de Aristóteles, que, na *Retórica das paixões* (2000), as concebe como um recurso para persuadir o auditório, a semiótica greimasiana, a partir de meados de 1980, passa a considerar a paixão como um componente do percurso gerativo do sentido que constrói também uma dimensão do discurso. Do mesmo modo que com a dimensão pragmática e com a cognitiva, busca-se estabelecer um percurso para a dimensão passional. Tendo, respectivamente, como modalizadores *fazer*, *saber* e *sentir*, essas dimensões configuram o sujeito de ação, o sujeito cognitivo e o passional e constroem a figura do ator, individualizando o actante-sujeito do nível narrativo, diferenciando-o dos outros que compõem a cena enunciativa, dando-lhe um corpo próprio que cria um simulacro do mundo natural.

O medo: uma paixão narrativizada

Em “Do temor e da confiança”, capítulo 5 de *Retórica das paixões* (ibidem), Aristóteles, tratando da paixão do temor, pergunta-se, segundo os três pontos de vista estabelecidos por ele para caracterizar as paixões, que espécies de coisas se temem, a quem se teme e em que estado de espírito. Responde à primeira questão definindo o temor como

certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes. [...] Por isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do terrível. (ibidem, p. 31)

Em relação a quem se teme, enumera tipos de pessoas que se deve temer, como o injusto, o vingativo, o perverso, descrevendo também a disposição do indivíduo que teme:

Se o temor é acompanhado de uma expectativa de mal aniquilador, é evidente que ninguém teme entre os que creem que nada poderiam sofrer; não tememos aquilo que não julgamos que poderíamos sofrer, nem aqueles que não se crê que poderiam causar algum mal, nem mesmo o momento em que não poderia acontecer alguma coisa. Necessariamente, pois, os que pensam que podem sofrer algum mal temem não só as pessoas que podem causá-lo, mas também tais males e o momento da ocorrência. (ibidem, p.33-34)

Sempre pensando no auditório, Aristóteles (ibidem, p.35) trata das razões do temor, lembrando que, havendo necessidade de que os ouvintes sintam tal paixão, “é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal”. É preciso mostrar também a outros mais fortes que eles podem sofrer males

que advêm de quem não se imaginava ou de circunstâncias não esperadas. Para Aristóteles (ibidem), ainda, a paixão contrária ao temor é a confiança, porque o que a inspira é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação.

Em “Peur, crainte, terreur, etc.”, Fontanille (2005, p.215) afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e estão bem afastadas de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como a curiosidade, o amor, o ciúme, a ambição, a admiração, entre outras. Outra característica, segundo Fontanille (ibidem), dessa gama de paixões é que elas são incompatíveis com as estruturas narrativas canônicas, porque, nas últimas, a experiência é reconfigurada e encontra uma orientação, uma coesão e uma significação, enquanto o medo parece decompor o sentido da experiência ou ele é a experiência da decomposição do sentido. O sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto, sendo difícil produzir ou restaurar o sentido da ação, diferentemente do que acontece no esquema canônico, em que se instala um programa narrativo de busca que supõe certa relação de atração entre o sujeito e seu objeto-valor. Como esse objeto pode constituir-se para o sujeito como indefinido e não identificado, Fontanille (ibidem) denomina-o de fonte. Conforme a identificação da fonte, passa-se de uma presença espaçotemporal vaga – de um objeto que custa a se atualizar, manifestando-se a inquietude, a ansiedade, a angústia – a um espaço-tempo ritmado, articulado e saturado de objetos que amedrontam e causam terror. Poder-se-ia dizer que essa gama de paixões inventa o objeto: ele já existia virtualmente, mesmo que o sujeito não o houvesse reconhecido, e, em seguida, ganha nome, aparência, pode ser isolado, circunscrito e enfim se propaga, contaminando por completo o espaço e o tempo daquele que sente medo (ibidem, p.216).

Do ponto de vista existencial, o medo resulta da confusão ou inversão de horizontes do “ser da preocupação” e do “ser para a morte”. Na maior parte das narrativas de medo, está circunscrita a fronteira entre a vida e a morte – medo da própria morte ou da morte de alguém próximo – e os estados intermediários que subentendem o motivo do “indecidível” (ibidem, p.225).

Greimas, em “A busca do medo” (1975), comentado por Fontanille (2005, p.225), dedica-se ao estudo de contos lituanos que têm como temática “o herói sem medo”. O semioticista mostra que o herói que não conhece essa paixão é insensível ao estranhamento causado por criaturas do além. No *corpus* lituano, esses seres são de dois tipos: as “almas mortas”, que continuam tendo uma existência paralela à dos vivos e se manifestam pela presença física, e os “diabos”, que não pertenceram ao mundo dos vivos, mas que o impregnam com os seus malefícios. A fronteira entre os dois mundos – como a divisão entre a noite e o dia – torna-se instável. No entanto, pouco importa a sua ocorrência, porque o herói sem medo, conforme Greimas (1975, p.225), é

aquele que nega deliberadamente e em qualquer circunstância a existência da fronteira entre os dois mundos; seu comportamento é o mesmo com todo mundo: nem as aparências estranhas, nem as ações anormais o surpreendem; e as palavras que profere são sempre marcadas por uma intenção de normalidade. O herói participa, portanto, de uma vida dupla: a disjunção da vida e da morte não lhe diz respeito.

Para o fato de o herói sem medo transgredir a barreira entre os dois mundos, Fontanille (2005, p.226) propõe uma hipótese diferente da de Greimas: conhecer o medo é ser sensível às fases intermediárias entre a vida e a morte, ter a experiência insuportável da fronteira entre o vivente e o não vivente. Apreendida do ponto de vista daquele que pertence exclusivamente ao mundo dos vivos, essa fronteira é desconhecida e traumatizante.

Sendo assim, Fontanille (ibidem, p.217) estabelece uma tipologia para o medo, de acordo com o desenvolvimento das formas observáveis e a intensidade da expressão dinâmica: quando esses dois elementos são fortes, o resultado é a construção de “atores do medo”, com estabilidade icônica e motivos estereotipados, ou seja, figuras codificadas e imediatamente reconhecidas, como, por exemplo, o lobo que devora, a tempestade que destrói. Quando o

desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as “forças do medo” em forma de presença ameaçadora. O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos, como, por exemplo, em situações em que ele não identifica mais as coisas e vê somente formas e cores. Quando a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as “formas do medo” figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas, como combinações míticas ou monstruosas, misturas de espécies que impedem o sujeito de prever o tipo de percurso da ação dos actantes. Quando os dois elementos são fracos, há apenas a “aura do medo”, que se manifesta por uma presença difusa, um mal-estar indefinido.

Essa tipologia possibilita a descrição do percurso do medo, permitindo acompanhar as transformações textuais que se exprimem por meio de modos sucessivos de apreensão do objeto – por exemplo, pode-se passar da “aura” ao “ator”, à “forma” e à “força”.

Para Fontanille (*ibidem*, p.231), o horizonte último das paixões do medo é o do contágio do corpo pela estrutura imprecisa, vaga da fonte; as numerosas variantes são declinações parciais e específicas sofridas pelo sujeito em consequência desse contágio. Para começar, pode haver enfraquecimento da competência modal (perda do querer, do saber e/ou do poder). Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do carácter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência.

Em seguida, pode haver declinação de componentes corporais: ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu equipamento modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios causados

pelo contato com uma superfície imprópria; a críspação, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão.

O equipamento sensório-motor é o último bastião a defender. Diante do outro, o sujeito atemorizado é reduzido à experiência fenomenológica elementar: o ajustamento hipoicônico descrito por Husserl, conforme lembra Fontanille (ibidem), como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio. Mas a alternativa que se oferece é insustentável: ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do próprio corpo à morfologia do outro, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e simultaneamente perder toda a percepção do outro e de si mesmo. Eis por que o medo pode ser uma emoção sem objeto, sem causa e, no mínimo, uma simples experiência sensório-motora e cinestésica. Para Fontanille (ibidem), se forem aproximadas muitas das observações por ele acumuladas até esse ponto das suas reflexões, obtém-se uma definição da experiência do medo, independentemente do objeto, do simulacro projetado e de todos os outros parâmetros que o fazem variar. Essas observações são as seguintes:

1. quando o objeto não é identificável nem localizável e não tem manifestação específica, o medo apresenta-se como um mal-estar proprioceptivo, mais ou menos marcado, cuja fonte é destacada, debreada pelo sujeito e projetada sobre o mundo percebido;
2. o medo aparece como um efeito do desmoronamento, da ocupação, da possessão (virtualização do lugar do sujeito, que lhe permitia, até então, ser o organizador do campo sensível), quando, a partir da orientação centrípeta (organizada em volta do ego) que caracteriza o medo, busca-se o princípio comum a todas as formas de invasão do campo sensível;
3. quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo “outro”, chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo.

O núcleo experiencial do medo, o caminho que se toma para chegar a ele, conclui Fontanille (ibidem, p.232), é sempre o mesmo: uma experiência da decomposição do sujeito – topológica (desaparecimento do seu lugar no campo), cinestésica e sensorio-motora (percepção dos movimentos), ou fenomenológica (desorganização de ou pela apreensão analógica).

A relativa independência da experimentação sensorio-motora e cinestésica, no que concerne a todas as outras determinações e consequências do medo, confere-lhe um *status* original, que a literatura tradicional não deixa de explorar. O conto-tipo “Aquele que partiu aprende o medo”, na versão dos irmãos Grimm, narra, justamente, como um jovem que passava por idiota na vila, por nunca ter tido medo, é mandado para a floresta pelo pai, com a esperança de que tenha encontros aterrorizantes. Entretanto, almas penadas, espectros, bruxos, nada o amedronta. Livrando-se dessas criaturas monstruosas, liberta o país de tais seres. Em recompensa, recebe a filha do rei em casamento. Ela é que o faz descobrir o medo, sob uma forma sensorio-motora – o frêmito –, jogando sobre o seu corpo, enquanto ele dorme, um aquário com água e pequenos peixes.

