

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA

O PERCURSO DOS SENTIDOS

ORIENTADOR: Professor Doutor Lauro Belchior Mendes

Tese de doutoramento apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Letras da
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais, como parte
dos requisitos para a obtenção do
Grau de Doutor em Letras - Litera-
tura Comparada.

Belo Horizonte - 1991

Tese defendida e aprovada, em 02 de setembro de 1991, pela banca
examinadora constituída pelos professores:

Lauro Belchior Mendes

Prof. Doutor Lauro Belchior Mendes - Orientador

Marília Rothier Cardoso

Prof.^a. Doutora Marília Rothier Cardoso

[Signature]

Prof. Doutor Flávio Loureiro Chaves

Melânia Silva Aguiar

Prof.^a. Doutora Melânia Silva Aguiar

[Signature]

Prof.^a. Doutora Vera Lúcia Andrade

[Signature]
Prof.^a. Vera Lúcia Andrade
COORDENADORA DO CURSO DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
BALEIAOENGO

Para

Sônia

Rafael

Elisa

Natália

e em memória de meus pais,
que contavam estórias.

Ao Lauro, amigo e orientador,
aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras,
ao Luiz Carlos Alves, velho amigo,
à Haydée Ribeiro Coelho, pelo apoio,
à Magda Veloso, pela disponibilidade e ajuda,

meus agradecimentos.

SINOPSE

Análise comparativa da obra de João Guimarães Rosa considerando o processo de produção textual dentro dos seguintes aspectos : a relação entre o signo e a realidade; a consciência metalinguística através do jogo da enunciação, da intertextualidade e da tradução; a duplicação da linguagem e da personagem; a desconstrução do provérbio.

SUMÁRIO

Introdução	1
Notas	8
1º Capítulo: O real e a fábula	9
Notas	35
2º Capítulo: Metalinguagem e intertextualidade	40
Notas	86
3º Capítulo: O Eu por detrás de mim	92
Notas	135
4º Capítulo: Provérbios: entre a cópia e o simulacro	144
Notas	186
Conclusão:	194
Anexo: Relação de provérbios da obra de Guimarães Rosa	198
Bibliografia do autor	223
Bibliografia sobre o autor	224
Bibliografia geral	227

INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa atrai com força diretamente proporcional à sua dificuldade. Quanto maior a complexidade, maior o interesse da crítica. Não é por acaso que o autor tem uma das maiores fortunas críticas de toda a Literatura Brasileira, ainda viva e em crescimento, quarenta e cinco anos após a publicação de Sagarana e trinta e cinco após Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile. Este ano fez-se uma nova edição de seu romance, na França, mantendo o título de Diadorim, o que mereceu extensa reportagem do suplemento literário do jornal Libération.¹ A extensão e a qualidade da crítica se, por um lado, favorecem a compreensão de sua obra, abrindo trilhas e descerando seu universo e vocabulário, por outro, dificultam o acesso crítico por uma vereda ainda não palmilhada.

Uma característica fundamental da obra de Guimarães Rosa, apontada por vários críticos, concretiza-se no motivo da viagem. Ele está patente em Sagarana, de "O burrinho pedrês" até "A hora e vez de Augusto Matraga"; nos vários contos de Corpo de Baile; evidente, importantíssimo, em Grande Sertão: Veredas e, não menos importante e carregado de significado, em contos como "Nenhum, nenhuma", "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Primeiras Estórias, "Antiperipléia", "Sota e barla", de Tutu-méia, ou "Meu tio o iauaretê", de Estas Estórias. A viagem, a travessia feita pelos personagens não é apenas um deslocamento físico, um suceder de aventuras ou de lugares, mas uma

desconstrução do sentido.

Esse movimento, desconstrutivo e reordenador, faz se através da linguagem. Mas ela, em si mesma, é estéril. É preciso considerá-la como o elemento que capta e que constitui a realidade, como a condição essencial da ficção, como a possibilidade que o homem, ficcionalmente representado pelo persona-gem, tem de se conhecer, construindo uma imagem que o vele/desvele. Para tudo isto a linguagem se submete a um paradigma que permita a sua codificação/descodificação, a uma gramática com uma sintaxe própria. Esta estereotipia da linguagem irá se reproduzir na ficção, por muito tempo em busca de modelos e fórmulas, que as várias teorias literárias, séculos a fora, se encarregaram de registrar e prescrever. A meio caminho entre a ficção e a frase, entre o enunciado e a enunciação, imobilizando sensações e situações em estruturas lapidares está o provérbio.

Em Sagarana, Guimarães Rosa põe em movimento um processo cujo término foi apressado por sua morte mas que, seguramente, se espraia por outras obras. A partir de seu primeiro livro, Guimarães Rosa propõe uma revisão dos estereótipos lingüísticos e literários, indicando que a linguagem, como a ficção e suas estruturas, está em contínua ebulição.. Um exemplo disso é a denominação ou a classificação que atribui aos textos, ora como "poemas", "contos", "romances", no índice inicial dos volumes, ora como o inverso, no índice final. Desde o livro inicial, o autor desencadeia uma reflexão sobre as rela-ções entre a palavra e a realidade. Num primeiro momento, essas relações seriam entre a palavra e o referente; num segundo es-

tágio, entre a ficção e a realidade, como está tematizado nos prefácios de Tutaméia, especialmente em "Sôbre a escôva e a dúvida".

Guimarães Rosa questiona a necessidade de que a ficção esteja relacionada a uma verdade, a um centro, simultaneamente ponto de referência e critério de julgamento e propõe a verossimilhança em seu lugar. Em vez de Platão, Aristóteles. A realidade não é algo estático, mas uma vertigem, incapaz de ser captada por um único vocábulo. Por isso, há necessidade de mais e mais palavras, um interpretante sendo decifrado por outro, infinitamente. Haverá uma profusão de nomes para as plantas, as árvores, as frutas, as moscas, os lugares, da mesma forma que os personagens terão vários nomes, as histórias terão vários narradores, cada história terá várias versões. Nada é de finitivo, mas muito provisório.

Tradicionalmente, cada texto é uma narrativa que depende da autoridade de quem a conta, advinda de ter visto o que narra ou da fidelidade ao que ouviu de outrem. De to da forma, o que importa é que a narrativa seja absoluta, como história ou como discurso, vinculada a uma instância enunciação ra que lhe dê um caráter verdadeiro ou verossimilhante. Ao introduzir sub-histórias dentro da narrativa principal, o autor contribui para a relativização da autoridade narrativa, uma vez que há vários narradores, da mesma forma que esses vários narradores podem contar versões diferentes da mesma história , com o risco de serem todas verdadeiras ou todas mentirosas. Pa ralelamente, as referências ao narrar ou aos mecanismos narra- tivos, de caráter metalinguístico, contribuem para a referida

relativização. Quanto mais se acentua a ficcionalidade de um texto, mais se rompe o compromisso com uma verdade prévia, com uma sacralidade própria dos textos, acentuando-se, ao contrário, o fato de ser um produto de linguagem. São significativas as palavras de Wilson Martins, transcritas a seguir:

"Seja como for, a exposição do 'significado' que tiveram as experimentações lingüísticas de Guimarães Rosa revela, ainda uma vez, que o sentido do 'literário' era nele pelo menos tão dominante e intransigente quanto o sentido do 'brasileiro'; e que, como todo criador autêntico, ele sabia que só poderia apresentar-se e permanecer como literatura o que como literatura tivesse sido imaginado e escrito. Tudo nele é 'artificial', neste sentido de que, ao contrário dos anos 30, nada é 'sociológico'; mas é artificial como a própria arte, e o seu decálogo interior nada tinha de comum com₂o do romance brasileiro que o precedera."

O próprio Wilson Martins, chama a atenção para a "literariedade" da obra de Guimarães Rosa.³ Mais uma vez, os textos rosianos, revelando-se nitidamente como ficção, acentuam a sua diferença em relação à teoria platônica. Não se pretendem cópias, mas simulacros. Ao relativizar a linguagem e sua relação com a realidade, mostrando-a dinâmica, e ao fazê-lo também com a relação entre o narrador e o que narra, Guimarães Rosa acaba por mostrar que o homem, ou o personagem que o representa, não é uma unidade. Sua aparente integridade se desfaz porque ele está também em movimento, em busca de si mesmo.

Ao deixar a relação imaginária, dual, especular, onde há a satisfação imediata das necessidades e penetrar no simbólico, o homem defronta-se com uma imagem fragmentada, múltipla e desagregadora. Para conseguir um mínimo de unidade, é preciso que o homem reúna os estilhaços das várias imagens que

a sociedade lhe oferece. A unidade é sempre provisória e cerca da pelo risco do espedaçamento da imagem construída. Por trás da aparência unitária, absoluta, há sempre o jogo entre o ser e o parecer, a duplicidade, a multiplicidade. Ao pluralizar o nome de seus personagens, Guimarães Rosa está apontando, de maneira clara, a própria desintegração do homem. O autor também se apresenta fragmentado dentro de sua obra, seja como o personagem Moimeichêgo, de "Cara-de-Bronze", seja através dos vários pseudônimos, como Soares Guimar, Oslino Mar, João Barandão, Roasao, Rão ou Radamante, e as iniciais de seu nome — JGR — formado pelas letras iniciais de três contos, como se vê no último prefácio de Tutaméia.

A melhor forma de compreender essa movimentação que há em sua obra é através do conceito de tradução. As questões colocadas anteriormente não se resumem a um ou outro texto de Guimarães Rosa, mas estão presentes em todos eles, de maneira mais ou menos acentuada. O autor, ele mesmo, além de dar ampla liberdade a seus tradutores, se considerava um tradutor. Por isso, a relação entre signo e realidade, a reflexão meta-lingüística sobre a ficção e a linguagem, o questionamento acerca da unidade do homem, todos eles são aspectos que estão interligados e que são retomados, traduzidos, por toda a obra rosiana. Mimese, semiose e tradução são conceitos que se completam e que ajudam na compreensão da obra rosiana. O emprego do provérbio representará a síntese e o diálogo que esses conceitos estabelecerão entre si.

O provérbio é considerado como uma forma lingüística estratificada, conservadora semanticamente e formalmente

simétrica. Nada mais ligado ao bom senso, ao senso comum, à do
xa que o provérbio. Portanto, preso à idéia de verdade, de origi
gem, de centro, de mito. O provérbio é a cópia por excelência,
pronto para ser repetido. O provérbio é a fala endoxal, absoluta,
sem um sujeito que o crie, pois é a fala da comunidade, a
sua verdade. Ora, o que faz Guimarães Rosa é exatamente o con-
trário disso tudo. O provérbio, em sua obra, não será tomado
como tendo um valor apriorístico, mas discursivo. Ou seja, fun-
cionará em diálogo com o texto, metalingüisticamente, obrigan-
do o leitor a repensar o seu conteúdo e a sua verdade. Terá,
portanto, o sentido de simulacro e de paródia, distante da fei-
ção de cópia e paráfrase do provérbio comum. Em sua obra, o pro-
vérbio será um índice de movimento e de renovação da língua -
gem, não de petrificação.

Um exemplo de como Guimarães Rosa trabalha a
linguagem e a ficção é dado pelo conto "O recado do morro"
que, além da referência metalingüística inicial, "... um S, que
começa grande frase." (UP, 5) e da descrição da região próxima
à gruta de Maquiné, tematizando a relação signo/realidade, tra-
tará da gênese e das sucessivas traduções de um recado, o "re-
cado do morro". A cada vez que o recado muda de emissor, rece-
be novos dados e se transforma sem, entretanto, perder as refe-
rências iniciais. São, ao todo, sete versões de um texto que
não tem origem explícita — foi ouvido apenas pelo Gorgulho —
e não tem um fim determinado: "Comovido, ele pressentia que es-
tava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migrado-
ras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os
cegos vendem pelas estradas." (UP, 64) O recado se torna a metá-

fora do texto literário, sempre uma transformação de textos anteriores e material para novas transformações, indefinidamente. Ao lado da multiplicação dos narradores, coocorrendo com o narrador principal, há a duplicação dos receptores da mensagem. Sabe-se, ao final, que o destinatário era Pedro Orósio. No entanto, a cada vez que a mensagem é repetida, Pedro está presente, com exceção de uma: quando ela é passado de Gorgulho para o irmão, Zaquia. Ao todo, são sete versões conhecidas e registradas. Como são sete, também, os fazendeiros por cujas fazendas se passa, ou como são também sete os supostos amigos de Pedro Orósio. O nome de fazendeiros e "amigos" é equivalente e duplicado, ambos derivados dos nomes das divindades greco-latinas, como explica o próprio Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri.⁴ O que se tem é o processo de duplicação e de espelhamento, desenvolvido pelo autor em vários de seus textos.

Através de "O recado do morro" pode-se apontar a presença de procedimentos que serão retomados por Guimarães Rosa ao longo de sua obra. Nela, como no processo de transmissão do recado, serão mantidas as mesmas preocupações básicas com a linguagem, com a ficção e com o homem, apesar de cada texto ser uma versão e conter os seus ingredientes próprios. Por isso se pode falar que os textos que compõem sua obra são fruto de um processo de tradução, tão livre e criativa como a que recomendava aos seus tradutores. Nesse processo, em que os textos mantêm uma relação intertextual, haverá paródia e paráfrase, cópia e simulacro, a mimese platônica e a mimese aristotélica.⁵ Não se pretende um julgamento de valor, mas evidenciar-se o potencial criativo e reflexivo de João Guimarães Rosa.⁶

NOTAS

1. LINDON, Mathieu. Le demon du sertão. Libération. Paris, 17 jan. 1991. Livres, p.23-25.
 2. MARTINS, Wilson. Tel qu'en lui même. O Estado de São Paulo. São Paulo, 7 dez. 1968. Suplemento Literário.
 3. ———. Literaturnost. O Estado de São Paulo. São Paulo, 12 jan. 1968. Suplemento Literário.
 4. Além da equivalência de nomes, na página anterior aparece a tradução que Guimarães Rosa dá de palavras como: o nhã-ã, o goro, o onho, o saponho, o osgo, o Zambesão, o quibungo - branco, o morcegaz. Ao lado da descrição, ainda que exagerada, do real, a pura imaginação criando seres próximos da mitologia, animais fabulosos, puros referentes.
- BIZARRI, Edoardo. João Guimarães Rosa; correspondência com seu tradutor italiano. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980. p. 55.
5. Neste artigo, o autor distingue entre o uso do conceito de mimese feito por Aristóteles e o feito por Platão.
- JENNY, Laurent. Poétique et représentation. Poétique. Paris. n.58, p.171-195, avr. 1984.
6. A partir daqui, as citações dos vários livros da obra de Guimarães Rosa serão feitas de acordo com o seguinte: a obra será indicada pela sua abreviatura, separada do número da página por vírgula, estando o conjunto entre parênteses. Assim: Sagarana - S; Manuelzão e Miguilim - MM; Noites do sertão - NS; No Urubùquaquá, no Pinhém - UP; Grande Sertão: Veredas - GSV; Primeiras Estórias - PE; Tutaméia - T; Estas Estórias - EE; Ave, Palavra - AP.

O REAL E A FABULA

"Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
sem ser vistas?

O interior do apartamento desabitado,
a pinça esquecida na gaveta,
os eucaliptos à noite no caminho
três vezes deserto,
a formiga sob a terra no domingo,
os mortos, um minuto
depois de sepultados,
nós, sozinhos,
no quarto sem espelho?

Que fazem, que são
as coisas não testadas como coisas,
minerais não descobertos — e algum dia
o serão?

Estrela não pensada,
palavra rascunhada no papel
que nunca ninguém leu?
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?

Concretude das coisas: falácia
de olho enganador, ouvido falso,
mão que brinca de pegar o não
e pegando-o concede-lhe
a ilusão de forma
e, ilusão maior, a de sentido?
(.....)"

Drummond

O REAL E A FÁBULA

Narrar é resistir. É recuperar o que não houve , transformando um passado inexistente em algo concreto, em ficção, cuja realidade é dada pela interação dos elementos que a compõem. É, ao mesmo tempo, reinaugurar o acontecido, num texto que assim se torna um augúrio: simultaneamente reminiscência e promessa de futuro. Narrar é resistir com palavras, é re-existir, instaurando o novo, aquilo que passa a haver. Em "Conversa com o vaqueiro Mariano", Guimarães Rosa coloca mais uma vez a sua preocupação com o fazer literário. São as palavras e os gestos de quem narra que concretizam o mundo e conformam a realidade. Nada mais real que a ficção. A verdade, se ela puder ser configurada e identificada, não estará fora do texto, mas dentro dele mesmo. Por isso, não adianta buscar fontes, influências, modelos, referências. Nesta entrevista em que conversa tarde da noite com Mariano, temos uma amostra do método de trabalho de Guimarães Rosa e a evidência de uma de suas fontes. Entretanto, conhecê-los não nos dará o texto, que os ultrapassa . Diz o narrador:

"Seu dedo traçava na toalha a ida das boia das sinuosas, pelas estradas boiadeiras. Lardo tropel, de tardada, rangendo couros, os vaqueiros montando burros. '...Daqui por aqui, passante de umas quinze léguas do ponto de ivernada...' Umas palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula. Os rebanhos transitam, passam, infindáveis, por entre nossas duas sombras, de Mariano e minha, na parede — mudamente amigas, grandes — com a verdade intensa das coisas supostas, ao oco som da buzina e ao ressom de um aboio."(EE,71) (Grifos do autor)

Platonicamente, o texto são as sombras na parede da caverna. Ainda que o espectador se libertasse e visse o que há fora da caverna/texto, as sombras não perderiam seu encanto e magia, exatamente por terem a "verdade intensa das coisas supostas". Além disso, a forma de se entender tais sombras é traduzi-las em outras sombras, sem buscar compará-las com a realidade que pode tê-las gerado, próxima ou remotamente, como o fez o escravo da alegoria platônica. Se o "real furta à fábula", só o faz transformado em fábula, isto é, em signos que recriam esse real. A habilidade ficcional e a percepção dos problemas que a técnica narrativa coloca fizeram com que Guimarães Rosa deixasse de lado a realidade externa à caverna/texto e se voltasse para as questões específicas da produção textual. Por isso, as sombras se transformam, se separam, se fundem, multiplicam-se. Mesmo assim, elas não perdem o seu caráter fantasmal, já notado por Platão como um dado negativo, mas que, afinal, é a essência mesma da literatura.¹ A obra rosiana retoma questões básicas, como a relação entre realidade e ficção, entre realidade e palavra, que se traduzem em aspectos concretos: o teatro, o duplo, a loucura, a mise-en-abyme, a renovação da linguagem, especialmente do provérbio e do clichê, a questão da narração, tematizada em vários de seus textos. Todos estes aspectos se interligam pela fluidez, pela mobilidade, que impedem qualquer classificação precisa ou rotulação estanque. Tanto a realidade, que o texto capta, quanto a própria linguagem, através de que isso se faz, não são definitivos, permanentes. A realidade externa à obra não é um modelo fixo, como queria Platão, mas ela é também uma sombra, sempre mutável. Ela não é ela mesma, mas a impressão que se tem dela e que se transmite pela linguagem, tão fluida e

mutável quanto a realidade que exprime.² Não é sem razão que Rio baldo se queixa da mudança de nome dos lugares pois, afinal, o que são os lugares senão seus nomes? O texto literário irá abrigar toda essa fluidez e mais ainda o texto rosiano, porque o autor retrabalha, neles, os mesmos aspectos. Entre as sombras na parede e os seres e objetos que as provocam, o autor prefere aquelas. Não só suas personagens transitam entre vários textos — Nhorinhá, Tomezinho e Miguilim são alguns exemplos — como também a preocupação com a técnica narrativa, por exemplo, é tematizada por toda a sua obra. As várias tentativas de sair da caverna/texto para ir buscar lá fora seres e objetos, feitas pela crítica, se têm o mérito de mostrar o modus operandi do autor, seu processo de observação minuciosa, como um trabalho prévio ao texto, pouco acrescentaram acerca da composição e estrutura desse mesmo texto. Fernando Correia Dias, por exemplo, procura equivalências da estrutura econômica, política e social do sertão em Grande Sertão: Veredas. Como o próprio autor diz, o seu objetivo foi o de focalizar a literatura como reflexo da sociedade.³ Walnice Galvão enfatiza a obra e sua estrutura, apesar de lançar mão de conceitos extraídos da sociologia e analisar as características do sertão brasileiro: o banditismo, a economia pecuária extensiva, a população rural, os mandantes políticos, o imaginário de cunho medieval.⁴ Todo esse levantamento, utilíssimo, fornece o substrato sobre o qual o romance se constrói, constituindo-se num recurso para a sua compreensão. Sem predominar sobre ele, nem torná-lo um reflexo, a realidade sociológica subsidia o conhecimento do romance, e não o contrário.

Na mesma linha de Fernando Correia Dias, David de Carvalho, em artigo publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais, cita como objetivos de seu texto:

"Em vista disso, pretendemos neste trabalho procurar identificar pessoas que conviveram com o autor e que no Sagarana passaram a ser personagens, ainda que elas às vezes se encontrem disfarçadas ou deslocadas no seu ambiente, e também localizar paragens que passaram a servir de cenários. E, finalmente, concluir que no Sagarana pouco há de inverossímil."⁵

Ainda que os conceitos usados não sejam muito precisos, fica claro que o objetivo básico é o de verificar o quanto de realidade há em Sagarana, e o quanto Guimarães Rosa pôde aproveitar dos tipos, dos fatos, das histórias locais, principalmente em quatro dos contos do volume: "A volta do marido pródigo," "Sarapalha," "Duelo" e "Corpo fechado". Segundo David de Carvalho, todos os contos incorporariam lugares, pessoas e acontecimentos da região compreendida pelos municípios de Itaúna, Serra Azul, Itatiaiuçu, Carmo do Cajuru e Itaguara, onde Guimarães Rosa clinicou, por volta de 1931. No entanto, ao final de seu trabalho, o historiador estampa uma carta de um contemporâneo de Guimarães Rosa em Cordisburgo, seu vizinho e amigo, que propõe uma nova geografia e novos personagens para "Duelo" e "Corpo fechado", todos eles ligados mais a Cordisburgo que a Itaúna ou Itaguara.⁶ Com quem ficar? Penso que com os dois autores, pois ambos têm razão. Para um escritor como Guimarães Rosa, a incorporação de dados e lugares com que conviveu, principalmente os de cunho regionalista, é natural e previsível. Pode-se rastrear, como já se fez alhures, o percurso das personagens por paragens realmente existentes; pode-se, ainda, comprovar a existência histórica destas personagens; e, além disso, pode-se atestar a curiosidade do autor, sua

constante busca de informações, sua mania de tudo anotar. Entretanto, para que serve o conhecimento desta ancoragem no real para a exegese da obra? Acredito que muito pouco.

Ao tornar-se ficção, o texto se desliga desse substrato de onde surgiu, se autonomiza. Não importa que o autor tenha lançado mão da região de Cordisburgo ou da região de Itaguara, das figuras e acontecimentos deste ou daquele lugar. O que conta é como estes elementos se tornaram espaço e tempo ficcionais, personagens, enredo, e como interação e funcionam dentro do texto. Ainda que não tenham existência real, histórica, personagens, lugares e tempo não perdem sua eficácia. Sua organização, sua estruturação, sua "verossimilhança interna", no dizer de Aristóteles, é que deve ser considerada. Portanto, o historiador e seu missivista se contradizem, cada qual puxando a brasa para a própria sardinha, sem, entretanto, deixarem de ter razão. As histórias podem ter ocorrido em Itaguara, em Cordisburgo, ou em qualquer lugar do sertão.