Esse conto aponta duas questões essenciais: 1) as paixões do medo não são aquelas que mais contribuem para a construção do sentido da vida; porém, aquele que não conhece a menor manifestação delas não pode ser de todo normal, pois lhe falta uma experiência elementar de relação sensível com o mundo tal qual ele é; 2) a narrativa permite começar a compreender o que é o medo, por simular experiências sensorio-motoras que lhe são específicas (ibidem, p.232-233).

O medo de Joãoquerque

Em “Estória nº 3” temos, em quatro páginas, o relato do acontecido a Joãoquerque. Ele e a sua amada Mira, recentemente enviuvada, conversam na cozinha da casa dela, quando ouvem um estrondoante “*Ô de casa!*” (Rosa, 1967, p.49, grifo do autor). Essa saudação, comum no interior brasileiro, ao invés de produzir um

sentimento eufórico, motiva, de imediato, reações físicas que têm a ver com o medo: Mira deixa cair a escumadeira (estava fritando bolinhos para o jantar), cobre o rosto com as mãos “por ímpeto de ato”, mas, em seguida, retorce-as e aperta-as contra os seios, enquanto “Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso” (ibidem). Nota-se, na sequência de reações sensório-motoras dos dois atores, aquelas destacadas por Fontanille (2005, p.231) – a crispação e a constrição –, indicadoras da resistência à tentativa de invasão, como consequência da declinação de componentes corporais, quando o sujeito com medo perde o seu “equipamento” modal, sobrando um corpo e uma estrutura sensorial afetada por mudanças próprias do contato com o outro e pela busca de defesa. Outras manifestações dessa declinação surgem no decorrer da ação relativamente a Joãoquerque: “[...] pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira [...] falto de mais alma, no descer do suor” (Rosa, 1967, p.49-50). Temos aí as palpitações de que fala Fontanille (2005, p.231), que também lembra que a exsudação esboça uma nova cobertura, protetora e repousante.

Pelo quadro das primeiras reações, o leitor percebe que a ameaça se difunde no espaço-tempo da cozinha, saturando-o, e que ela é intensa, toma toda a atenção dos atores. O brado “*Ô de casa!*” é ameaçador, porque os atores reconheceram a voz que o produziu, sabiam o que ela significava – delinea-se, portanto, pelas suas propriedades –, e é seguido de murros na porta e correria na rua, após estampido de arma. Contudo, somente no quarto parágrafo a voz é identificada para o leitor, quando o motivo do medo é figurativizado no ator “vilão Ipanemão”. O conteúdo do substantivo comum mais a terminação /ão/ dos dois substantivos que reforça o grau aumentativo – ainda que dele não se trate no caso de vilão – enquadram o objeto do medo do par amoroso na figura de um estereótipo que, em consequência do seu imaginário cultural, é facilmente identificável. Para os desavisados leitores, o narrador começa a montagem do programa narrativo do ator movido pelo medo: “[...] cruel como brasa mandada, matador de

homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol de flagelos. De que assim lhes sobreviesse, mediante o medonho, era para não se aceitar, na ilusão, nesses brios” (Rosa, 1967, p.49).

Em tom cômico, o narrador retoma a qualificação do vilão ao mesmo tempo que constrói o medo de Mira: “[...] maior mal à maior detença ou a subiteza, *a, a, a*, o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro. Mira via o instante e adiante, desenhos do horror [...]” (ibidem, grifo do autor). Vemos na cena as exigências propostas por Aristóteles para que o sentimento de medo seja provocado: a ameaça de um mal passível de trazer grande desgosto, que deve estar próximo e que pode ser representado por um indivíduo marcado pela perversidade.

Já pela divisão de Fontanille (2005, p.217), no que se refere à forma do objeto do medo, em formas estereotipadas e “coisas” de morfologia instável, visivelmente estamos no primeiro caso, reiterado na obra de Guimarães Rosa. Lembramos, por exemplo, o conto “Corpo fechado”, de *Sagarana*, ou “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, em que a ausência de autoridade institucional permite toda sorte de abuso e violência por parte de valentões locais que agem à solta, sem limites ou peias. Se não se trata do ogro das histórias populares, é uma encarnação cujo poder se deve às condições sócio-históricas e políticas do interior do país. O seu papel – o de violador de mulheres e matador de homens – bem como o seu percurso de ação e a maneira como esse ator manifesta a sua força são também estereotipados, como acontece com o lobo ou a tempestade ressaltados por Fontanille (ibidem). Nesse caso ainda, a estabilidade icônica é garantida, a intensidade da expressão dinâmica é forte e as respostas afetivas são também estereotipadas, como visto. Não se trata, portanto, de uma situação em que se instalam a inquietude e a ansiedade diante de um objeto indefinível, generalizante. O narrador prefere um objeto específico, fixado numa forma claramente amedrontadora, culturalmente identificado num espaço-tempo determinado e não apenas numa fonte não identificável.

Talvez apenas em casos como esse de objeto estereotipado seja possível a ocorrência da surpresa, do susto, do sobressalto, que as

reações físicas imediatas dos atores revelam. Os gestos que antecedem as palavras na narrativa mostram que o medo é uma experiência que precede a categorização do mundo pela linguagem, vem antes das distinções elementares que permitem estabilizar o sentido. É mais um elemento para a consideração de que o medo é “indizível” (ibidem, p.224), ou seja, ele é assim não apenas porque a sua fonte pode ser “indizível”, mas também porque a linguagem falha. Vale lembrar que, no conto, a manifestação da linguagem também se dá por meio de formas estereotipadas, repetidas – “*Pai do Céu!* [...] *Pai-do-Céu!*” (Rosa, 1967, p.50, grifos do autor); “*Diabo do inferno!* [...] *diabo-do-inferno!*” (ibidem, p.51, grifos do autor). Finalmente: “*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*” (ibidem, p.52, grifos do autor). Voltaremos a essas expressões.

Como ocorre em outros contos de *Tutaméia*, o narrador prenuncia a mudança que a ocorrência pode causar na vida dos apaixonados e na daquele que é o objeto do medo: “Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ibidem, p.49).

Para que tal transformação se concretize, outros elementos são acrescentados na narrativa. Dessa forma, se, ao vilão, são atribuídas características de valentão sintetizadas no aumentativo do seu nome, em relação a Joãoquerque os qualificativos são da ordem da debilitação e do diminutivo. Ao que tudo indica, esse ator, “avergado homenzarrinho” (ibidem), não apenas passa pela experiência do medo, mas é medroso, o que torna o desfecho do conto mais interessante.

Todavia, ainda que desqualificado, Joãoquerque é sujeito da ação – no sentido de compor a cena, vendo a amada fritar bolinhos, conversando “pequenezas, amenidades, *certezas*” (ibidem, grifo nosso) – até surgir a voz do todo-poderoso Ipanemão, quando o ator do medo começa a perder a modalidade do *fazer*, do *querer*, do *saber* e do *poder*, caracterizando a declinação da sua competência modal. Nesse momento, como visto, a dimensão pragmática do discurso dá lugar à dimensão passional. Joãoquerque começa a declinar também no que se refere à reação corporal, o seu corpo é modificado pela presença

do outro: “[...] Joãoquerque, avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos, mas branco de laranja descascada, pálido de a ela [Mira] lembrar os mortos” (ibidem).

A intromissão do outro no seu corpo toma todo o campo de presença, constituindo-se no sujeito da ação. A Joãoquerque resta, nessa cena enunciativa que configura o medo, a paralisação total:

Ele – o nada a se fazer – pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira. – *Pai do Céu!* – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia, falto de mais alma, no descer do suor. Ia-se o dia em última luz. Onde estava sua cabeça? (ibidem, p.49-50, grifo do autor)

Não apenas a apropriação do corpo de Joãoquerque pelo vilão figurativiza-se na frase “o Ipanemão era do tamanho do mundo” (ibidem) como também a saturação do espaço. A extensão da figura do valentão – como que obscurecendo o mundo – é paralela à condição espaçotemporal do lusco-fusco.

Movido dessa não ação pelo sujeito destinador Mira, o ator Joãoquerque segue o seu conselho e foge, logicamente correndo com sobressaltos. Não identificando no escuro quintal, que parece interminável e labiríntico, os vultos que o aterrorizam, “derrubou-se”, como conta comicamente o narrador. Nessa cena enunciativa, em que a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as “formas do medo” figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas cujo percurso de ação é impossível prever. Mas o narrador onisciente, em tom jocoso, esclarece ao enunciatário que são “apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo” (ibidem, p.50).

A fuga não interrompe o percurso do medo de Joãoquerque, o outro apodera-se totalmente do seu corpo, decompondo-o de modo integral: treme “como rato em trapos” ou com “maleitas”; tem “seca a goela e amargume, o doer de respirar” (novamente a constrição, o estreitamento); perde a ação como um “bicho frechado”, “imundo

de vexame” e, “suando produzidamente”, a sua voz irrompe na narrativa – “*Valia era sossegado morrer...*” (ibidem, p.51, grifo do autor). Nesse momento, ele reduz-se à experiência fenomenológica elementar, ao ajustamento hipoicônico descrito por Husserl como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio corpo. Para Fontanille (2005, p.231), a alternativa para essa situação insustentável, descrita por Husserl, é ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do corpo à morfologia do outro corpo, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e, ao mesmo tempo, perder toda a percepção do outro e de si mesmo.

É a decomposição total do sujeito que se deixa vencer pelo medo e quer a morte. Reconhecemos, até esse ponto da narrativa, as cenas enunciativas que caracterizam a paixão do medo, descritas por Fontanille como etapas (ibidem, p.230): 1) a *fascinação*, em que tudo se passa como se as identidades e as propriedades semânticas dos dois atores se solidarizassem: o peso da presença de um arrebata do outro o seu sentimento de presença, a manifestação de potência de um enfraquece a vontade do outro; 2) a *invasão*, em um segundo tempo: a solidariedade inversa entre os dois parceiros compõe uma única identidade; e 3) o *horror*, finalmente, quando a confusão localizada em volta ameaça contaminar o próprio sujeito.