Gutemberg da Mota e Silva, em artigo também publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais,⁷ esclarece o processo de coleta de dados usado por Guimarães Rosa para compor seus textos. O escritor envia a seu amigo, Pedro Moreira Barbosa, um questionário sobre Mechêu, empregado na fazenda desse amigo. As perguntas são respondidas e serão utilizadas, quase literalmente, na composição da personagem Mechêu, do conto do mesmo nome, de Tutaméia. Este aproveitamento faz com que Gutemberg da Mota considere Pedro Moreira e seus familiares como co-autores do texto e, apesar de não o afirmar explicitamente, suponha Guimarães Rosa um apropriador de texto alheio. Nas suas palavras,

diz que o contista estruturou o conto sobre as informações recebidas e que "Muitas delas foram aproveitadas na mesma ordem em que foram relatadas e com as mesmas palavras, sendo poucas as alterações."⁸ A diferença, de que o articulista se esquece, é que o fazendeiro, informante, apenas elaborou um rol de informações. Guimarães Rosa transforma este rol num texto ficcional, onde se perde a pessoa, mas se ganha a personagem Mechêu. Esta tradução do real em ficção é conseguida, entre outras coisas, pela incorporação do duplo, do outro bobo chamado Gango, que imitava Mechêu e lhe dava o equilíbrio, além de o ser pelo uso da epígrafe e pelo estatuto da narração. Ao morrer o Gango, sobra e espelho do Mechêu, garantia da mais alta hierarquia deste e de sua razoável porção de razão, vai-se o equilíbrio e a personagem perde o pouco juízo que tinha: "(... Mechêu aos tentos se estramontou, se cuspiendo, se sumia, o boi em transtôrno, desacertado do trabalho." (TU, 91) Em "Pé-Duro, Chapêu-de-Couro", de Ave, Palavra, tem-se o contato do autor com suas fontes, numa belíssima reportagem em que, se há o trabalho artesanal com a linguagem,⁹ não chega a haver ficção, mas a matéria-prima a ser usada quando chegar o momento. Diferente, apesar da mesma faina lingüística, é o texto "Aquário", do mesmo volume: aí se apresentam o humor, o chiste, o cuidado com a renovação lingüística que serão tematizados muito mais tarde, em Tutaméia, e de que se tratará adiante. Por ora, bastam alguns exemplos: "O bagre tem sempre as barbas de molho."; "O marisco em ostracismo!"; "Tântalo é o peixe: que não pode cuspir nem ter a boca seca." (AP, 39-40)

giano levanta, com paciência, o roteiro de Riobaldo, as idas e vindas que a longa travessia lhe impõe. Para o leitor um tanto perdido nas várias veredas do romance, é confortador perceber que há, sob a aparente desordem espaço-temporal, um nexu espacial. E que, além disso, os lugares existem, e o sertão é demarcável. Porém, se os nomes fossem todos inventados, em nada se alteraria a estória que é contada no romance, independente do real histórico e geográfico. Por isso mesmo, a palavra que sintetiza o espaço físico, dando-lhe uma dimensão simbólica e transcendente, é sertão. Ela sobrepõe-se à multiplicidade dos nomes das veredas, dos pousos, das cidades, dos toponímicos de variada origem e, englobando-os, tira-lhes qualquer caráter referencial explícito, mesmo que o narrador de Grande Sertão: Veredas assegure a seu interlocutor a perenidade dos lugares: "O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar."

(GSV, 24) Semelhante ao questionário sobre o Mechêu, preenchido pelo informante, o mapa dos deslocamentos de Riobaldo não traz ao leitor a narrativa: dá apenas um rol de nomes ou de dados que, por si sós, não significam nada. A narrativa não fala sobre a realidade nem remete a ela enquanto a reproduz, mas enquanto cria uma nova realidade, enquanto se faz ficção. Perdido em seus próprios destinos/desatinos, o leitor precisa de uma mediação que o faça voltar-se para si mesmo e para a vida. Não é através da sua própria vivência que irá conseguir certo distanciamento e visão crítica, mas através da arte que vê o que ele, leitor/espectador não enxerga através dos signos dispostos à sua frente. Mas para isto a arte não reproduz a realidade, não compõe relatórios ou gráficos: apenas cria uma nova realidade onde o sonho é possível e onde, vendo os outros e as outras vi-

das, cada um vê-se e à própria vida. O texto ficcional não estabelece uma relação metonímica, de contigüidade, com o real, mas uma relação metafórica. E sua eficácia será tanto maior quanto maior for o grau metaforizante, vale dizer, o nível simbólico atingido. Os textos de Guimarães Rosa, especialmente Grande Sertão: Veredas, valem pelo que se distanciam do real e não pelo que o reproduzem. É o que lhes dá a universalidade, retirando-os do regionalismo imediato, contíguo e restrito. Não é a esse tipo de mimese que os textos rosianos aspiram. Seu ideal mimético é mais amplo, mais livre e revolucionário que o postulado por Platão, cuja filosofia serve, a todo momento, de fonte inspiradora para Guimarães Rosa. É que o autor, ao citar o filósofo grego, toma-o naquilo que tem de denso, de universal, e não no que apresenta de mais dogmático. A mimese platônica é uma das formas de subserviência e da mesmice intelectual, submetendo o pensamento criador a uma camisa-de-força ético-social, que conduz ao plágio e à imitação, no sentido mais simplista. Não é esta, entretanto, a posição de Guimarães Rosa.

A mimese platônica implica em colocar a arte a serviço da cidade, atribuindo ao artista um posto subalterno em relação ao filósofo e mesmo ao artesão. Ao conceber graus sucessivos de imitação, que se distanciariam progressivamente do mundo das idéias, degradando-se proporcionalmente à distância desse mundo, o filósofo propõe também graus de excelência para a mimese humana. Basta percorrer o caminho contrário: quanto mais fiel ao mundo das idéias, tanto menos mimética. Por isto a distinção entre cópia (a do artífice) e imagem (a do pintor ou a do poeta). Se o ideal, a ser buscado pelo homem, seria a integração às idéias (a Deus, numa visão cristã), isso representa -

ria a perda de todo caráter mimético e a inclusão numa categoria em que homem e divindade não se distinguiriam. Nesse nível, pois, não haveria diferença entre o discurso humano e o divino: o grau de verdade seria o mesmo. Ideologicamente, enquanto não ocorre a fusão, haveria discursos que "representariam" o divino, sendo portadores de suas verdades. Por exemplo, o do filósofo. Se é próprio da divindade o não-mimético, uma vez que ela se coloca como o centro de tudo que emana, como modelo, conclui-se ser próprio do homem o caráter mimético, imitativo. Caberia, dentro da concepção platônica, ao filósofo, o papel de fiscal dessa mimese. A cópia poderia ser aceita; o simulacro, jamais.

Se se buscou essa integração com a divindade, inicialmente, ou com qualquer outro valor que mais alto se levantassem, e até mesmo com a própria realidade, a arte não ficou neste plano de fidelidade a um modelo prévio e absoluto. Sua tendência evoluiu do figurativismo para o esquematismo, o abstracionismo e a deformação, o que é bastante claro nas artes plásticas. Esta evolução se faz dinâmica: ao invés de apenas representar um objeto, a pintura se torna o processo de sua produção. O quadro se torna ativo, recusando-se a reproduzir iconicamente, e passivamente, o real ou a impressão que se tem desse real. Já Umberto Eco havia chamado a atenção para a falsa neutralidade dos signos icônicos e para a sua capacidade de instituir códigos que passam por naturais.¹¹ Quando a pintura questiona o iconicismo e a representação, está desmistificando o objeto e sua fidelidade a um real prévio, "natural", para valorizar os processos-produtivos e metalinguísticos. Diz Kristeva, ao analisar a relação entre um quadro e a representação do real: "O

objeto deixa então de ser um objeto pintado, para se tornar um processo infinito que toma em consideração o conjunto das forças que o produzem e o transformam, em toda a sua diversidade."¹²

A arte deixou de utilizar parâmetros externos (religiosos, sociais, filosóficos, científicos ou políticos) para avaliar-se por critérios artísticos. Ao observarem a Matisse que nunca haviam visto uma mulher nua com uma barriga verde, tal como se via no quadro do pintor, este respondeu que aquilo não era uma mulher nua, mas uma pintura.¹³ Com a arte, em geral, pode-se a dotar a mesma resposta de Matisse: isto é arte, e não a realidade (o mundo das idéias, a divindade, o ideal ético, político, etc.). É exemplar o que ocorreu com a fotografia em relação à pintura. Enquanto a pintura teria sempre um componente subjetivo, por mais realista que se pretendesse, a fotografia seria a objetividade que só a máquina pode dar. Tão logo foi inventada, a fotografia deixou de ser objetiva, de ser uma "reprodução fotográfica" do real, para ser uma transformação deste real, uma fotografia "de arte". Seja por parte do sujeito da enunciação fotografado,¹⁴ que se prepara para lançar sua mensagem visual, seja por parte do sujeito da enunciação fotógrafo, que interpreta e transforma o que estiver sendo fotografado: pelo tipo do filme, pela cor ou sua ausência, pelo foco, pela velocidade, pela iluminação, pela distância em relação ao assunto em questão, pelo ângulo por que fotografa. Pode-se dizer que o homem, através da arte, não objetiva reproduzir a realidade, mas transformá-la, deformá-la e traduzi-la, evidenciando a sua contínua modificação.

nomes, a multiplicação de aspectos e detalhes têm exatamente a função de mostrar as alterações da realidade e da linguagem, dos signos, que a representam. Isto fica bem claro em "São Marcos" e "O Burrinho pedrês", ambos de Sagarana, em várias passagens de Grande Sertão: Veredas, e no trecho de "Cara-de-Bronze" que reproduzimos a seguir:

"E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores êle topou? A ana_sorte. O João-curto. O João-corrêia. A três-marias. O sebastião-de-arruda. O são-fidélis. O angelim-macho. O angelim-amargo. O João-leite. O guzabú-prêto. O capitão-do-mato. (...) O araticum-da-beira-do-rio. O pau-paráiba. O BURITI — palmeira grossa. O BURITI, sem pre... Carnaúbas. Pindovas. O uauassú..." (UP, 108)

É interessante que a longa relação, feita em nota de pé-de-página, dos nomes das árvores, dos carrapichos, dos arbustos e plantinhas, dos capins e verdes viventes, dos pássaros e animais, termine com a seguinte frase: "As nuvens podem fazer em estranhas perspectivas." (UP, 114) Como as sombras, as nuvens são feitas dessa capacidade de se transformarem, renovando-se continuamente, recriando novas realidades, tornando-se ora um signo, ora outro. Num texto de Ave, Palavra, este poder de criar e de renovar signos é dado às crianças, cuja atividade é assim descrita:

"Estes fazem geografia; experimentam cidades, copiam Lilliput. A terra é seu material utilizável — com um punhado, uma duna, duma duna uma colina, numa colina um edifício. Se a chuva deixou poços, sobre lama para construções menos efêmeras, e se espelham n'água castelotes ribeirinhos." (AP, 152)

Tanto as crianças quanto os artistas percebem que a realidade não é uma e rígida, mas múltipla e multifacetada. Por isso mesmo, mutável e só capaz de ser traduzida e expressa por signos,

também múltiplos e mutáveis, porque ela, a realidade, é também um signo que se oferece à percepção do homem.

O signo não designa um objeto específico, apenas, mas este objeto e todos os outros que possuam características, propriedades, fins ou usos comuns. O signo porta designa o conjunto de todos os objetos que servem para fechar, separar, lacrar, tampar qualquer coisa (um quarto, uma casa, um cofre, um coração, um país) não importando o tamanho, a cor, a diferença de tipo ou modelo, o material (concreto ou abstrato) de que é feita; da mesma forma, o signo porta designa este objeto particular e específico que tenho sob meus olhos, uma vez que consuetanciar as qualidades genéricas de todas as portas. O signo é, ao mesmo tempo, particularizante e generalizante. Ainda que eu não tenha visto jamais o objeto que o signo designa, sou capaz de entender o signo e de reconhecer, quando vir, o objeto designado por ele, existente ou não, unicamente porque o signo não se refere a um objeto, mas ao seu referente. E como já chamaram à atenção Greimas e Umberto Eco, não há necessidade de que o objeto exista, mas apenas o referente. Dessa forma, unicórnio e quimera são signos sem terem existência real.¹⁵ São referentes, mas não são objetos. E por serem referentes, são passíveis de descrição e de serem traduzidos em outras artes como a pintura e a escultura. Sem a noção de referente, cada signo designaria um objeto e cada objeto, por menor que fosse a diferença existente entre ele e um outro, semelhante, teria que ser designado por um novo signo. Algo semelhante ao relatado por Swift, ao satirizar os habitantes daquele país a que chegou Gulliver, que queriam substituir as palavras por coisas, por objetos.¹⁶ A noção de

referente é importante porque a realidade não é a realidade existente, mas a que é pensada e instituída como tal. Dessa forma, a realidade é social e não individual, uma vez que a construção do referente depende de um consenso e de uma interação que só pode existir entre indivíduos. Umberto Eco cita o exemplo do desenhista medieval que, afirmando copiar um leão do real, o re - produz de acordo com as convenções heráldicas da época.¹⁷ Por - tanto, faz a cópia de um referente e não de um objeto, da mesma forma que uma criança reproduz, desenhando ou brincando, referen - tes e não objetos. A questão da verossimilhança não está, por - tanto, na equivalência "de fato" da cópia em relação ao modelo, mas na semelhança instituída, culturalmente, entre ambos.

A noção de referente, como um construto cultural, é que permite entender a realidade como algo composto por ele - mentos concretos e abstratos, que eu não posso ver ou tocar. A realidade não se compõe de concretíssimos pão e queijo, apenas, mas de pão, queijo, destino, dor, amor, simpatia e de todas es - sas coisas que eu não vejo ou toco, mas que sou capaz de tradu - zir num signo, ou seja, de representar num sistema semiótico. [Por não equivaler a um objeto, a um estado real de fatos, mas a um referente, a um construto cultural sem equivalente real, é que um signo pode ser usado para mentir.] Aliás, mesmo quando penso estar dizendo a verdade, estou mentindo, uma vez que estou sempre usando referentes e não objetos reais. A condição mesma do uso de uma linguagem, de um código e de um signo, é o abandono do mundo dos objetos e o ingresso no mundo dos referentes que podem coincidir, ou não, com o mundo dos objetos. Quando emprego o signo verbal porta estou me referindo ao referente (por

ta) que coincide com o objeto (porta). Ao usar o signo verbal unicórnio estou me referindo ao referente (unicórnio) que não coincide com o objeto (unicórnio), o qual é inexistente. O texto literário ocupa a mesma posição que o unicórnio. Não nos dá um objeto real, equivalente, mas um referente. No entanto, texto e unicórnio não são apenas signos que se esgotam tautologicamente: o signo é um referente e o referente é um signo. Texto e unicórnio remetem a um contexto social específico, cujas convenções permitem a existência tanto de um quanto de outro e a descoberta de outras "realidades" imperceptíveis a olho nu, ou seja, sem a mediação desses referentes. E por coincidir com o referente é que o signo pode variar semanticamente através do tempo ou ao mesmo tempo. (Por isso, o texto literário não se restringe à época em que foi produzido, sendo capaz de atualizar-se, modificando-se a cada leitura, à medida que seus referentes se transformem). Isso faz com que o leitor injete no textos novas cargas semânticas, sendo capaz de ler sua própria época, de acordo com seus próprios referentes.

Pode-se caracterizar signo como tudo aquilo que serve para descrever algo. Se se considerar que signo é tradicionalmente definido como o que está no lugar de alguma coisa, substituindo-a, então signo é aquilo que explica, define, equivale, ultrapassa, contraria ou não esta coisa. Assim, o uso de sinônimos, antônimos ou de qualquer metalinguagem é um exemplo de signo, tal como caracterizado aqui. Ao conceituar o signo casa como "machine à habiter", ou como "abrigo", "lar", "domicílio" etc., forneço uma descrição do signo casa. O signo faca no de ser descrito como "objeto cortante, formado por um cabo e u-

ma lâmina". O processo descritivo é, em verdade, o processo signico por excelência. Reproduzir um objeto, ou melhor, um referente, é tentar substituí-lo por um signo que, de acordo com a habilidade do falante/escritor/artista pode ser mais ou menos perfeito. Caso minha habilidade seja menor, precisarei de mais palavras (signos) para reproduzi-lo (substituí-lo), isto é, traduzi-lo ou descrevê-lo. O demônio, em Grande Sertão: Veredas, é expresso por nada mais, nada menos que noventa e seis nomes, o que evidencia tanto a multiplicidade de formas sob as quais o diabo se manifesta, quanto a credice popular de que dar o nome próprio ao diabo significa evocá-lo e torná-lo presente, sendo necessário substituir tal nome por palavra equivalente. Cada signo, portanto, apresenta um aspecto diverso para a caracterização e descrição dessa entidade maléfica. Vejamos alguns exemplos: Homem, Bode-Prêto, Figura, Sem-Olho, Tristonho, Pé-de-Pato, Careca, Coisa-Ruim, Diacho, Coxo, Morcegão. Os textos de Guimarães Rosa demonstram a crença do autor de que a realidade são os referentes que a exprimem e que se traduzem numa infinidade de signos. Isso transparece no processo descritivo empregado, com acúmulo de signos para captar a realidade, nas afirmações sobre a permanente mudança dos seres e do mundo, cuja palavra-chave é travessia, e no próprio processo narrativo, com a estória sendo contada e recontada, com a multiplicação de narradores, com o uso de epígrafes, de cantigas, de narrativas encaixadas, e de todo um aparato metalingüístico que é signico por excelência. Toda esta mobilidade está expressa num episódio de "Recado do Morro", aparentemente banal, mas bastante claro. Veja-se o trecho:

"Levavam-no (ao Guégué) a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia olhando os entressinados, forcejando

por guardar de cór: onde tinha aquêlê burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anú-branco chorró-chorró-cantando no ramo de cambarba, uma galinha ciscando com sua roda de pintinhos. Mas quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo — porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional." (UP, 33)

Em "Conversa de bois", de Sagarana, o homem é captado pelos bois como o "homem-do-pau-comprido-com-marimbondo-na-ponta" e o menino é denominado como o "bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois". São duas formas de nomear, de perceber e de descrever, numa visão "bovina", os seres humanos, de acordo com as suas características mais marcantes: capacidade de provocar a dor, para o homem; e dianteira e pequena estatura, para o menino. Esses são os traços pertinentes para que os dois sejam descritos e entendidos. Se não se dispõe de signos convencionados previamente, e que descrevam "exatamente" o referente a que se refere, tem-se que lançar mão de uma infinidade de signos para dar a entender ao ouvinte que referente é esse. Todo uso de signos, mais ou menos "precisos", em maior ou menor número, implica um processo descritivo. (E na medida em que um signo descreve outro signo, funciona como interpretante desse último, de acordo com a terminologia de Peirce.)

A descrição ocupa um papel fundamental na obra rosiana. Às vezes, numa primeira leitura, chega a espantar pela sua profusão. No entanto, não tem uma função meramente decorativa e, como as sub-histórias de vários contos, não chega a quebrar a sequência narrativa. Em "O burrinho pedrês", o texto começa pela descrição do burrinho e sua história, passando dele para a descrição dos currais, com seus bois, seus movimentos, sua inquietação, voltan-

do para os cavalos, as vacas do curral e confluindo para o início da narrativa com o burrinho sendo visto e lembrado. Agora são os vaqueiros e suas montarias, o processo de engorda e comércio dos bois, a doma de um poldro, a separação de algumas reses e a saída da boiada. Ela, como um grande corpo, um "bicho inteiro — centopéia —", move-se e faz com que se mova a narrativa, até aqui apenas sugerida pela movimentação de homens e animais e por alguns fios que serão tecidos mais à frente.

Em "Sarapalha" a descrição também tem importância, a brindo o conto e caracterizando a miséria e a decadência. A tapeização do vilarejo é descrita com vagar, detalhadamente, mostrando o avanço das pragas e do mato, em suas várias espécies e táticas. Também são descritos os peixes, os mosquitos, as larvas, as cobras. No final do conto, metonimicamente, são as flores e folhas que tremem em lugar do Primo Argemiro: "É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a estação." (S:144) No texto, o cocho emborcado e a casa-de-fazenda são os principais signos cênicos, junto dos quais se desenvolve a ação.

Mas onde a descrição avulta e serve como modelo do que se pratica nos outros contos é em "São Marcos", que se inicia com a relação das superstições do Calango-Frito, dos feitiços profissionais e amadores. O narrador, mateiro dominical, fornece a razão para a abundância das descrições: seu objetivo não é caçar, mas observar a natureza, de cujas várias demonstrações fornece uma lista: ver o cambará medrar, observar as formigas, o namoro dos guaxes, o João-de-barro, etc.. Mas é a partir da sua entrada na mata que o narrador começa a descrever, misturando um voca-

bulário técnico, extraído da Biologia e da Arquitetura. As vezes, torna-se difícil entender a sequência descritiva, tal a erudição vocabular, que obriga a ir continuamente ao dicionário. É toda a mata, árvores, aves, plantas, insetos, tudo isto funcionando como signo cênico, cenário natural e simbólico. Como vários autores já realçaram, a descrição passa de visual a auditiva e tátil. O signo cênico, que a princípio é benfazejo, torna-se uma ameaça para o narrador, após sua cegueira, mudando de significação.

Segundo Philippe Hamon, quando ocorre este tipo de descrição técnica, o autor acrescentará, a cada termo técnico, uma série de predicados que irão esclarecer tais termos e assegurar a legibilidade do texto.¹⁸ Mesmo que o autor apresente uma listagem de termos sem nenhum predicado, como a relação das cores dos bois (S:9), só por saber que são cores, das quais algumas são conhecidas, o leitor aceitará e acabará incorporando todas as outras pois, ainda de acordo com Philippe Hamon, "toda a descrição se apresenta como um conjunto lexical metonimicamente homogêneo cuja extensão está ligada ao vocabulário disponível do autor, e não ao grau de complexidade da realidade em si própria considerada."¹⁹ Processo semelhante ocorre no conto "Meu tio o iauaretê", onde os termos de origem tupi têm, ao lado, a tradução vernácula. Assim: "Pariu tarde, tá com filhote novo, jaguaraim." (EE: 140) Jaguaraim é o equivalente de filhote novo. A compreensão não se prejudica: o elemento tupi torna-se puro significante, contribuindo para o estranhamento e a atmosfera fantástica do conto, enquanto o equivalente em português concorre para a sequência narrativa. Por contigüidade, portanto, reduz-se o grau de dificuldade que o rol

de nomes apresenta ao leitor, ainda que desconheça vários dos termos utilizados. Izidoro Blikstein, que trata do mesmo assunto que Philippe Hamon, ainda que por um ângulo diverso, mostra que a percepção da realidade depende menos da "complexidade da realidade" que de certos corredores isotópicos. Ou seja, de estereótipos, de "corredores semânticos, por onde vão fluir as linhas básicas de significação, ou melhor, as isotopias da cultura de uma comunidade." (Grifo do autor)²⁰ Assim, segundo Blikstein, a percepção que os animais têm do homem está de acordo com seus corredores isotópicos, sendo meliorativo o horizontal e pejorativo o vertical.²¹ Tudo isso nos remete à questão da mimese e do referente, caracterizando o texto não como a apreensão do real, mas como sua própria negação e transformação. O que o texto constrói são referentes, estereótipos da percepção ideologicamente considerada. Os signos empregados para a descrição, de Sagarana a Estas Estórias, dão ao leitor uma visão da realidade que passa por verdadeira e que se põe de acordo com seus corredores isotópicos, na maioria das vezes. E a percepção que o leitor tem da realidade está condicionada pela palavra que a traduz e que está sempre contaminada pela palavra do outro, jamais em estado puro, mas sempre dentro de um corredor isotópico.²²⁻²³

Ao ser descrito ou ao ser nomeado, o objeto deixa de ser meramente um objeto, aquilo que Adam Schaff chama de signo natural, e passa a fazer parte de um signo, isto é, a ser um referente. O objeto só é signo ao ser percebido como referente. Por isso, pode haver referentes sem objetos equivalentes, mas não há objetos sem referentes. Por objeto entendem-se não só os signos naturais de Adam Schaff, como também todas as sensa-

ções, sentimentos, percepções sensoriais ou mentais, psíquicas, capazes de serem captados e traduzidos num signo verbal pelo homem.

Peirce, citado por Umberto Eco, diz: "Em face da experiência, nós elaboramos idéias para conhecê-la. Essas idéias são os primeiros interpretantes lógicos dos fenômenos que os sugerem e que, na medida em que os sugerem, são signos, dos quais eles são... os interpretantes."²⁴ O que Peirce chama de interpretantes pode ser considerado como referente e signo, ou seja, a "idéia" que interpreta um fenômeno, mesmo que esse fenômeno não tenha existência real. Os fenômenos ou objetos só sugerem as idéias por serem referentes é não mais objetos, ou melhor, por já terem sido captados e constituídos culturalmente. Ao deixarem de ser fenômenos, ou o que Adam Schaff chama de signos naturais,²⁵ os referentes passam a funcionar como interpretantes de outras idéias ou de outros fenômenos, num jogo infinito. Na medida em que afirma que o fenômeno, ao ter interpretantes, torna-se um signo, confirma o que se disse acima, ou seja, o signo é aquilo que serve para descrever algo. O referente toma o lugar do objeto, da mesma forma que o signo toma o lugar do referente e este passa a ser também um signo. Esse processo é constante e crescente pois, variando o referente de cada objeto, varia o signo e, à medida que este varia, pode ser descrito/substituído por outros signos, indefinidamente.