Na continuação do seu relato, o narrador comenta: Joãoquerque “não caiu em si” (Rosa, 1967, p.51), momento em que o sujeito da ação (ou da não ação) principia a recompor-se, aflorando primeiro o sujeito cognitivo, que, pensando na amada Mira, exclama: “*Diabo do inferno!*” (ibidem, grifos do autor) e, em seguida, inicia o percurso de volta ao que fora obrigado a deixar. Para tanto, assume o ser do vilão – “Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo” (ibidem). Há, portanto, uma inversão na apropriação no processo antropofágico, justamente para que Joãoquerque possa ir do estado de medo para o de coragem. Esse fato é muito importante, porque cauciona a ideia de que o objeto do medo toma o corpo do amedrontado, o que é preciso reverter. Ademais, ocorre, nessa assunção, o que Fontanille (2005) preconiza como meio de resistir ao medo: compreender a estrutura do objeto da ameaça, avaliar sua

força e estratégia para ter condições de confrontação e adaptar a própria estratégia.

No que toca a essa inversão, cabe lembrar que Joãoquerque – por meio do discurso indireto do narrador – pronuncia as fórmulas “*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*” (Rosa, 1967, p.52, grifos do autor), claro cruzamento das expressões anteriores, “*Pai do Céu*” e “*Diabo do inferno*”. O cruzamento dá-se, exatamente, quando a história muda de rumo, quando a ação se inverte. Além disso, cabe observar que a nova fórmula não apenas figurativiza a reviravolta da ação, mas indica ainda a maneira como ela acontece, ou seja, com Joãoquerque assumindo a porção diabo de Ipanemão para conseguir o céu, a salvação. Sutilezas e finezas rosianas.

Joãoquerque perguntou-se então: “O medo depressa se gastava? [...] se levantou, e virou volta” (ibidem, p.51). Continuando na nova direção, “remontava o quintal, desatento a tudo, mas de cauteloso modo: o sapo deu mais sete pulos: se arrastava com fiel desonra. Não à porta da cozinha, à casa, senão que à longa mão direita, renteava o outro quintal, para o beco” (ibidem).

Armado com um machado, vai ao encontro do vilão; porém, o inusitado acontece: “[...] o Ipanemão lá dentro não se achava, mas, com mais dois, defronte da casa, acororado, à beira de foguinho, bebia e assava carne, sanguinaz, talvez sem nem real ideia de bulir com a Mira. Ou se distraía como o gato do rato, d’ora-a-agora” (ibidem, p.52). Mas, mesmo assim, com o inimigo fazendo churrasco, o “desvirado convertido” mata-o: “Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe!* – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, *braz!*, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz” (ibidem, grifo do autor).

Dá-se, portanto, o inesperado, o não previsto, no cânone preconizado por Fontanille (2005), ou seja, a reviravolta, a assunção da coragem por parte do medroso. Todavia, em se tratando de Guimarães Rosa, o inesperado ocorre de forma dupla: além dessa mudança, fica-se sabendo que a ameaça não era real, pelo menos de imediato. Com isso, temos, na história, aquilo que se espria em todo o discurso da narrativa: a comicidade. Por exemplo, o narrador

joga com o duplo sentido da palavra “cabeça”, quando, por meio do discurso indireto, “fala” pelo ameaçado Joãoquerque: “Onde estava sua cabeça?” (Rosa, 1967, p.50). De um lado, a ameaça significa que a sua cabeça está a prêmio, de outro, em face do medo, não sabe onde a tem. A menção à cabeça é reiterada no texto: “[...] deu-lhe voltas a cabeça” (ibidem), “Passou-lhe o nada pela cabeça” (ibidem, p.52), indicações visíveis de perda da competência cognitiva. Finalmente, tendo dado cabo do vilão, lemos: “[...] a cabeça em seu lugar” (ibidem), isto é, além de não ter sido morto, recupera a competência perdida. Nesse caso, tem-se, mais uma vez no conto, o desfazimento do clichê, substituído pelo seu contrário.

Depois dessa experiência, que quase o leva à morte, é como se Joãoquerque renascesse: “Quer que dizer: os pés no chão, a mão no massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (ibidem). O enunciado é, mais uma vez, como quase tudo nessa narrativa sintética, como um poema, extremamente significativo. Inicia-se com a revelação do significado do nome do ator principal – “Quer que dizer [...]” – o que ele quer, a sua vontade. A descrição que se segue mostra exatamente a recomposição do sujeito depois de vencer o medo, retomando tudo o que perdera: o espaço (“pés no chão”), a dimensão pragmática (“a mão na massa”), a dimensão cognitiva (“a cabeça em seu lugar”), o seu corpo (“os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta”).

Mas esse renascimento, pela coragem, de quem conheceu o medo ocorre pela mão do destinador, que tem um nome sugestivo: Mira. Tal circunstância acentua a coesão textual, pois não se trata de um medroso que, sem mais, se torna valente, mas de um enamorado impulsionado pela lembrança da amada. O texto termina com mais uma direção que Mira imprime a Joãoquerque: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (ibidem).

O modo como se configura o medo nesse conto assemelha-se à maneira como se desenvolvem outras paixões nas narrativas rosianas: de um lado, o desenvolvimento das etapas que lhes são próprias, de outro, o aparecimento do inesperado, do inusitado, como é comum em textos de autores significativos. Veja-se, por exemplo, o

que ocorre em “Orientação”, conto analisado na parte “Cinderela na literatura e no cinema” deste livro, no que se refere ao amor, ou o que se dá com o ciúme em “Estoriinha” (Leonel, 2004) ou em “Se eu seria personagem” (Nascimento, 2004), todas narrativas de *Tutaméia*.

Não são as transgressões à norma que fazem do texto de Guimarães Rosa uma obra única, especial, mas a maneira como elas se concretizam. No caso em pauta, além delas, embora não seja novidade tratar do medo ou do medroso de modo não sério, jocoso, a comicidade sutil do discurso rosiano é um traço a mais na construção da originalidade da narrativa.

10

ANTROPOMORFIZAÇÃO E EROTISMO

Neste estudo, pretendemos verificar como se dá a antropomorfização da natureza em Guimarães Rosa. Dentre os textos escolhidos, destacamos o poema “Hierograma”, de *Magma* (1936), obra somente publicada em 1997; alguns trechos do conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946); as novelas “Buriti” e “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de baile* (1956); e o romance *Grande sertão: veredas* (1956). A fim de atingirmos tal objetivo, tomamos determinadas posições de teóricos da literatura, como Bakhtin (1981), para quem o sentido de uma palavra é marcado pelos diferentes discursos que a colocam em uso, ou seja, que nela refletem discursos presentes em uma sociedade, de modo que a questão da significação passa a ser da ordem do interdiscurso. Os interdiscursos são convocados, explícita ou implicitamente, para homologar um sentido textual.

Já estudos como os de Authier-Revuz (1982) têm chamado a atenção para essa heterogeneidade, que é inerente à construção do sentido de qualquer discurso. O sentido só adquire completude no encontro com o outro, seja como heterogeneidade mostrada, que é da ordem da polifonia, em que várias vozes são explicitadas, seja como heterogeneidade implícita, constitutiva ou dialógica. Para a autora (ibidem), a heterogeneidade constitutiva está presente em todo discurso, porque ela é própria da condição do sujeito. Fundamentada em Lacan,

explica a autora que, sendo o inconsciente uma linguagem e a linguagem, sendo social, o sujeito, na sua essência, é clivado pelo outro.

Se pensarmos que o outro pode ser um eu que, por ocorrer em momentos ou enunciações diferentes, se desloca em outro eu, podemos pensar em uma intradiscursividade em diferentes níveis: empregos da mesma temática, da mesma forma de narrar, do mesmo campo semântico por parte de um determinado autor.

A utilização por Guimarães Rosa, em diferentes momentos, do recurso da antropomorfização da natureza leva-nos a refletir sobre identidade e diferença nessas produções, propondo a intradiscursividade como componente da narrativa rosiana.

Começamos por examinar o poema “Hierograma” (Rosa, 1997, p.97). O título já abre uma dimensão que se alarga ao longo dos versos – a presença de vocábulos se não eruditos, não próprios da linguagem cotidiana – e traz significado que remete ao sagrado. Hierograma é “grafia hierática”, ou seja, aquela que diz respeito a coisas sagradas (Ferreira, 1999, p.1.045), ou que tem formas de uma tradição litúrgica (Larousse, 1965, p.511). Tal nomeação autoriza o leitor a pensar em ritual, em algo pertencente ao mundo da crença, da religião. Todavia, o primeiro verso – “No jardim pagão” – pode levar ao sentido oposto se se entender que pagão é o indivíduo que não foi batizado, o que pressupõe que está fora de um determinado universo religioso e, ainda, permite que se pense num ambiente em que a noção de pecado não cabe como censura ou freio ao que ultrapassa a linha da religião ou da moralidade.

Isso se coaduna com a atmosfera de sensualidade na natureza que o poema constrói nas três primeiras estrofes. Vocábulos eruditos e científicos, frases que sugerem volúpia e acasalamento são responsáveis pela construção de uma natureza imantada pelo erotismo:

No jardim pagão,
entre os panos de púrpura de uma fúcsia
poliandra,
oito estames preguiçosos
namoram um pistilo voluptuoso...

A brisa baralhou
 o enxame azul de borboletas
 que se casavam nas corolas,
 e logo todas trocaram de par...

o jasmineiro desfolha e derrama
 na suburra do charco,
 em lácteos jasmims de cheiro açucarado,
 os beijos mais raros de uma Imperatriz... (Rosa, 1997, p.97)

Já na descrição da fúcsia, popularmente brinco-de-princesa (Ferreira, 1999, p.948), cujos “panos de púrpura” podem lembrar o órgão sexual feminino, em que “oito estames preguiçosos/ namoram um pistilo voluptuoso” (Rosa, 1997, p.97), o universo do erotismo faz-se presente. A palavra “pistilo” significa, em botânica, “unidade do gineceu” (Ferreira, 1999, p.1.579), “órgão feminino das flores”, mas também “Parte da habitação grega destinada às mulheres” (ibidem, p.988).