A metáfora das sombras é clara para mostrar o uso da linguagem por Guimarães Rosa e o modo como concebe a relação entre o texto ficcional e a realidade. O signo não é a equivalência rígida entre um significante e um significado, entre

um nome e uma coisa, mas um processo dinâmico de transformação, tal como se caracterizou acima. Da mesma forma, o texto literário não é a transposição mecânica da realidade, mas um jogo em que ela, tomada como referente, se modifica e se refaz. Em Guimarães Rosa, além disso, há uma reelaboração permanente de certos aspectos da produção textual, que serão retomados à medida que os textos se constituem. A semelhança do processo que emprega para a captação da realidade, em que a multiplicidade de signos tenta exprimir a variedade de aspectos, o meio usado para a construção do texto é o da multiplicação de signos que se descrevem, se traduzem, se retomam. Tal procedimento metalingüístico aparecerá num mesmo texto — as várias versões do "recado" do morro, no conto deste nome — e será utilizado em vários outros textos. Cada um deles, apesar de se constituir em algo novo, é uma volta ao anterior, pois recupera a preocupação do autor com o fazer ficcional. Por isto, importa menos a relação do texto com a realidade histórica que com os demais textos do autor. Cada texto será uma tradução do anterior, sem que isto implique em "perda" ou "infidelidade", pois cada um é autônomo, não se pretendendo modelo ou matriz de qualquer outro. Esta multiplicidade de tomadas faz com que o sentido não se prenda a este ou à aquele texto, estando em todos, e sempre em movimento e se modificando. Como as sombras na parede, as nuvens ou o rio. O sentido dos textos de Guimarães Rosa não estará aqui ou ali, como posições excludentes, mas num terceiro elemento que flutua entre as posições anteriores, assumindo-as e transformando-as. Esta oscilação entre dois lados, sem se fixar em nenhum, está presente em "A terceira margem do rio", em que o pai abandona uma e outra margens para se colocar perpetuamente entre elas. Se visua-

lizarmos o rio como o algoritmo saussuriano, as margens funcionarão como significante e significado, o rio sendo o traço de união. É um traço de união flutuante, fluido, imprevisível, ora estreito, ora largo, para cima e para baixo, obrigando significante e significado a constantes mudanças e a se diluírem em novos signos.

A reflexão metalingüística de Guimarães Rosa o faz colocar, através de seus textos, elementos estruturais que retomam as questões acima, cuja síntese se dá por meio de dois conceitos: o de semiose e o de mimese.²⁶ Esta reflexão, e a maneira como é desenvolvida, apontam na direção da intertextualidade e da tradução. Na medida em que seus textos propõem as mesmas questões, eles estão se traduzindo e se citando intertextualmente. Além dessa prática, Guimarães Rosa ainda trabalha ensaísticamente, nos prefácios de Lutaméia, suas reflexões sobre o fazer poético. Os textos rosianos não se limitam a contar uma estória, mas pretendem problematizar os modos de contar a estória e de instaurar o sentido, que não será imutável. A oscilação do sentido transparece no signo da viagem, constante na obra rosiana, que não é apenas um signo cinestésico, indicando o deslocamento físico de personagens, mas uma metáfora do sentido, sempre migrando para um novo signo. Em Grande Sertão: Veredas, retomando a fala de Riobaldo, não é o narrador que se desloca, fisicamente, para guiar o interlocutor, mas suas palavras que se propõem a "re-existir" a travessia havida, cujo sentido o narrador conhece e desconhece, ou quer desconhecer. Entre as duas margens, o sentido oscila. Ou, como diz Riobaldo: "Tem coisa e coisa, e o ó da rapôsa..."(GSV,27)

Nos textos rosianos, a percepção metalingüística e a construção ficcional não são duas coisas diversas e subseqüentes, mas dois estágios simultâneos. A reflexão metalingüística não aparecerá de forma autônoma, mas incorporada ao texto ficcional. Sua abordagem metalingüística não surgiu a posteriori, como uma tentativa de explicar ou justificar a própria obra, mas foi um processo constante. Não se justifica a observação de certos críticos de que Guimarães Rosa não resistiu à tentação de dar a chave de sua obra. Ao escrever, cada escritor fornece, ao mesmo tempo, as chaves para o seu texto. Tais caminhos irão variar de acordo com a complexidade de cada obra e com a consciência de cada autor sobre o ato de escrita. Em Guimarães Rosa, nem sempre a indicação mais óbvia pode ser considerada a mais verdadeira. Há casos em que o autor, propositadamente, finge concordar com as explicações do crítico.²⁷ A renovação da linguagem e do fazer ficcional fará o jogo da paródia e da paráfrase sem optar por uma delas: será paródia e paráfrase ao mesmo tempo, será o tradicional e o novo, o já-dito e o inédito. Este jogo nada mais é que o próprio jogo da linguagem, oscilando entre paradigma e sintagma, entre metáfora e metonímia, sabendo que os dois lados não se excluem, mas só se realizam na conjugação. No processo de produção sígnica, reprodução e criação (invenção) se ligam a aspectos mais conservadores (o provérbio e o clichê) ou mais inovadores (o neologismo) da língua. A posição de Guimarães Rosa é ambígua e criativa, pois subverte o maniqueísmo do par tradição/renovação ao encontrar um dentro do outro. Desde Sagarana pode-se observar esse trânsito entre novo e velho, dialeticamente considerados, e que se prolonga até os prefácios de Tutamécia.

Guimarães Rosa sempre soube que o percurso do texto se faz como uma travessia em que há transformações, perdas e ganhos. Há o indizível, o inominável e há aquilo que, mesmo dito, corre o risco de não ser percebido. Há aquilo que, além de tudo, o narrador pode escamotear, inocente ou propositadamente, contando o que "acha" que aconteceu e não o que "realmente" houve. A percepção dessa travessia, desse jogo de negaças e esquivas, está presente nos trechos abaixo:

"Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? (GSV, 142) (Grifo acrescentado)

"A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a ou tro boi." (EE, 73)

Também a realidade a que o texto se refere não pode ser captada em uma só palavra: ela é múltipla e mutável. Ou mesmo indefinível. Ao denominá-la sertão, o autor a fez ainda mais vaga e fluida, mais enigmática. A realidade existente é aquela que o texto compõe, e não a que o leitor, localizado no tempo e no espaço, reconhece como próxima ou distante. A realidade do texto é a cachoeira referida por Riobaldo, muito próxima da mosca azul machadiana: ao se transformar numa pilha de dados, ou de componentes, ou de entranhas, desaparece com sua beleza e seu brilho mágicos.

"O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por êle, retombando; o senhor consome essa água ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma?" (GSV, 11)

A observação de Riobaldo faz com que a cachoeira

se torne a metáfora do texto e da linguagem: a conjugação de dois elementos que faz surgir um terceiro, frágil e oscilante como, pode-se repetir, a canoa entre margens e o "ó da rapôsa". O texto é este produto híbrido, que se sustenta por si só entre as duas margens, valendo por sua organização ficcional e não pela reprodução da realidade. Entre barranco e água, o texto é cachoeira cujo fluir é o fluir do sentido, sempre em curso.

NOTAS

- L. "Il faut donc examiner si ces personnes, étant tombées sur des imitateurs de ce genre, n'ont pas été trompées par la vue de leurs ouvrages, ne se rendant pas compte qu'ils sont éloignés au troisième degré du réel, et que, sans connaître la vérité, il est facile de les réussir (car les poètes créent des fantômes et non des réalités), ou si leur assertion a quelque sens, et si les bons poètes savent vraiment ce dont, au jugement de la multitude, ils parlent si bien."

PLATON, La république. Trad. Émile Chambry. Paris: Garnier, 1950, t. 2, p. 358-9.

É no Sofista que Platão distingue entre a mimética e o simulacro. Aquela é positiva e criadora de realidades e este é criador de falsidades, de imagens. De um lado teríamos o arquiteto que produz cópias e, de outro, o pintor e o poeta, que criam imagens. Se o poeta for controlado, como se lê no Livro III da República (401 b-c-d), terá lugar assegurado na Pólis. Se perseverar na criação de simulacros, autor e obra deverão ser banidos da cidade. O mito da caverna, também da República, Livro VII, nos mostra o conhecimento das sombras, imagens projetadas na parede, sendo substituído pelo conhecimento do real (o sol), centro de tudo, origem e verdade (516 b). É a tentativa de se chegar à verdade, aquilo que produz a realidade, chamado no Sofista de ciência divina (265 c). Estão claros aí: o caráter utilitário que Platão atribui à arte; a condenação à arte que cria imagens e simulacros. Só terá valor a obra produzida como "coisa real", isto é, como cópia. Ainda hoje se pensa a obra como "coisa real", próxima de sua origem, fiel a uma "verdade". Daí as tentativas de localização espaço-temporal do texto, esquecendo-se de que ele, e a linguagem que o gerou, é um conjunto de signos, imagens que, ao mesmo tempo em que representam o real, transformam-no. O texto não se quer cópia, mas simulacro.

PLATÃO. Ibidem. p. 401 b-c-d; 516 b.

_____. Sofista. Trad. Jorge Paleikat e J. Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972, p. 200.

2. Segundo Roland Barthes, o real ficcional não é o real extra-texto. Veja-se:

"Mais ainda: será mesmo possível realizar o referido acontecimento? Isto leva-nos a duas proposições. A primeira é que o discurso não tem qualquer responsabilidade para com o real: mesmo no romance mais realista, o referente não tem 'realidade': imagine-se a desordem provocada pela narração mais sensata, se as suas descrições fossem tomadas à letra, convertidas em programas de operações, e muito simplesmente executadas. Em suma (é a segunda proposição), aquilo a que chamamos 'real' (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução: o real romanesco não é executável." (Grifo do autor)

BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 65.

3. "Estas observações têm como objetivo completar um esquema de análise, que se pode depois desenvolver, em torno de Grande Sertão: Veredas. O esquema clássico da sociologia da literatura abrange aspectos como o contexto social do escritor, a literatura como reflexo da sociedade e a função social da literatura. Centralizamos, neste estudo muito preliminar, nosso foco de análise sobre o segundo desses aspectos, a despeito das referências aos outros dois. No exame de Grande Sertão: Veredas, como reflexo de uma sociedade, partimos da consideração da área geográfica e ecológica do sertão; depois, examinamos os traços mais salientes da ocupação humana do sertão e da organização social de seus grupos mais representativos: dos que viviam nas fazendas e dos que andavam pelas veredas."
- DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de Grande Sertão: Veredas. In: LISBOA, Henriqueta et alii. Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudo Mineiros/UFMG, 1966, p. 96-7.
4. GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972.
5. CARVALHO, David de. Presença de Itaúna-MG na obra de Guimarães Rosa. Minas Gerais, Belo Horizonte, 16 out. 1982. Suplemento Literário, p. 6.
6. ————. Presença de Itaúna-MG na obra de Guimarães Rosa. Minas Gerais, Belo Horizonte, 23 out. 1982. Suplemento Literário, p. 9.
7. MOTA E SILVA, Gutemberg da. Os vários autores de um conto de Guimarães Rosa. Minas Gerais, Belo Horizonte, 8 out. 1983. Suplemento Literário, p. 4.