Além disso, trata-se de “fúcsia poliandra” (Rosa, 1997, p.97), adjetivo que comporta dois significados: um botânico, mais próximo da dimensão denotativa da língua, que significa “Que tem muitos estames”. E outro, conotativo: “Que tem muitos maridos” (Ferreira, 1999, p.1.595). Mesmo que não se tome o significado de dicionário, já se tem a referência ao masculino, antecipando o nome Leandra da personagem da novela “Buriti”, de *Noites do sertão* (Rosa, 1969c), que também é objeto de exame.

A estrofe número dois menciona a libidinoso atividade das borboletas que se juntam “nas corolas” (idem, 1997, p.97) e, em seguida, trocam de par. Na terceira, o jasmineiro “derrama/na suburra do charco”, jasmims “lácteos”, “de cheiro açucarado” (ibidem), como beijos de uma Imperatriz. Já os versos finais quebram abruptamente a descrição luxuriosa do jardim e passa-se ao universo do amor humano – implícito nas partes anteriores:

Beija-me...
 Depois, se não me quiseres,
 Dir-te-ei, depressa, o nome
 de alguém que te ama... (ibidem)

O centro da descrição do mundo natural é a sua erotização – resultante do processo de antropomorfização – expressa nas três estrofes iniciais, que se chocam com certa prosificação da quarta. Dessa estrofe, poder-se-ia dizer que surge como um corpo estranho na composição. Todavia, a direção nela assumida coaduna-se com outros poemas amorosos que configuram uma série em *Magma* e que tematizam o desencontro, a frustração, o amor não realizado (Leonel, 2000, p.116).

Além disso, a composição do mundo natural erotizado remete para outros textos de Guimarães Rosa, sem que haja rigorosamente relação de intertextualidade, mas de interdiscursividade. Trata-se não de retomada de excertos, ideias, posições, argumentos, mas sim de uma forma especial de figurativização: a construção erotizada da natureza incipiente em *Magma*, evidente no conto “São Marcos” e orgânica em “Buriti”, “Cara-de-Bronze” e *Grande sertão: veredas*.

Tal recurso retorna, já com alto valor estético, na narrativa de *Sagarana*, quando o narrador-protagonista João/José, amante incondicional da natureza, descreve o que vê pelo caminho. Entre outras plantas, menciona “o sangue-de-andrade, que é um ‘pau *dereito*’; o esqueleto de um deixa-falar sem uma folha, guardada apenas a grande resseca [...]” (Rosa, 1982, p.236, grifo do autor). São algumas das plantas masculinas, que têm o gênero indicado, a partir do que Guimarães Rosa não apenas as transmuda para o sexo humano como as reveste de erotismo. Das plantas do outro sexo temos:

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. [...] longe-longe, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato. (ibidem, p.236-237)

Cabe dizer que mesmo a água tem seu espaço erótico: “A lagoa grande, oval, [...] entremete o fino da cauda na floresta” (ibidem, p.237).

Em certa altura, o narrador-protagonista adverte: “Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos cavaleiros da Mesa redonda e da mágica espada Excalibur” (ibidem, p.238). Percorre então três clareiras com suas “árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar” (ibidem). Na primeira clareira, está

o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, [...] e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. [...] ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan. (ibidem)

Para salientar o esplendor da flora, o escritor vale-se da sua transformação em universo luxurioso, sendo a voluptuosidade vegetal mais uma figura a dar conta da variedade e da beleza do local de que o protagonista será privado pela cegueira. Cabe chamar a atenção, primeiramente, para a denominação do lugar, por meio de uma palavra tão ao gosto do escritor – “Venusberg” – que não demanda maiores explicações quanto ao significado e, principalmente, para os elementos que compõem a descrição do jequitibá-vermelho, pois vamos encontrá-los, como veremos em seguida, em outro momento da obra rosiana: “a perpendicularidade excessiva”, os “líquens”, o “roliço de fuste”, “liso até vinte metros de altitude” que combinam com as folhas da catuaba que se retesam. E as flores novamente “poliandras”, os “cipós libidinosos” e a “cigana-do-mato” (ibidem), tudo levando ao pecado.

Depois,

há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *baton*. [...] a grande eritrina, 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, portanto. (ibidem, p.238-239, grifo do autor)

Na novela “Cara-de-Bronze”, de *No Urubùquaquá, no Pinhém* (idem, 1969b), que tem sido analisada pela crítica pela presença de vários subgêneros em sua composição, também explora-se a antropomorfização de um modo especial. Trata-se de uma nota de rodapé bastante extensa encontrada ao longo de quatro páginas (ibidem, p.108-111). Nesse procedimento incomum, pois não era – e ainda não é – comum a presença de rodapé em texto de criação, a nota traz uma quantidade enorme de nomes de plantas, divididos em grupos que têm como introdução uma pergunta ao Grivo, que voltou da viagem em busca do “*quem das coisas*” (ibidem, p.101, grifo do autor), mas também de uma moça que era neta de uma namorada de Cara-de-Bronze que ele abandonou ao fugir, acreditando que havia matado o próprio pai com um tiro (ibidem, p.98, 126).

À pergunta “– *E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?*”, responde-se:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ibidem, p.109, grifo do autor)

Como não passou despercebido pela crítica, trata-se de narrativa altamente concentrada, feita só de nomes de plantas variadas. Vale

lembrar que “são-gonçalo”, brasileiro de São Paulo, é “Aquele que faz para outrem um pedido de casamento e, de certo modo, o patrocina” (Ferreira, 1999, p.1.813).

De certo modo, o procedimento utilizado em “Cara-de-Bronze” repete-se em *Grande sertão: veredas*, mas de maneira mais explícita. Os possíveis nomes de uma flor revelam o triângulo que formavam Riobaldo, Otacília e Diadorim na fazenda Santa Catarina, onde vivia Otacília, cabendo ainda a lembrança de Nhorinhá:

Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “*Casa-comigo...*” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “*Dorme-comigo...*” Assim era que devia de haver de ter de me dizer Nhorinhá [...]. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. (Rosa, 1968, p.146, grifos do autor)

Todavia, a cena ainda não se encerra aí. O protagonista, “urgido, quase aflito”, virou para onde estava Diadorim, chamou-o “com remorso” e falou da conversa sobre a flor. Diadorim repetiu a pergunta, recebendo de Otacília a resposta: “– Ela se chama *é livrolivo...*” (ibidem, grifo do autor). Riobaldo percebe no olhar de Otacília “asco, antipatias” em relação a Diadorim, que, por sua vez, estava com “meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios” (ibidem, p.147).

Tal episódio é um dos mais importantes do romance no que se refere à relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, pois é na sequência

da narração desse episódio que o protagonista antecipa o grande segredo revelado no final da narrativa, talvez só percebido pelo leitor retrospectivamente:

Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele 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 moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos, meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (ibidem)

Já em “Buriti” (idem, 1969c), a sexualização da flora – e também da fauna – auxilia, intensamente, a composição da isotopia do universo amoroso, tema da novela. No texto de *Corpo de baile*, é clara a configuração do buriti grande e também do touro curraleiro como “fogosito de calor” – como índices da sexualidade masculina (Leonel, 1985): “Plantava em poste o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a rude arassoia, um leque de braços, com as folhas lançantes, nenhuma descaindo. [...] E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo” (Rosa, 1969c, p.136).

Retorna a qualificação de roliço, como não poderia deixar de ser, e ainda tem-se o osso, o nervo, o músculo único para a figurativização da sexualidade masculina, como antes se retomara a poliandria das flores de “Hierograma” em “São Marcos” – remetendo, é óbvio, para o significado da palavra como união de mulher com diversos homens.

Voltando ao buriti, com essa conotação ou não, como se sabe, aparece com grande frequência na produção rosiana. No início de “Cara-de-Bronze”, por exemplo, para caracterizar os campos aprazíveis do “mundo, que desmede os recantos”, que constituem a propriedade do Velho de nome de várias versões, lá está ele: “[...] água e alegre relva arrozã, só nos transvales das veredas, cada qual,

que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes” (idem, 1969b, p.73, destaque do autor com espaços entre as letras de “buritizais”). Se lembrarmos que os buritis aparecem na obra rosiana circundando a vereda – com o significado de “Cabeceira e curso de água orlados de buritis, especialmente na zona são-franciscana” e como brasileirismo de Minas Gerais e do Centro-Oeste, conforme Ferreira (1999, p.2.061) –, podemos considerar aí, graficamente, a disposição das palmeiras margeando riachos e brejos. Aliás, aí está aquela que talvez seja a melhor descrição-explicação para o título do romance *Grande sertão: veredas*.

Voltando à novela de *Noites do sertão*, o Brejão-do-Umbigo, símbolo da sexualidade feminina, avizinha-se do buriti grande:

O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungingo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. Assim bem os peixes nadavam enludados em goma, por entre moles, mádidas folhagens. (Rosa, 1969c, p.172)

O texto por inteiro, centrado na força da libido, constrói o sentido da erotização das naturezas vegetal e animal que se espriam pela novela em muitos outros momentos. A correspondência entre a flora e a fauna do brejão com a sexualidade feminina é tão insistente que torna tal figuração, pode-se dizer, explícita. Além disso, o ato sexual também é conotado, havendo, na imagem construída, um efeito quase de concreção. Muitas outras passagens em que a natureza é motivo para a elaboração do ambiente voluptuoso da novela podem ser citadas, como a que se segue: “‘Este [a árvore capitão-do-campo] aqui, secou, morreu... Mas, o outro, moço, com os grelos, como isso é peludo, que veludo lindo!’ A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor” (ibidem, p.110).