8. Ibidem, p. 4.
9. "Chega-se até a pensar nas descrições definidas da ciência, tal a absoluta correlação com o conteúdo empírico. Não se trata, porém, de um naturalismo com a obsessão de fotografar os poros do mundo objetivo. Muito ao contrário, os acentos que Guimarães Rosa calça sobre certos momentos da realidade decorrem antes de exigências impressionistas do que do desejo de produzir uma fotocópia." (Grifos do autor)
- MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: —. A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. p. 39.
10. VIGGIANO, Alan. Itinerário de Riobaldo Tatarana. Belo Horizonte: Comunicação, Brasília, INL, 1974.
11. ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 189.
12. "Donde resulta que o quadro já não é um objeto: substitui-se a representação de um quadro pelo processo da sua produção. Portanto podemos opor ao quadro — estrutura fechada atravessada pela língua —, a pintura — processo que atravessa o objeto (o signo, a estrutura) por ele produzido."
- KRISTEVA, Julia. História da linguagem. Trad. Maria M. Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974. p. 435.
13. CAVALCANTI, Carlos. Como entender a pintura moderna. 2.ed. Rio: Civilização Brasileira, 1966. p. 57.
14. O conceito de sujeito da enunciação fotografado é possível se se considera que tanto o objeto da foto — pessoa ou pesoas — quanto o fotógrafo, podem interferir na imagem final. Isso se faz por estereótipos, por poses, diferentes do instantâneo. Enquanto este pertence à denotação, constituindo um analogon do objeto fotografado, aquelas participam da conotação, que é um código de leitura "constituído quer por uma simbólica universal quer por uma retórica da época (em resumo, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos)", segundo Roland Barthes. Ou por outro lado, pela ruptura desses estereótipos. Mesmo o instantâneo, com sua interrupção de um processo, de um movimento, é um analogon perfeito e uma transformação conotada do real. Por exemplo, o efeito cômico que se obtém em certas fotos, eliminando-se o contexto original.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 15.
15. ECO, Umberto. op. cit. p. 49.
16. SWIFT, Jonathan. As viagens de Gulliver. Trad. Octávio Mendes Cajado. Rio: Editora Globo, 1987. p. 210-211.

17. ECO, Umberto. op.cit. p. 181.
18. HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: _____ et al.
Categorias da narrativa. Trad. Cabral Martins. Lisboa:
Vega, 1976. p. 67-68.
19. Ibidem. p. 67.
20. BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983. p. 61.
21. "Já na 'Conversa de bois', do nosso Guimarães Rosa, o referente 'homem' é percebido através do estereótipo COMPRIDO/VERTICAL/SEM CHIFRES/PONTIAGUDO/AGRESSIVO, gerado pelos corredores isotópicos da verticalidade pejorativa vs. horizontalidade meliorativa; tudo o que é ereto e vertical incomoda a percepção, conforme a 'fala' de um boi... (Grifos do autor)
Ibidem. p. 71.
22. GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Trad.
Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.p.245.
23. "Todo signo, como sabemos, resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação ocorre."(Grifos do autor).
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V.N.) Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981. p.44.
24. ECO, Umberto. op.cit. p. 145.
25. SCHAFF, Adam. Introdução à semântica. Trad. Célia Neves.
Rio: Civilização Brasileira, 1968. p. 173.
26. Os processos semiótico e mimético significam, em Guimarães Rosa, uma permanente reflexão sobre o surgimento e a transformação do signo, o que se torna uma constante em sua obra, como se pretendeu mostrar no decorrer deste capítulo. Desde a famosa referência ao "ileso gume dos vocábulos", até os prefácios de Tutaméia, o autor trabalhou o signo linguístico como criador de realidades (os textos ficcionais), cuja força advém da capacidade que o signo possui de renovar-se. Para usar a tipologia de Jakobson, pode-se dizer que Guimarães Rosa mostra as alterações do signo, que passa do caráter referencial ao poético e vice-versa. Para uma conceitualização de semiose e mimese, tal como estes conceitos são tomados aqui, utilizaram-se os textos dos verbetes "Semiologia", "Semiótica", "Semiose", todos do Dicionário de Semiótica; e os conceitos de "Duplo", "Réplica", "Invenção", "código", extraídos do capítulo "Teoria da produção signíca", do Traçado geral de semiótica. Utilizaram-se ainda os textos da

Poética, de Aristóteles, da República e do Sofista, de Platão, tal como arrolados abaixo:

GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. op. cit. p. 405-416.

ECO, Umberto. op.cit. p. 131-254.

PLATON. La république. op.cit.

———. Sofista. op.cit.

ARISTOTE. Poétique. Trad. J. Hardy. 12.ed. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

27. BIZARRI, Edoardo. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, E ditor, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980.p.58-60.

METALINGUAGEM E INTERTEXTUALIDADE

nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
travo trava mãe e papai alma buena dicha louca
neca desse sono de nunca jamais nem never more
sim dizer que sim pra cilu pra dedé pra dadi e dó
crista do desejo o destino deslinda-se em beleza:
outras palavras

(.....)

parafins gatins alhaluz sexonhei la guerrapaz
ouraxé palávora driz okê cris expacial
projecitinho imanso ciuortevida vidavid

lambetelho frúture orgasmaravalha-me logun
homenina nel paraís de felicidadania:
outras palavras.

Caetano Veloso

METALINGUAGEM E INTERTEXTUALIDADE

Em "Aletria e hermenêutica", o primeiro dos prefácios de Tutaméia, Guimarães Rosa chama a atenção para a armadura das palavras, que denomina de "... goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru..."(T,4) capazes de, com sua lógica, criar absurdos. O hábito e a incapacidade reflexiva levam o falante a automações lingüísticas, ao bom senso do clichê, impedindo-o de criar uma nova realidade, de sair fora do círculo-de-giz. Como o hábito faz o monge, é muito mais fácil permanecer dentro dos estereótipos, lingüísticos ou narrativos, que subvertê-los. | A proposta de Guimarães Rosa, ao contrário, tanto na teoria quanto na prática ficcional, se faz no sentido de burlar o senso comum, a doxa, problematizando o uso da língua e a construção da narrativa, flexionando e multiplicando o que parecia uno e rígido. |

Cabe ao artista e à criança, assim como ao louco, esse papel de desconstrutor do senso comum, apreendendo a realidade sob uma nova lógica que proponha "... realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento."(T, 3) Como a nuvem, as sombras e o rio, metáforas da mutabilidade da língua e do real, o texto literário também muda e se reescreve. Ao invés de se propor monoliticamente, o texto rosiano se multiplica em fragmentos que, sendo partes de um todo, mantêm, cada um, sua fisionomia própria e autônoma. É o que se dá com a tradução de seus textos. "Você não é apenas um tradutor. Somos 'sócios', isto sim, e a invenção e criação devem ser constan

tes."¹ Guimarães Rosa não exige, de seus tradutores, fidelidade cega, mas capacidade criativa e inventiva. Não quer que eles , por respeito ao texto escrito, ao nome do grande escritor, fiquem presos no círculo-de-giz da linguagem e do texto. Veja-se o que diz Rosa, dirigindo-se a Edoardo Bizarri, o tradutor italiano:

"Nada de sentimentos de culpa. Você jamais se decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade, a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse 'traduzindo', de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa 'tradução'. Assim, quando me 're'-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergências, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara..."²

O que aceita da tradução é o que pede também à crítica e o que pratica em sua obra.³ Ao comentar, para Edoardo Bizarri, a introdução de referências a Dante, ao Apocalipse e ao Cântico dos Cânticos, em "Dão-la-la-lão", diz que estas referências funcionam como "sub-para-citações (?!?)", como "modificações do tema ou fugas".⁴

Tais variações temáticas confirmam a percepção que o autor tem do próprio processo criativo, uma vez que o caracteriza como uma tradução, entre outras, não cabendo a ela foros de verdade ou excelência. Sua visão da obra como uma tradução vem ao encontro do que se propõe aqui, ou seja: a obra rosiana se faz como uma contínua reescritura em que determinados temas e técnicas ficcionais se repetem, como já se fez referência no capítulo anterior. Um desses aspectos, que pertence aos campos da metalinguagem e da intertextualidade, é o da narração. De

Sagarana a Tutaméia a narração é, entre outros aspectos da narrativa, objeto de reflexão e de problematização por parte de Guimarães Rosa, que segue, para abordá-la o mesmo princípio de desconstrução e multiplicação já indicado na captação da realidade. A situação do narrador não é privilegiada ou única. A proliferação de sub-estórias, as "fugas", dentro da narrativa principal, faz com que haja vários narradores e várias visões sobre o mesmo fato, como se vê, por exemplo, no "'Cara-de-Bronze'". Ou então, a narrativa secundária reafirma ou reforça a posição do narrador da estória principal, tal como em Grande Sertão: Verdades, com a estória de Maria Mutema. Em alguns textos, problematiza-se a relação entre narrador e autor, que têm seu estatuto misturado dentro da narrativa; em outros, o autor de tal forma se ausenta que um dos personagens se impõe como autor. Walter Benjamin dá, como um traço essencial da narrativa, o seu caráter oral e a transmissão de experiências. "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores."⁵ Em muitos dos contos de Guimarães Rosa, a multiplicação de narrativas se deve a esta transmissão de experiências: cada um conta aquilo que viu, viveu ou ouviu contar.

A discussão sobre a narração só pode ser feita com base numa reflexão mais ampla sobre a metalinguagem, a que se liga e de que faz parte. A clareza com que Guimarães Rosa concebia a utilização da língua e a construção da literatura o levou a voltar-se para elas e a retomá-las em seus elementos constituintes, em permanente processo de renovação e experimentação. Se se consideram os processos criativos levantados por Oswaldino Marques para os textos de Sagarana, "Com o vaqueiro

Mariano", "Pé-Duro, Chapéu-de-Couro" e "Aquário", das décadas de 40 e 50, pode-se observar que tais processos se mantiveram vivos e radicais na última de suas obras publicada em vida, Tutaméia. Isso, em termos lingüísticos. Ficcionalmente, a preocupação com o fazer literário não foi menor. Os processos desenvolvidos, posteriormente, em Grande Sertão: Veredas, Primeiras Estórias ou em Tutaméia já se achavam presentes em Sagarana. Ao lado da consciência metalingüística, esta retomada de temas e de processos revela um trabalho intertextual constante em toda a sua obra.

Uma relação intertextual é uma relação crítica. Pressupõe, por parte de quem realiza a junção dos textos, como autor ou como leitor, um trabalho de leitura, de identificação e de extração do fragmento citado, abolindo suas fronteiras no texto de origem e instaurando novas. Por esse deslocamento, conseguem-se novas significações e uma reavaliação do fragmento e de seu texto original. Sem esta intenção crítica, de releitura e de reescritura, cairiam, autor ou leitor, numa tautologia infindável. Nesse processo, o autor pode jogar com textos alheios e com os próprios, reescrevendo sua obra e reelaborando de várias formas os processos que considera importantes.⁶ O que interessa não é o referencial a que a obra remete, mas o próprio processo produtivo do texto. Por sua recorrência e constância, esses procedimentos produtivos podem vir a ser um sistema semiótico, aqui entendido como um conjunto de signos. Dada a sua presença, e a sua constante aparição, esses signos adquirem um caráter sistêmico, ou seja, organizado, coerente, consciente.⁷ Indicam que o autor, durante a feitura de sua obra, os utilizou

para refletir sobre determinadas questões.

| Metalinguagem e intertextualidade promovem uma reflexão e uma inflexão relativamente aos textos citados, destacando-os e deslocando-os. Ambas são ativas e críticas porque instauram um diálogo com os textos em destaque, retirando-os de sua passividade, obrigando-os a se modificarem e a adquirirem novas significações. | Assim, para Guimarães Rosa, não basta criar uma realidade através de personagens, de um cenário, de narração e de ações. Ao mesmo tempo em que conta uma estória, polemiza sobre o surgimento dessa realidade ficcional, fazendo com que outras realidades nasçam da anterior, com que novas estórias se façam dentro da estória em narração, com que os processos de produção do texto sejam duplicados ou triplicados. (Escrever não é apenas compor um texto, mas "evidenciar o trabalho de escrita."⁸) Essa dramatização dos processos ficcionais envolve conceitos como a citação, a paródia, a paráfrase, a tradução.

Na obra de Guimarães Rosa, todos esses conceitos se interligam, uma vez que todos se encaminham para a noção de escritura ou reescritura que é o texto visto como produção, como constante tradução de si mesmo. Esse trabalho de tradução pressupõe uma crítica do texto, isto é, uma visão crítica que o escritor deve ter do processo criativo, acerca do seu e de outros textos. Em outras palavras, o escritor deve ter "uma prática escritural voltada para a sua produção".⁹ Portanto, o texto é orientado "... para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação desta escritura)".¹⁰ Pode-se verificar esse trabalho intertextual e metalinguístico em Guimarães Rosa através de seus textos, procurando

do evidenciar que o autor era bastante consciente do processo de escritura e de sua transformação, ou por meio de outros textos, incorporados aos seus, como as epígrafes, as cantigas, os provérbios, em suma, por tudo aquilo que faz parte do texto ou compõe sua perigrafia, sua paratextualidade.