A eficácia estética da sexualização do mundo natural evidencia-se a cada dez anos: entre a tentativa de 1936 e a efetivação

desse recurso, em 1956, medeiam vinte anos, passando-se por “São Marcos”, de 1946, pelo menos no que diz respeito à publicação dos textos. O amadurecimento estético do escritor, a observação sempre sensível do mundo à sua volta, pedra de toque para o universo construído na memória e na imaginação, fizeram que a sementinha de “Hierograma” desse frutos maduros e flores deslumbrantes.

11

O “ESPELHO DA VELHICE” EM CORPO DE BAILE

Introdução

Em *Sagarana* (Rosa, 1982), notamos a presença de personagens idosas, que sobressaem em “Sarapalha”. Todavia, na obra de Guimarães Rosa, é principalmente em *Primeiras estórias* (idem, 1972), como salientaram vários críticos, que muitas personagens são loucas, crianças ou velhas. Nelas, a invasão do imaginário é recorrente, porque a insanidade, a ingenuidade ou a senilidade diminuem ou até extinguem os limites entre realidade e ficção. A realidade torna-se ambivalente e a narrativa pode beirar ou mesmo atingir o feérico e o fantástico.

Não se trata apenas da condição especial da realidade na produção rosiana, salientada por muitos ensaístas e pelo próprio escritor em vários momentos – por exemplo, em carta de 14 de outubro de 1963 a Jean-Jacques Villard, tradutor de parte de sua obra para o francês. Tratando de *Primeiras estórias*, o autor mineiro escreve: “Tem de ser tomado de um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. Há pouco [...] um crítico [...] aludiu ao [...] ‘transrealismo’ [...]. É um livro contra a lógica comum [...]. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la” (Rosa, FJGR; carta de 14/10/1963).

A despeito disso, tem-se que considerar que a obra de Guimarães Rosa traz também muito da História – como atestam muitos

estudos, principalmente no que se refere a *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968) – e mesmo do real, da lógica, como mostra Eduardo Coutinho (2008). Entretanto, nas narrativas em que predominam personagens com as características mencionadas, a par do real ou contra essa categoria, a contraposição é feita de modo inusitado, como se pode constatar em ensaios que abordam o tema da infância.

Nesta oportunidade, focamos o tema da velhice em *Corpo de baile* (Rosa, 1960). Dos bailarinos que dançam conforme a música da vida, interessa-nos observar como são construídas as personagens velhas, o modo como sobrepõem à rotina da velhice uma outra realidade, construindo a sua particular transrealidade.

Caracterização da velhice

Para tratar da velhice, não há como escapar do conceito que se construiu na Antiguidade clássica greco-romana, reiterado por incontáveis autores. No que se refere à presença desse tema na literatura, destacamos o livro de Secco (1994), *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*, em que estuda principalmente Nélide Piñon, mas examina também o modo como se constrói a velhice em autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa e traz uma reflexão sobre o tema em pauta.

No que se refere à representação da velhice na mitologia greco-romana, ela mostra a “problemática do poder, em uma sociedade dividida e hierarquizada”. Assim, por exemplo, “O medo da sucessão se faz presente na nova interpretação do mito de Cronos”. Ainda, “Para Simone de Beauvoir, o receio de envelhecer se manifesta quando as civilizações se estruturam sob o signo do poder” (ibidem, p.13). A valorização da velhice na Grécia dos séculos V e VI deve-se ao fato de que a propriedade e a magistratura não eram permitidas aos jovens. Para Platão, os anciãos deviam governar a sociedade. No entanto, com a mudança na visão gerontocrática, o idoso recebe tratamento oposto.

Em Roma, *De senectute*, de Cícero, conhecida exaltação da velhice, surge com a intenção de revalorizar os anciãos, quando o Senado

perde força. O prestígio da velhice dependeu, portanto, do interesse político de glorificar os velhos. Na Idade Média, a velhice foi desvalorizada, bem como no Renascimento (ibidem, p.18).

No século XIX, o conceito de nobreza relativo ao velho tem a ver com concepções românticas, mas, na verdade, como improdutivo, sua posição era a da margem da sociedade. Quanto ao século XX, para Simone de Beauvoir, o tratamento dispensado ao velho dependeu da classe social, de suas posses. De acordo com a autora que nos guia (ibidem, p.20-23),

O mundo contemporâneo, por valorizar a puberdade, esquece o velho que, rejeitado, assume máscaras jovens ou a solidão e acaba, desse modo, descaracterizado tanto social, como culturalmente. Obrigado à monotonia, o idoso perde o prazer vital e entrega-se a uma desagregação interior que o anula prematuramente como ser humano.

Nessa mesma direção caminha a caracterização da velhice de Ecléa Bosi (1979), que, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, constrói uma visão dessa fase da vida a partir de entrevista com oito velhos. Em destaque, no título, está o que, para a autora, relaciona-se estreitamente à velhice: a memória. Perante a sociedade, segundo Bosi (ibidem, p.37), o velho sente-se um sujeito diminuído, que luta para continuar sendo um ser humano, quando o coeficiente de adversidade cresce: as escadas ficam mais difíceis, as distâncias ficam mais longas, as ruas ficam mais perigosas, o mundo apresenta ameaças e ciladas e a comunicação depende de aparelhos acústicos.

Sobre as limitações sociais, morais, intelectuais e físicas que fazem do velho um ser inativo e memorialístico, Ecléa Bosi considera que a inatividade é que gera o fazer memorialístico (ibidem, p.24, 398). A figura desse velho memorialista, privado de afazeres e projetos, que acumulou histórias e experiências, constitui a figura-chave da velhice, o que pode ser visto como um estereótipo. A obra rosiana, no entanto, não é centrada na exploração da memória, embora ela seja fulcral em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968). Nos demais

livros, ela não é prevalente, como também não é a configuração da velhice com que nos deparamos no estudo de Ecléa Bosi e de outros autores, principalmente Simone de Beauvoir (1976).

Antes de analisarmos a maneira como se desenvolve o tema proposto em *Corpo de baile*, cabe tratar de um motivo – o microenredo presente na narrativa que veicula um sentido mais ou menos independente e bastante profundo (Meletínski, 1998, p.125) – que, na coletânea, é essencial para a configuração da velhice: a festa. Para Meletínski (ibidem, p.179), ela é o meio pelo qual o herói – para nós, o protagonista – transfigura a realidade e deixa aflorar comportamentos de anti-herói – aquele que rompe as normas pela contaminação da festa modificadora do vazio cotidiano. A festa “é um ritual [...] que se relaciona com a ideia de renovação, [...] abundância e prosperidade [...] pela magia da multiplicação, pelos motivos sexuais e pelas relações amorosas [...]. Em tempo de festa admite-se a transgressão de algumas normas sociais” (ibidem).

Voltando a *Corpo de baile*, o estereótipo do ancião é representado por personagens secundárias que, pela longa vivência e limitações no agir, têm mais tempo para observar as ações do outro, enxergam além das aparências, pressentem, muitas vezes, o que vai acontecer e dispõem de tempo para narrar histórias. É interessante notar que, nas composições da coletânea em que nos fixamos, as personagens desse padrão – vovó Izidra, Mãitina, velho Camilo, senhor do Vila-mão – têm, antecedendo o nome, a indicação de seu papel na sociedade, o que já delimita seu âmbito de atuação.

A avó de Miguilim, em “Campo geral”, é “seca”, autoritária, a voz da razão, mandava em todos (Rosa, 1970b, p.12, 16, 20). Observadora, ela percebe o amor entre a mãe do menino e o cunhado e teme que, como na Bíblia, irmão mate irmão. Exercendo o poder de mando, exige que Tio Terêz, irmão do pai de Miguilim, abandone a fazenda antes que uma desgraça aconteça. A descrição dessa personagem lembra a representação tradicional da bruxa: “Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pelo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado” (ibidem, p.16).

A bruxa, segundo Meletínski (1998, p.186-187), “combina os traços da autêntica bruxa e a libertina comum”. Nas primeiras novelas de Gógol, “todas as velhas são bruxas, atribui-se uma aura de bruxaria às sogras e cunhadas, e sobretudo, conforme os arquétipos dos contos fabulosos, às madrastas”.

Em “Campo geral” (Rosa, 1970b), outra velha é Mãitina, “negra fugida” que “tomava cachaça” (ibidem, p.14) e que, em certas passagens, é denominada feiticeira ou bruxa (ibidem, p.20, 21, 31-32, 77), especialmente pela avó Izidra. Essa “feiticeira pagã” – ao contrário da avó, que era muito religiosa, impunha respeito e olhava por todos – apresentava “uma conversa ligeira, resmungada, aquela feia fala” (ibidem, p.50). Como bruxa libertina, inspira medo em Miguilim e no seu irmão, Dito, que “espertava Miguilim para correrem [...], Mãitina parava de lá, zureta, sapateava, até levantava de ofensa a saia, presentava o sesso, aquelas pernas pretas, pernas magras, magras” (ibidem).

Porém, Miguilim aproxima-se dela e tem experiências altamente positivas. Com medo do escuro do lugar em que ela morava, ele se agarra a ela e, “de repente, Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos” (ibidem, p.31-32). Com a morte do irmão, o narrador afirma: “Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar [...]. Juntos, por sugestão dela, fizeram um buraco onde colocaram os brinquedos de Dito, [...] que haviam furtado” (ibidem, p.81). Isso coloca a possibilidade de se reconhecer, no nome da personagem, composto de mãe e Tina, a imagem da Grande Mãe, o duplo feminino que aglutina a “velha (*baba*) bondosa”, “a velha diaba” e “a bruxa” de que fala Meletínski (1998, p.186, 187).

O velho Camilo, personagem secundária de “Uma estória de amor”, tem mais de 80 anos, é agregado na fazenda Samarra e contador de histórias. Entoava cantigas, recitava versos, encantando a todos. É figura de destaque na festa dada por Manuelzão, o protagonista, para inaugurar a capela na fazenda Samarra, pelas histórias e cantigas. A uma história contada por ele – acerca do heroísmo de um vaqueiro – deve-se a decisão de Manuelzão de, depois da festa,

comandar a boiada, a despeito de não apresentar mais disposição para tanto (Rosa, 1970b, p.172).

Entre as personagens secundárias de “Uma estória de amor”, sobressai ainda a figura do senhor do Vilamão: “Houve um declarado de respeito [...] quando chegou o senhor do Vilamão, de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais”. Pelas limitações da idade, pelos atos conservados na memória, ele é o estereótipo da velhice: “[...] quase cego [...] parecia todo de vidro, pensava que os que falavam com ele estavam era pedindo esmola [...] representava [...] o estado-mor de fidalguia. Tão esvaziado de si, de ser homem [...] o que ainda persistia nele era o molde do muito aprendido” (ibidem, p.120-121). É bastante significativo o fato de permanecerem nele “os altos gestos”, de supor que, à sua frente, está sempre um pedinte, reveladores da memória do espaço social que ocupava.

A “Festa de Manuelzão”

O protagonista, solteiro, de “Uma estória de amor” – cujo subtítulo é justamente “Festa de Manuelzão” – está perto dos 60 anos, “espécie de começo de metade de terminar” (ibidem, p.111). Fora pobre, trabalhara muito e era administrador da fazenda da Samarra. Nela estabelecido, traz o filho que nunca reconhecera, a nora e os netos para aí morarem. Em homenagem a sua mãe, constrói uma capelinha e, como dito, inaugura-a com uma festa que constitui para ele momento de reflexão pela possibilidade de “refazer a trajetória de sua vida de homem pobre e só”, como lembra Vasconcelos (1997, p.20). A festa também é ocasião para permitir-se devanear com o desejo que sente pela nora, usando como comparação ao Camilo e Joana Xaviel, que viveram juntos na cafua.

Ele, que somente soubera trabalhar a vida inteira, nos dois dias que antecedem a festa “esperava alguma coisa” (Rosa, 1970b, p.110). Na espera, vai descobrindo que ainda tem laivos de homem, vindo à tona a atração pela nora, Leonísia. No dia do evento, estando

“em folga de festa”, ela é vista como a “linda sempre, era bondade formosa”, “uma fonte-d’água de bonita”. O protagonista se questiona: o filho “merecia uma mulher assim?” (ibidem, p.132-139).

A festa quebra a rotina de trabalho e ele tem tempo para “Maus pensamentos” e tenta afastá-los. “Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo”, quando “Carecia de estreitar os desejos, continuar seus caminhos. O destino calça esporas” (ibidem, p.139-141) Mas, no turbilhão da festa, afloram, novamente, os “Maus pensamentos” e cogita mandar o filho acompanhar a boiada em seu lugar, assim Adelço ficaria seis meses longe da mulher. Surpreende-se também pensando em mudar de vida e até imaginando casar-se, se achasse “uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia”. Porém, deixando de lado a transrealidade criada pelo clima festivo, lembra que, pela idade, estava “desconsentido para casamento” e devia “viver para os netinhos” (ibidem, p.145).

Em meio à festa, aos olhos de Manuelzão outra figura sobressai, a do velho Camilo, flagrado por ele “com olhas e queres” para Joana Xaviel (ibidem, p.157). O olhar apaixonado do velho emula o que Manuelzão sente em relação à nora. Instaura-se o conflito e, como observa Meletínski (1998, p.181), é a festa que provoca o caos no herói. Em suas reflexões, o protagonista lembra também que todos condenaram o fato de o velho Camilo e Joana Xaviel morarem juntos. Ele os separara, mas agora, na festa, pensa: “Regra às bostas [...]. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer” (Rosa, 1970b, p.168, 173). É a história de amor de Camilo que Manuelzão queria ter, mas não manifesta tal desejo; pelas normas sociais, ancião não pode amar.

No desenrolar do festejo, Manuelzão vê-se entre ficar na Samarra e continuar em festa junto de Leonísia, ou seguir a rotina de trabalho, chefiando a boiada. Ele sabe que a festa dura apenas um instante: “A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio” (ibidem, p.146). A dura realidade e a lembrança de que a morte poderia estar próxima logo desaparecem do pensamento e instaura-se a transrealidade que a figura da nora provoca nele. Contudo, no momento em

que a procura, ela o traz novamente para a realidade de velho ao atribuir-lhe o papel social que ocupava na relação entre ambos, perguntando: “Pai, o que o senhor está sentindo? [...] Não estou gostando dessa sua cor, isto é cansaços da festa” (ibidem, p.169). Depois de ouvir a história do seu Camilo, como adiantamos, Manuelzão volta definitivamente à realidade e pensa seguir seu destino: “Ia com a boiada [...]. Assim, sabendo os pressentimentos. [...] Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me” (ibidem, p.178).

Voltando ao desenrolar da festa, nela, Manuelzão dá asas ao desejo. Na aparência, ele é o guardador dos bons costumes, na essência, tem sentimentos de anti-herói: é atraído pela nora, tem inveja do filho por ele a ter – até pensa em afastá-lo – e do velho Camilo, que, apesar da idade, tem comportamento de moço. Contudo, o final da narrativa apresenta o protagonista tendo atitudes de herói por decidir comandar a boiada, apesar da doença. Num momento, sentiu-se “afrontado na boca dos peitos, aquelas ânsias” (ibidem, p.128), noutro, “sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência” (ibidem, p.178) – dores e desconfortos que permitem supor uma moléstia cardíaca –, além do machucado no pé. Ao resolver prosseguir na dura rotina, considera a possibilidade de morrer e renuncia ao desejo pela nora. Isso quer dizer que, nessa novela, a subversão do velho, claramente explicitada nas reflexões e devaneios propiciados pela festa, não chega à ação. Para que tal aconteça, tem-se que examinar a última narrativa da coletânea.

Lina, a velha jovem

O romance, como classifica Guimarães Rosa o texto “A estória de Lélío e Lina”, inicia-se com a chegada do jovem vaqueiro Lélío ao Pinhém, nos Gerais. Viera por uma desilusão amorosa. A amada, Mocinha, nem sabia do seu amor por ela e viajara. Com isso, a vida perde-se na rotina. Desejoso de que algo aconteça, ele se muda para o

Pinhém: “Antes, nos outros lugares onde morava, tudo acontecia já emendado e envelhecido [...] e agora ele via que era dessa quebra [a mudança] que a gente precisava às vezes” (idem, 1969b, p.137).

Eis que o impensável acontece: “E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha”. Mas outra surpresa o aguarda: a moça, que se apresentara de costas, vira-se, e ele constata: “Mas: era uma velhinha! [...] diversa de todas as outras pessoas” (ibidem, p.179-180). Surge uma grande amizade entre os dois; ela cativa o rapaz e, em várias passagens, expressa a vontade de ser jovem para poder amá-lo: “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado” (ibidem, p.182); de ter conhecido o rapaz na mocidade: “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’embora. A gente contraverte. [...] Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais” (ibidem, p.183). Ela confessa que teve mais de um marido, gostou de muitos homens, “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...’ Brincava a sério” (ibidem, p.199). Embora brincando, a velha Rosalina vai prendendo Lélío naquelas paragens e ele, “A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma que lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo” (ibidem, p.191-192). Os companheiros comentavam a amizade dos dois e o filho dela a proíbe de ter amizade com ele, mas ela não deixa de vê-lo. Lélío, às vezes, pensa em se apartar de Rosalina, ele mesmo acha estranha a ligação com uma velhinha, “Mas, aí, pondo barra a todos os meio-propósitos, ele vinha, voltava à casa dela, conforme não podia deixar de vir. Carecia” (ibidem, p.193).

Em meio a essa indecisão, os vaqueiros aludem à festa de Natal, e é novamente Lina que o retém na fazenda, mostrando que, na festa, o inesperado pode surgir: “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...’ [...] – ‘Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo.’ E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom” (ibidem, p.202).

A festa natalina contou com lauto jantar, fogueira, candeias, música, dança, namoro e era um dia que “tinha de ser mais alegre que nos outros” (ibidem, p.204). Para a festa,

Dona Rosalina botara um vestido preto, lustroso, a gola escondia todo o pescoço, presa por debaixo do queixo, e os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiavam. Ela parecia uma das pessoas mais influídas e alegradas: fazia rumor nenhum, mas como animava o engenho da festa. (ibidem, p.205)

Ela propõe que se dance, pois “sem dança, festa devia a festa” (ibidem, p.208).

Tendo se aproximado de Manuela por influência de Rosalina, o vaqueiro decide casar-se com a moça, porém fica sabendo que ela “era resto de dois...” (ibidem, p.213). Consolando-se com a amiga experiente, como sempre fazia, ele se convence de que a jovem não merecia o desprezo dele, mas ela resolve se casar com um antigo namorado. Diante da decepção dele, Rosalina “percebia e entendia o acontecimento quieto de tudo, e depois olhava para ele – nem precisavam de conversar” (ibidem, p.222).

Na sequência, ele tem nova decepção amorosa, e novamente se consola com Rosalina, cujas “palavras respondiam antes de qualquer pergunta” (ibidem, p.232). E ainda o filho de Rosalina o ameaça por causa da amizade com ela. Lélío quer ir embora do Pinhém, mas, antes, tem-se a festa dos casamentos de vaqueiros, que “correu como todas as festas – tudo parecia uma grande despedida” (ibidem, p.242). Logo depois do festejo, Lélío e Rosalina decidem ir embora juntos. A história termina com a partida dos dois, ela afirmando: “Deixa dizerem. [...] Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...” (ibidem, p.245). Ele diz: “‘Mãe Lina...’ ‘– Lina?!’ – ela respondeu, toda ela sorria. [...] E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (ibidem, p.246).