Normalmente, considera-se o conjunto da obra de um autor como uma sucessão de textos isolados, cuja única ligação é a seqüência em que foram publicados. A medida que o autor vai trazendo à luz sua obra, diz-se que houve um "apuro da forma ou da técnica", ou que o novo texto é uma "evolução" em relação ao anterior, sem que tenha havido, realmente, um trabalho de depuração da linguagem ou de reescritura e tradução. Entretanto, na literatura brasileira há vários autores que repensam e retomam a linguagem e a própria obra. Autran Dourado, João Cabral e Drummond são alguns deles. Essa preocupação em reescrever faz com que Murilo Rubião publique raramente e, a cada publicação, entre textos novos surja, transformado, um trabalho anterior, reescrito e traduzido. Em Guimarães Rosa, além desse processo de retomada e tradução, a metalinguagem se encorporea ao texto, constituindo-se numa forma de técnica narrativa bastante elaborada. Essa técnica envolve o emprego da metalinguagem propriamente dita, como se vê em "São Marcos"; a utilização de epígrafes, que comentam e antecipam a narrativa; a multiplicação de focos narrativos, seja pelo aumento do número de narradores, como em "'Cara-de-Bronze'", seja pelas sub-estórias de cada conto; o emprego de coplas ou de um narrador paralelo, alternativo; a supressão aparente do narrador em textos de cunho teatral, como em Grande Sertão: Veredas e "Meu tio o iauaretê",

em que a narração parece ser substituída por um longo monólogo, dito à boca de cena pelo protagonista, diretamente aos espectadores.

A reflexão metalingüística é tão desenvolvida em Guimarães Rosa que, a partir de Primeiras Estórias, a orelha e a capa passam a se referir aos textos do volume. Em Grande Sertão: Veredas, na edição a que me refiro, os símbolos da capa mantêm com o texto uma relação metalingüística, da mesma forma que o símbolo do infinito, no final do romance.¹¹ Tais símbolos não estão ali gratuitamente, como não se devem ao acaso os dois índices de Tutaméia, ou a divisão dos contos de Primeiras Estórias em dois blocos, mediados pelo conto de título "O espelho". Consuelo Albergaria propõe, com base nesses símbolos, a percepção de uma estrutura circular para o romance e triangular para o volume de contos. Os dois símbolos encontram-se presentes em "A hora e vez de Augusto Matraga", como a marca gravada em seu corpo.¹² Todos esses elementos, que concorrem para um acréscimo de significação e uma reflexão acerca dos textos, têm um caráter metalingüístico. São sinais cuja função é falar do texto a que se referem, fornecendo "explicações" acerca dele. Fazem parte da perigrafia do texto e facilitam ou dificultam o acesso a ele, podendo ser verdadeiros ou falsos.¹³ O título faz parte da perigrafia. Para que se perceba sua função, é bom lembrar que Primeiras Estórias não foi o primeiro livro de Guimarães Rosa, vindo após Sagarana, nem foi o primeiro de uma série, uma vez que lhe sucedeu Terceiras Estórias, subtítulo de Tutaméia. Esta interrupção de uma suposta sequência criou, para os dois títulos, um significado novo que não teriam se houvesse um Segundas

Estórias. Numa sociedade preocupada com a ordem, com a seqüência das coisas mais elementares, a proposital lacuna cria o inusitado e funciona como um catalisador. Ou, como diz Guimarães Rosa, rompe-se o círculo-de-giz da linguagem no qual o leitor se instala e instaura-se o paradoxo. A preocupação de Rosa com o fazer textual o leva a trabalhar seus textos, metatextualmente, em dois níveis¹⁴: |num nível teórico que é o dos prefácios de Tu taméia ou o das explicações a tradutores; e num nível prático ou dramático, em que põe em ação suas elaborações teóricas. |

Pode-se dizer que há duas formas de a ficção se considerar. Ou se esventrando, pondo à mostra seus próprios intestinos, seus mecanismos mais sutis, ou escondendo totalmente seus andaimes e suores, como recomendou Olavo Bilac num soneto. A obra de Guimarães Rosa fica entre os dois procedimentos. Um texto como "Meu tio o iauaretê" é um bom exemplo, entre outros, de doação mágica da narrativa, enquanto Grande Sertão: Veredas, é um caso de naturalização da narrativa, através do recurso ao interlocutor. Em "Partida do audaz navegante", de Primeiras Estórias, a alusão à química narrativa é clara: até a bosta de vaca pode virar personagem e uma ilha pode se tornar a "Ilhazinha dos Jacarés" por pura e louca lógica. Ou seja: se ninguém havia visto o "jacaré-não-estar-lá" ele podia, perfeitamente, estar ou não. Mas o bom senso controla a narrativa: "— 'Não vale! Não pode inventar personagem nôvo, no fim da estória, fu!' —" que apesar disso reafirma seus mecanismos e prerrogativas: "— 'Então, pronto. Vou tornar a começar. (...) Arres! o Aldaz Navegan te, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi — 'Fim'!' (PE, 121). Ao mesmo tempo em que se mostra revelando suas convenções,

a estória do "aldaz navegante" se faz e se refaz, ao sabor da vontade de sua autora, a menina Brejeirinha. Infidel a si própria, a estória está nesse constante mudar. Lembra a narrativa de Riobaldo, supostamente preso a um passado já vivido e agora, em sua narrativa, transformado em presente. |Nos dois textos, predomina o que se afirma em "Aletria e hermenêutica": "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História."(T,3)|

Este processo criativo, que Guimarães Rosa pede aos tradutores, que tem o texto original apenas como ponto de partida, é referido em "Dão-lalalão". A narrativa se desenvolve e se traduz em outras estórias, se refaz:

"Do povoado do Æo, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, prendia-a, guardava na idéia, e, retornado ao Æo, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que florea e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões."(NS,6-7)

As estórias não apenas se modificam, traduzindo-se em outras, como também criam e instituem o real. No mesmo conto, supra-citado, Soropita age como um autor de ficção, criando imaginariamente uma realidade nova: "... o vivo que viera inventando e afeiçoando (...) e que tomava, sobre vez, o confecho, o enredo, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma história muito relida e decorada."(NS,23) E são as estórias que Soropita imagina, aliadas ao ciúme que sente por Doralda, que quase causam a des -

graça do preto Iládio. O "vivo inventado" por Soropita passa a ocupar o lugar do "real" do texto.

Também em "Campo geral" se problematiza a relação entre o signo e seu referente. Aqui, o processo metalinguístico é mais evidente e mais direto e percebe-se que a realidade é a palavra que a traduz, por mais imperfeita que seja. Quando Miguilim pergunta o que é teatro, a resposta que obtém se parece com o chiste, carregada de nonsense: "Teatro é assim como no circo de cavallinho, quase..." (MM, 20) As outras respostas, interpretantes que se poderiam substituir infinitamente, só parcial e metonimicamente esclarecem o menino. "É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara..." (MM, 20) Ou então, "É numa casa grande de pano." (MM, 20) O mesmo se dá quando Miguilim pergunta ao tio Terez o que é uma flauta. "Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o ioioioim deles..." (MM, 33) Como em "Dão-lalalão", aqui também se refere ao poder instituidor da palavra, criando uma verdade capaz de confundir até mesmo Miguilim, que havia estado presente aos fatos:

"Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo: pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade." (MM, 38)

Zé Bebelo também tem esse poder: "... tudo quanto falava ficava sendo verdade." (GSV, 71)

O conto "A menina de lá", de Primeiras Estórias, mostra Nhinhinha com esses poderes para conformar o real à sua vontade. Não se trata de ficcionalizar a realidade, mas de fazer o ficcional acontecer. Considerando-se o prefácio de Tuta -

méia, "Sôbre a escôva e a dúvida", em que Guimarães Rosa se refere à capacidade de antecipação da ficção, da previsão, neste conto há o mesmo fenômeno. Não é o real que antecede à ficção, mas esta àquele. Se Miguilim não consegue dar às suas palavras esse cunho oracular, nem transformá-las em verdade, consegue criar "mentiras", ficcionalizar. Ele é o Grivo, personagem que irá aparecer no "'Cara-de-Bronze'", onde será responsável pela busca e fixação da poesia, do "quem" das coisas em palavras. Miguilim também inventava estórias:

"Siarlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morresse, andava de vereda em vereda pedindo perdão." (MM, 65)

Em "Uma estória de amor", em que se conta sobre a festa de Manuelzão, que funciona como sub-título, tem-se um conjunto de estórias e de reflexões sobre a narrativa. A festa é pela construção da capela, desejo da mãe de Manuelzão: é uma das estórias; a outra, paralela, é o desejo de Manuelzão pela nora e o desprezo pelo próprio filho. "Uma estória de amor" refere-se ao amor de Manuelzão pela nora e ao amor que une o velho Camilo a Joana Xaviel. Também aqui se faz referência à capacidade da linguagem de moldar o real, tornando-o mais bonito:

"Estória! — ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens." (MM, 124)

Também em Grande Sertão: Veredas, a estória de Faustino e Davi-

dão ficará melhor se tornada ficção, (GSV,67) A linguagem, para cumprir o seu papel recriador, tem de "mentir", de ficcionalizar. "Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira."(MM,126)

Além dessa capacidade de gerar ou transformar a realidade, que a linguagem tornada ficção tem, o texto conta com dois contadores de histórias, vistos à luz do platonismo. O velho Camilo é recriminado por não ser dono das quadras que produzia, mecanicamente: "Mas não tirava da idéia, não desinventava. Aprendera, em qualquer parte."(MM,129) Mesmo assim, se se prestasse atenção às palavras, "... mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo." (MM,129) A crítica aos contadores procede de Manuelzão, resistente às palavras, medroso de se deixar envolver pela mágica, capaz de sombras na parede e de mudar a forma das nuvens. Manuelzão, "... não gastava lazer com bobagens. Mas, se ou vindo assim, de graça, estimava."(MM,134) Joana Xaviel, a outra contadora de histórias, é acusada de ter o furor poético, o entusiasmo — "Joana Xaviel virava outra" — capaz de transformá-la, de velha e feia, em nova e bonita, até desejável. Suas palavras, suas histórias, tinham amargo e doce, seduziam, e algumas delas, como a da Destemida, não tinham o final moralizante e exemplar que deveriam ter. Por isso, segundo Manuelzão, seria preciso buscar a origem das histórias, o princípio, para que elas não se desviassem de seu papel. Nada mais platônico. Se esta posição se conforma com outras, expressas por Riobaldo em Grande Sertão: Veredas, a própria elaboração ficcional de Guimarães Rosa se en carregará de desmenti-la. Mas Manuelzão adverte:

"Mas, então, o lucro seria de não desperdiçar a espertina destas pequenas horas, e deixar de ouvir aquelas estórias — o vago das palavras, o sabido de não existido, invenções. (...) Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias — tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia."(MM,132)

O conto "Uma estória de amor" está repleto de referências intertextuais. Uma delas é a estória contada por Joana Xaviel sobre Dom Varão, de origem discutível, e uma provável fonte para a construção de Diadorim. O romance da donzela que vai à guerra¹⁵ é uma dentre as várias estórias deste conto, derivadas dos romances populares que vieram ao Brasil através da literatura ibérica; a outra é a estória do Boi Bonito que pertence, segundo Câmara Cascudo, ao Ciclo do Gado, tradição em que se registra a "... história dos animais que fugiram das fazendas, vivendo anos e anos nas serras ou grotões, rebeldes às buscas dos vaqueiros e campeadores".¹⁶

E o Romanço do Boi Bonito termina com o vaqueiro pedindo para ser cantado, junto com o Boi, "... com belo pala-vreado...".(MM,192) Terminado o romance, finda também a festa de Manuelzão e começa, com a saída da boiada, uma nova estória. É uma narrativa puxando outra, um interpretante buscando outro, a estória dentro da estória, sem nunca se acabar. Ou, segundo as fórmulas rituais para se concluir e se assegurar o prosse-guimento das estórias:

"E... era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco — e começa outra estória... e era uma vez uma vaca Tereza: saiu do buraco — e a estória era a mesma... (MM,145)

"A ver, sabia era contar estórias — uma estória, do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco."(MM,179)

A relação intertextual, na medida em que incorpora tais fórmulas de abertura e de encerramento da narrativa, é também uma relação metalinguística. A fonte dessas fórmulas, segundo Câmara Cascudo, é também ibérica, como o é a referência ao Diabo sob forma de uma porca grande, no conto "Umas formas", de Tutaméia.¹⁷

O conto "Uma estória de amor", de um modo geral, trabalha com a multiplicação de narrativas e de narradores. Além do narrador tradicional, em terceira pessoa, há Manuelzão, cujas reflexões constituem uma narrativa à parte, as estórias de Joana Xaviel e do velho Camilo, além de as coplas e cantigas do Chico Bràabóz funcionarem como um contraponto da narrativa, comentando-a, ampliando-a, como um eco que repetisse, transformada, a multiplicidade de vozes. Todo este processo de metalinguagem e de intertextualidade, tentando captar a mudança das coisas e das estórias, tem sua origem em Sagarana.