Veja-se que é depois da festa que decidem partir juntos, como Lina havia adiantado na festa anterior, a de Natal: festa é uma antecipação (ibidem, p.202). Ela, que na aparência é uma anciã, na

essência mantém a alma jovem, é a condutora da transrealidade, mostrando a Lélío o caminho. Para Araújo (1992), o ambiente do Pinhém é carregado de discórdia e violência. E Rosalina, “já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica”, em que “a violência e a tristeza [...] transformam-se em *fortaleza e consolação* [...]”. Os ardores do corpo e a violência [...] são amadurecidos em amizade e fortaleza: tornam-se sentimentos de uma pessoa adulta, madura” (ibidem, p.64, grifos da autora). Temos, todavia, que considerar também o amadurecimento que ela proporciona ao inseguro Lélío – “que não entende nem a guerra nem o amor” (ibidem, p.73) – e lembrar que a amizade que se instaura entre eles é especial e é condenada pelas normas do lugar, como Rosalina afirma.

Benedito Nunes (1969, p.169) lembra a “generosidade maternal” de Rosalina e o fato de falar do passado “sem aversão ou desmedida saudade. Havia amado muito, no mundo; e em sua velhice não renega a mulher cortejada, que tinha sido”. Dado o seu conhecimento de amor, ela dá a Lélío “uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias”. É desse estudioso a visão da protagonista como “a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa” (ibidem, p.170). Nela há “a imagem arquetípica da velha-jovem, que tem simbolizado a espiritualidade da Religião e a inteligência da Filosofia” que lhe vale o “lugar de Sofia, Sapientia” (ibidem, p.171).

Com todos esses atributos, ela é a velha extraordinária, completa, contrariando completamente o esperado estereótipo da velhice.

Cara-de-Bronze e o desejo de poesia

A narrativa que leva o nome “Cara-de-Bronze” tem chamado a atenção da crítica por ser um hino de louvor à poesia e pelas diferentes formas literárias com que é apresentada. Araújo (1992,

p.124) liga a novela a Saturno, salientando nela a atmosfera de melancolia, de tristeza. A fazenda do Cara-de-Bronze é “dos urubus, aves tristes, ligadas à morte”. A amargura, a melancolia, a solidão do dono da fazenda, “características das personalidades saturninas”, espream-se pelas terras e pelos bois. Todavia, já o início da narrativa indica a riqueza do proprietário, dono de “um estado de terra” em que há “o *agreste* [...] e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais [...]” (Rosa, 1969b, p.73, grifo do autor).

A riqueza media-se também pela casa – “avarandada, assobradada, clara de cal”, com janelões, cercada por “verdejante” vegetação. Mas, num trecho em que a narração passa da terceira para a primeira pessoa e da narrativa para a metanarrativa – indicando, ainda que vagamente, o tempo da enunciação –, sabe-se que a casa envelheceu, “cheirava a escuro” (ibidem, p.96).

O dono recebera os apelidos de Cara-de-Bronze e de Velho dos vaqueiros. Seu nome de batismo era Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. De “*seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens*” (ibidem, p.76-78, grifo do autor). As falas sincopadas dos vaqueiros descrevem seu modo de ser: “Não quis filhos. Não quer pai” – uma vez que “põe e tira” a indicação Filho do próprio nome (ibidem, p.79). Vive “Sozim no nariz de todos, conversando com a gente [...] é o homem mais sozinho neste mundo...” (ibidem). Doente, não sai do quarto, mas tudo sabe e comanda com mão firme, botando “cada um de sobremão, revigiando os outros”. Chegou ao Urubùquaquá, onde se localiza a fazenda, com “pilhote de dinheiro” (ibidem, p.84-85) e, no presente, “Ali havia riqueza, dada e feita” (ibidem, p.73), conseguida por ele.

De suas características físicas, os empregados lembram a paralisia das pernas, a magreza, a cor morena empalidecida, a dureza das feições: “O alto da cara com ossões ossos [...]. Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só [...]. Os olhos tristes [...]. Ele não ri quase nunca...” e tem “Um olhar de secar orvalhos”, é “Amargo feito falta de açúcar”, é “Surdoso” (ibidem, p.87-88), tem “uma erupção,

umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra?” e “a cabeça enca-lombada de bossas” (ibidem, p.97-98).

Porém, “Mandou fazer jardim de flor” (ibidem, p.89). Tal in-formação, um desvio na descrição da rijeza, associa-se a outra acerca de um lugar na fazenda de que o Velho gosta – o Sapal –, “Vereda com bom brejo, com olhos-d’água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...” (ibidem, p.83). Tais fatos, na aparência incongruentes, casam-se com o centro da novela, a demanda do Velho, que desejava o que os empregados qualificam co-mo “Mariposices”, “remondiolas”, “imaginamentos” (ibidem, p.86).

Depois de três tentativas entre os vaqueiros, Cara-de-Bronze envia o Grivo, que “era rico de muitos sofrimentos” (ibidem, p.103), para trazer o que ele queria, “o *quem* das coisas” (ibidem, p.101, grifo do autor), que é a poesia – como revelou o próprio escritor em carta a Edoardo Bizzarri (1980, p.60). Escolheu-o porque ele expressava “o que não se vê de propósito e fica dos lados do muro. Tudo o que acontece miudim, momenteiro”, como diz o vaqueiro Abel. Ou, como afirmam outros vaqueiros, “uma ideia como o vento [...]. Que relembra os formatos do orvalho...”, tudo amarrado em palavras: “Jogar nos ares um montão de palavras, moedal. [...] Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” (Rosa, 1969b, p.100-101).

Uma concretização disso está na resposta do Grivo ao patrão sobre se se “pode gostar de repente” e como tal dar-se-ia: “É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha”. O Cara-de-Bronze percebe que esse vaqueiro seria capaz de “falar e sentir, até amolecer as cascas da alma” (ibidem, p.103-105). Escolhido para a inefável missão, o Grivo empreende longa viagem e sua chegada vem quebrar a rotina da fazenda: “Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os?” (ibidem, p.97). É o momento da festa, como grita o “cozinheiro-de-boiada”: “... Merenda, merenda. De café, com um pãozinho-de-mandioca... Hoje é mais trabalho, é festa...” (ibidem, p.107, grifo nosso). A comida diferente da rotineira e a poesia trazida pelo Grivo – inicialmente revelada ao patrão e

depois aos vaqueiros – fazem a festa, a novidade. Há a festa dos vaqueiros e há a do fazendeiro. No quarto do Cara-de-Bronze, a festa é o relato do Grivo – que queria “viagem dessa viagem...” –, após o quê o fazendeiro “Chorou pranto”, choro que o Grivo explica: “P’ra a alegria, amigos” (ibidem, p.129-127).

Uma possível indicação de que o Velho poderia, então, entregar-se ao seu destino está no resultado da viagem do Grivo: “Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora tudo sossegou. Tudo estava em ordem” (ibidem, p.124). Isso pode ser corroborado pelo que diz o vaqueiro Cicica: “Os homens do testamento estão por chegar” (ibidem, p.121). Páginas antes, lê-se “Aquele era o dia de uma vida inteira” (ibidem, p.97). Acrescentamos: o dono da fazenda podia morrer em paz.

Para Benedito Nunes (1969, p.187, grifo do autor), a empreitada do Grivo é ação “valorosa e livre, levada a bom termo com a fortaleza, a decisão e o desembaraço dos heróis sobranceiros das Sagas”. Tal atividade difere daquela dos vaqueiros, “que corresponde ao [plano] das ações vulgares e comuns próprias da *comédia*, na acepção aristotélica do termo” [...] “é uma interrupção do trabalho, neutralizando o cotidiano e dando um outro sentido à comédia dos vaqueiros”. Para o mesmo autor, os acontecimentos da fazenda correspondem à “atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassalos, nos romances de cavalaria [...]. O quarto de Cara-de-Bronze congrega uma pequena corte”. E, como Galaaz, o Grivo – “de origem obscura” como ele – procura o Graal da Palavra. Ademais, “Em algumas versões da Demanda do Graal, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso”. Para o crítico, “o único bem [...] que o Grivo entrega é [...] a Viagem transformada em palavras, súplica da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano” (ibidem, p.183-184).

A nosso ver, é justamente da “súplica da atividade poética” que o ancião – ao que parece, moribundo – precisava. Os vaqueiros têm também a sua parte nas consequências da festa. Após o relato do Grivo, eles discutem sobre o que o escolhido vai ganhar e um

deles pergunta: “Sobrar alguma gratificação, p’r’a gente?”. Ante a incredulidade de Doím, Tadeu afirma: “Alguma coisinha, a gente também aproveita”. Nesse momento, que é o final do texto, resume-se o que dialeticamente se opõe na novela – o “pilhote de dinheiro” e a poesia –, para ganho da última, não apenas no que se refere a Cara-de-Bronze como também no que diz respeito aos vaqueiros. Um deles, encerrando a festa, “com o pé, joga terra, tapando o braçido”. Quando lhe perguntam: “Que foi, Cipas?”, responde: “Estou escutando a sede do gado” (Rosa, 1969b, p.127). A viagem-palavra do Grivo modifica o olhar do velho Cara-de-Bronze e dos vaqueiros sobre os atos e objetos da sua rotina, que ganham dimensão trans-real, encarnada na poesia.

Iô Liodoro, “ganhão ganhante”

A última novela de *Corpo de baile* é “Buriti”, narrativa conhecida como aquela em que o erotismo mais se destaca, como vimos no capítulo “‘Buriti’ no filme *Noites do sertão*”. Para tratarmos da velhice, é necessário que acoplemos a esse tema o privilégio de Eros.

Dado o fato de que dois jovens protagonistas – Miguel e Lalinha – sejam os principais, mas não exclusivamente, responsáveis pela focalização interna na composição (Santos, 1978; Leonel, 1985), em geral, são eles tidos como as únicas personagens centrais, quando temos que considerar também como tais Maria da Glória e seu pai, o fazendeiro Iô Liodoro, que nos interessa nesta oportunidade, o Chefe Zequieli e Gualberto Gaspar.

Antes de tratar dele, cabe situar as demais personagens, retomando o que já foi aqui explicitado. Lalinha é nora do dono da fazenda, moça da cidade que, abandonada pelo marido, fora trazida pelo sogro para morar na fazenda Buriti Bom. Maria da Glória é a jovem formosa e saudável – “uma oncinha” – que contrasta com a irmã mais velha, Maria Behú, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo. Há ainda o fazendeiro vizinho, Nhô Gualberto Gaspar, e o Chefe Zequieli, agregado da fazenda, que não dorme e ouve os mais

improváveis ruídos noturnos. E o jovem veterinário Miguel, representando Miguilim adulto, que se apaixona por Maria da Glória.

O fazendeiro, viúvo, é caracterizado como “homem soberbo de ações, inteiro como um maior” (Rosa, 1969c, p.93), “o que permitia queria, e o que queria, mandava, silencioso”. Defendia os “bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisedez dos antigos” e, ainda, “por natureza, bem que carecia mais que o comum dos outros, de reservar mulher” (ibidem, p.95). O grande patriarca, “um dos homens mais ricos da região”, não tem a idade pontualmente revelada, mas o narrador, acompanhando a focalização de Miguel, o forasteiro, diz: “Iô Liodoro não dá aparência de mais de cinquenta anos” (ibidem, p.87). Páginas adiante, sabe-se que “tinha uns poucos cabelos agrisalhando-se, lateralmente – o resto parecia, estranhamente, mais jovem” (ibidem, p.176).

Em muitas passagens insiste-se no fato de ele se pautar pelos costumes antigos, além de ter “mais força no corpo, açoite de viver, muito mais que o regular da gente. Não se vê ele estar cansado, [...] nunca esteve doente” (ibidem, p.104). Tais traços já antecipam a subversão no que diz respeito ao perfil da personagem, que é o oposto da maneira como o velho é usualmente considerado. Em Liodoro, não há indicação de doenças e solidão a serem vencidas ou diminuídas, como ocorre com Manuelzão e Cara-de-Bronze; pelo contrário, nada o desnorteia. Contraria, assim, observações de Miguel que comparam infância e velhice: ambas “tão pegadas a um país de medo” (ibidem, p.83); “a velhice também [é uma quantidade de coisas], mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa” (ibidem, p.139).

Todavia, a característica do dono da fazenda mais repisada é a de fêmeiro: “sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iô Liodoro tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madrugada [sic]” (ibidem, p.104). E ainda: “Sempre cria mulher, por aí perto. Agora consta de duas” (ibidem, p.121).

A crítica rosiana tem sobejamente apontado a relação entre o patriarca da fazenda Buriti Bom e a palmeira buriti grande que sobrelva na região. Não cabe aqui retomar o simbolismo do buriti grande

e de Iô Liodoro no que concerne à virilidade, à potência sexual, já exposto por vários estudiosos (Santos, 1978; Leonel, 1985), que ressaltam também o símbolo complementar do feminino – o Brejão do Umbigo – perto do qual vige a descomunal palmeira.

No sertão, as personagens têm duas vidas, uma diurna, outra noturna. A primeira é pautada pelas regras morais do local, asseguradas por Liodoro. De dia, ele é sogro, Lalinha é nora dele e cunhada de Maria da Glória, e Gualberto Gaspar é dono da fazenda vizinha. Mas há o sertão da noite, quando emerge o sensível e, pouco a pouco, as personagens transgridem os papéis diurnos e se envolvem sexualmente, como já anunciado neste livro.

A aproximação entre sogro e nora dá-se, inicialmente, por meio do jogo da bisca e depois por encontros noturnos em que, em outro jogo, agora verbal, os desejos são expressos por palavras. Sogro e nora percorrem o corpo de Lalinha, em um diálogo altamente erotizado, provocado por ela, que percebera o desejo dele:

“E hoje, me acha bonita?” [...] As mãos... Os braços... Os tornozelos, tão finos... Tudo ela tinha lindo. Como iô Liodoro aprendia a repetir, como seus olhos de cada detalhe se ocupavam, com uma disciplinada avidez, num negócio. [...] “Os seios tão produzidos, tão firmes...” (Rosa, 1969c, p.219)

Nessa aproximação, conta-se também o momento em que Liodoro, após a provocação de Lalinha – que murmurara no meio do jogo de cartas “Assim, os seios, acha?...” –, “imediatamente se entusiasmara, como seus olhos lhe agradeciam”. E ele

quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum: mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho – doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti [...]. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. (ibidem, p.224-225)

Pode-se considerar, nessa cena, uma pequena festa. A grande festa é o repetido jogo verbal entre o sogro e a nora, a festa do desejo, do corpo, dos olhos, das palavras, momentos de grande felicidade: “Aqueles dias! [...] E no sabido repetir-se residia a real volúpia, na cumplicidade daquela cerimônia. Como tinham chegado àquilo [...]? Parecia um milagre” (ibidem, p.220).

As expressões de deslumbramento de Iô Liodoro perante a beleza da nora transformam-se em ação. E ela, por sua vez, que “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro. Para Araújo (1992, p.159, grifo da autora), “O ritual noturno, estabelecido entre iô Liodoro e Lalinha, é o *apate* [ardil, de acordo com Araújo] que leva à sexualidade sob uma aparência de neutralidade, de pureza, de segurança [...]”. “O Buriti Bom está, pois, situado na *vida* – na vida em sua manifestação mais vigorosa [...] na sua forma total, a do masculino e do feminino entrelaçados.” Vale lembrar que o relacionamento entre sogro e nora, tido como adúltero e pervertido no sertão, é acompanhado de relações sexuais entre Gualberto Gaspar e Maria da Glória e entre esta e Lalinha. Todavia, o que importa é a transgressão perpetrada por Iô Liodoro, o patriarca mantenedor da lei, já adiantado em anos, que realiza o que é apenas desejado por Manuelzão.

Corpo de baile é, como se sabe, o único livro de Guimarães Rosa (1960) em que personagens são retomadas de uma novela a outra e, além disso – o mais interessante para o nosso trabalho –, há a construção de uma genealogia de personagens voltadas para a vida, o amor, o sexo. Iô Liodoro é filho de Maurícia – e de seu *Faleiros* (grifo nosso) –, que dizia “*a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...*” (idem, 1969c, p.160, grifo do autor). De Maurícia, diz-se que “gosta de vinho”. *Mauritia vinifera* é o buriti, que, em livro anotado por Guimarães Rosa, é caracterizado como fornecedor de “bebida inebriante” (Leonel, 1985, p.112). Oferecer vinho de buriti, como assinalado, é um dos passos dados por Liodoro ao aproximar-se amorosa e sexualmente da nora.

Tão importante quanto essa revelação, para que se tenha uma visão mais completa do universo de velhos-jovens em *Corpo de*

baile, é a informação sobre a “prima dela [da avó Maurícia], menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas” (Rosa, 1969c, p.160). Iô Liodoro é, portanto, filho de Maurícia e de seu Faleiros, e sobrinho de Rosalina.

Conclusão

Na situação inicial dos textos analisados, encontramos os protagonistas assentados na rotina da vida sertaneja. Paulo Rónai (1972, p.XXXIV) afirma que o sertão proporciona uma vida de mesmice, regulada por normas rígidas, “as mesmas árvores, o mesmo gado, a vida corre numa rotina secular, regulamentada por vetustos códigos de honra que determinam inflexivelmente os deveres do parentesco, da amizade e da hospitalidade, assim como da inimizade e do ódio”. Entretanto, é também ambiente propício para a instauração da transrealidade:

Os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação. Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia a dia produzem resignação e fatalismo. [...] As raras quebras do ramerrão são motivo de alvoroço, espetáculo para os basbaques, agitação para os insofridos. (ibidem, p.XXXIV-XXXV)

Manuelzão, Lina, Cara-de-Bronze, Liodoro, protagonistas idosos de *Corpo de baile*, têm sua hora e vez e agem para que isso aconteça. Manuelzão constrói uma capela em homenagem a sua mãe; Lina torna-se mãe-confidente de Lélío; Cara-de-Bronze manda buscar “o quem das coisas”; e Liodoro traz para a fazenda a nora da cidade grande e com ela inicia uma relação amorosa. Tais ações já fazem deles personagens que corrompem a visão estereotipada e comum da velhice, por não se comportarem como velhos memorialistas que têm o lembrar, o rememorar, como quase único fazer, e não terem uma vida contemplativa. Os acontecimentos do presente solicitam-nos e, motivados pelo clima de uma festa, criam uma

transrealidade, ainda que momentânea, buscam o desejado e obtêm certo rejuvenescimento. O caos da festa, espaço externo, é a alavanca para que eles criem, nem que seja apenas em pensamento, um lugar mítico, em que as regras rígidas do sertão podem ser quebradas: os sogros Manuelzão e Liodoro olham as noras com olhos do desejo; a velha Lina parte com um moço; o duro fazendeiro Cara-de-Bronze manda buscar – e recebe – a poesia. Nesse espaço de transgressão, tais ações alteram seus papéis sociais: sogro pode ser objeto de desejo e desejar a nora; velha pode ser moça e fazendeiro rico pode ser poeta. Na nova configuração, os protagonistas deixam de lado a razão e, movidos pela emoção do momento, nada lembram o estereótipo do velho austero, voltado para o passado.

Vale observar que, nas narrativas que selecionamos – cuja análise apresentamos de acordo com a sequência estabelecida por Guimarães Rosa (1960) em *Corpo de baile* –, o desordenamento nos costumes pelos anciãos vai num crescendo, do devaneio do administrador da Samarra relativo ao amor pela nora à amizade profunda entre uma velhinha e um jovem, passando pela realização da sede de poesia do dono da fazenda do Urubùquaquá e atingindo a concretização do desejo do sogro pela nora em “Buriti”.

A sociedade cria expectativas em relação aos papéis sociais daqueles com *status* de idoso e exerce diversas formas de coerção para que eles se cumpram, independentemente das características particulares dos indivíduos, e a rotina, como dizem os autores que se debruçaram sobre a velhice, é um dos motivos de os anciãos viverem como se desenganados fossem. Se aos velhos atribui-se insanidade, impotência, os textos de *Corpo de baile* desenvolvem-se no sentido de exibir a falácia desse constructo social. Os idosos rosianos são saudáveis, lúcidos e potentes e desafiam os padrões impostos pela razão comum no espaço mítico do sertão.