Este primeiro livro representa a postulação de posições que serão desenvolvidas e retomadas posteriormente. Ainda que algumas dessas posturas sejam radicalizadas nos trabalhos subsequentes, já se acham aí colocadas de maneira definitiva e completa. Assim, a relação com a narrativa popular tradicional aparece no conto "Conversa de Bois", antecipando o seu surgimento em Grande Sertão: Veredas, com suas referências aos Doze Pares de França, ao Almirante Balão, ao Sinclair das Ilhas, em "Uma estória de amor" e até em "Lélio e Lina", onde a personagem compara seu primeiro contato com a velhinha, Dona Rosalina, ao encontro de um jovem com uma fada:

"Porque aquela voz acordava nele a idéia —
próprio se êle fosse o rapazinho da estória :

que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes..."(UP,180)

Naquele conto, os bois conversam e, o que é mais importante, a fala da criança se mistura com a deles, isto sim fundamental para a trama do texto. A estrutura de fábula que o conto apresenta é patente desde o início, quando se sabe que a narrativa é devida à curiosidade da irara, que a conta a Manuel Timborna que, por sua vez, a passa para o narrador. Diz o texto: "Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas."(S,291) Mais à frente, ante o início da narrativa de Manuel Timborna, o narrador pede: "— Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco..."(S,291)¹⁸ A mistura da fala da criança com a dos bois tira ao conto qualquer semelhança com um conto da carochinha e aproxima o processo do ocorrido em "Meu tio o iauaretê", de Estas Estórias. Veja-se o trecho:

"Não há bezerro-de-homem!... todos... todos... tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai..." (S,323)
 "Sou Tião... Tiãozinho! Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse careiro do diabo! Morto matado... (...) Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... Oung... Hmong... Mûh..." (S,324-5)

A multiplicação de narradores e o pedido, explícito, de mudanças, estarão em vários contos de Sagarana e na liberdade que o autor se concedia, e aos seus tradutores, para modificar as narrativas. "São Marcos", apesar do tom aparentemente jocoso com que é escrito, representa a primeira postulação inequívoca de u

ma poética a ser desenvolvida posteriormente em Tutaméia, especialmente através dos prefácios. Como nos outros contos de Sagarana, este esboço de uma poética está contido em uma sub-história, inserida na e, ao mesmo tempo, à margem da narrativa principal. Esta é a penetração na mata feita por um naturalista, o narrador, que à entrada ofende um negro, Mangolô, conhecido feiticeiro. Após algum tempo o narrador perde a visão e só à custa de muito esforço, sorte e reza brava consegue chegar à cabana do Mangolô, desfazer o feitiço e recuperar a visão. A sub-história consiste na disputa poética entre o protagonista e um desconhecido, denominado "Quem-Será", e dá oportunidade a que o autor revele seu gosto pela invenção poética, pelo neologismo, pela recuperação de palavras arcaicas ou em desuso, enfim, sua predileção pelo "ileso gume do vocábulo", além de sua consciência metalingüística. Há várias sub-histórias em "São Marcos". Mas, se o narrador/autor reconhece a do desafio floral como sendo a "base de uma sub-história" (S. 41), desconhece como tal a contada pela Nha Rita Preta, o feitiço das crianças, os casos narrados pelo Aurísio Manquitola, que também o são.

Se se toma o conto "São Marcos" como o ponto de partida da consciência do autor sobre o fazer poético e da sua reflexão metalingüística, os demais contos de Sagarana corroboram o que está proposto em "São Marcos". Em "Duelo", o narrador interfere por duas vezes: "Mas, no começo desta história, ele estava com a razão." (S, 145) e "Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo, — e o começo é tudo — Turíbio Todo estava com a razão." (S, 146) Em "São Marcos", além do trecho famigerado sobre o rol dos reis leoninos e o canto e

plumagem das palavras, há outras intervenções do narrador: "Bem, ainda na data do que vai vir, e já eu de chapéu posto..." (S, 231) Em seguida, diz: "... para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria..." (S, 232) e "Mas, como eu contava ainda há pouco, eram sete horas..." (S, 233) Se o narrador antes era xará de João-de-barro, agora é José, duplicando-se: "Estremeci e me voltei, porque, nesta história, eu também me chamarei José." (S, 233) E, por último, a consciência do narrador acerca do papel desempenhado pelas epígrafes, estrofes e casos em cada conto: "Porque eles são a base de uma sub-história, ainda incompleta." (S, 241) Em "A hora e vez de Augusto Matraga", o narrador ressalta o caráter de ficção da história contada:

"E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido, não senhor." (S, 348)

Esta consciência metalingüística, este refletir sobre o fazer poético irá além de Sagarana, chegando até Tutaméia onde, juntamente com a constituição de uma poética, Guimarães Rosa irá retomar os elementos constantes de sua obra: o provérbio, as epígrafes, o humor e o chiste, o duplo e o espelho, o absurdo e o não-senso.

Se em Sagarana o processo metalingüístico é mais transparente, e as sub-histórias consistem num comentário ou mesmo numa antecipação do fio narrativo ou do desenlace da estória principal, num processo de mise en abyme, o mesmo não se pode dizer de Grande Sertão: Veredas. Neste romance, apesar da multiplicidade de casos, muitos deles exemplares, como o do Abílio, do Pedro Pindó e outros, apenas um condensa, em ponto me -

nor, o desenvolvimento da estória: é a narrativa sobre Maria Mu-
tema. No romance, não se chama a atenção para o seu aspecto fic-
cional, de narrativa, como se viu acima para a estória de Matra-
ga e para outros contos. Nele, ao contrário, pretende-se que a
narrativa seja tomada como verdade, como natural. É, segundo Ro-
land Barthes, o processo de naturalização da narrativa.¹⁹ É es-
te processo que leva o romance a perder seu vínculo com a narra-
tiva, de acordo com o conceito de Walter Benjamin, prescindindo
de fórmulas de abertura e transformando sua oralidade em escri-
ta.²⁰ As alusões de Riobaldo à dificuldade de narrar são afirma-
ções metalingüísticas que não têm o mesmo espectro nem a mesma
função de outras, feitas em outros textos. Aqui, servem para ca-
racterizar o narrador como alguém incapaz de organizar o próprio
relato, justificando sua fala ziguezagueante. Portanto, a me-
talinguagem em Grande Sertão: Veredas tem um emprego mais sutil
do que o que foi visto até aqui. A própria estória de Maria Mu-
tema, de grande importância dentro do romance, não tem um esta-
tuto narrativo especial: é simplesmente contada por Jõe Bexi -
guento, jagunço companheiro de Riobaldo.

Em Grande Sertão: Veredas, a função de naturali-
zação da narrativa cabe ao interlocutor oculto, que se asseme-
lha a um pesquisador entrevistando antigo jagunço, desejoso de
conhecer o sertão. Como isto é impossível, a fala de Riobaldo i-
rá mediatizar o conhecimento do sertão e de sua vida. Apesar de
sua oralidade, o romance não está funcionando como uma narrati-
va, na concepção benjaminiana de transmissão de um conhecimento,
mas como um romance, cujo objetivo é evidenciar a vida do prota-
gonista Riobaldo. O discurso do narrador tem como função inter-

pretar, para o interlocutor, para o provável futuro leitor, e para o próprio Riobaldo, a vida do narrador, verdadeira razão da narrativa. Interpretar não significa, aqui, esclarecer, mas justificar o passado e esconder suas reais motivações. A longa narrativa se parece com a que o paciente faz a seu médico, representando-se a si próprio, mediatizado pela linguagem que utiliza. Há dois planos no romance: o do presente, em que a narrativa está sendo feita, que se pode chamar de plano do narrado; o do passado, em que a matéria narrativa aconteceu, que pode ser denominado de plano do vivido. Diz o narrador:

"No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade." (GSV, 454)

"Falar com o estranho assim que bem ouve e logo longe se vai embora é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais comigo mesmo." (GSV, 33)

"Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor." (GSV, 112)

Contar é, pois, convencer-se de uma verdade, mais que buscar ajuda ou explicações. Tanto que o interlocutor é bastante condescendente e a narrativa não é contestada em nenhum momento: narrador e ouvinte sempre concordam. A importância do interlocutor está em ser o depositário fiel da história de Riobaldo, dando a ela uma firmeza e uma assertividade que ela, oralmente, não possui. Transcrita, a narrativa perde o caráter interlocutório e se remete a um público maior, evidentemente leitor. Ao assegurar a transcrição de sua fala, Riobaldo assegura a desvinculação entre si mesmo e seu discurso, pois deixa de haver a coincidência entre sujeito da enunciação e enunciado. Como há, em Grande Sertão: Veredas, o plano do vivido e o do narrado, bem nítidos, percebe-se que o narrador distingue entre eles, separando-os. "O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui!

— porque não sou, não quero ser."(GSV,166) Estes dois planos correspondem à fala é à escrita. Do lado da fala temos o jagunço, cuja imagem o narrador procura afastar de si; do lado da escrita temos o narrador que constrói uma imagem em que busca a creditar e em que faz com que leitor e interlocutor acreditem. Este último, ao transcrever o discurso de Riobaldo, responsabiliza-se por ele e reitera a imagem de si que Riobaldo quer passar. "Campos do Tamanduá-tão — o senhor escreva aí: vinte páginas..."(GSV,413)

O processo de naturalização empregado tende a fazer coincidir o narrador com o autor. O doador da narrativa, seu autor, seria o jagunço aposentado, cuja fala foi transcrita. Por isso, o caráter oral da narrativa que, paradoxalmente, é indicada por um sinal gráfico: o travessão. Este sinal é uma marca da ambigüidade do texto, de sua duplicidade narrativa: oral/escrito, narrador/personagem, passado/presente, vivido/narrado, fa-lante/transcritor. Este sinal não aparece em "Meu tio o iauaretê", em que a ação é concomitante à leitura e não tem as marcas de naturalização que o romance tem. No conto, o texto que se lê é doado teatral e magicamente, fazendo o leitor esquecer a mise-en-scène, e se concentrar na ação. Em Grande Sertão: Veredas, a reflexão metalingüística é possibilitada pela presença do travessão, que cria a distinção entre oral e escrito, entre os dois planos referidos. Ao mesmo tempo em que faz parte do texto, o sinal gráfico fala sobre o texto e fornece indícios sobre a sua estrutura, sua bipolaridade. Se as reflexões de Riobaldo sobre o narrar são processos metalingüísticos que apenas mascaram suas intenções, o travessão funciona metalingüisticamente como um

elemento que permite perceber o jogo de encobrimentos que aí se processa. O romance não quer assumir-se como tal, mas como narrativa, no conceito benjaminiano, tentando assumir uma dimensão utilitária:

"Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida — de qual — quer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos."²¹

Entretanto, o travessão vai trair seus propósitos, deixando evidente que se trata de um romance e não de uma narrativa, no sentido apontado. Quando afirma reiteradamente, ao final, que a estória acabou, o narrador busca confundir estória e história (História). A estória realmente se acaba, mas não a História, que vai até o ponto final. Sua intenção é, mais uma vez, distinguir entre narrador e personagem, como se este não permanecesse dentro daquele, mas fosse duas substâncias diversas. Por isso, a história do romance se pretender apenas uma estória. O interesse de Riobaldo em distinguir entre plano do vivido (estória) e plano do narrado (história) é um artifício, pois transforma o texto dando-lhe uma dimensão utilitária, ou seja, tornando-o um grande provérbio, ideologicamente utilizado. É um conselho que, ao ser dado, funciona como o fecho de uma situação, suprimindo perguntas e questionamentos.²² As distinções entre narrador e jagunço, entre narrador e interlocutor, na medida em que se responsabiliza este último pela narração, têm como razão mascarar o narrador e suas reais intenções, funcionando ideologicamente. Ao distribuir as responsabilidades pela narrativa, Riobaldo dis

tingue entre ver e contar, entre ver e recontar, entre ouvir e escrever/ler. Sua atitude reforça a diferença entre vida e arte, entre vivência e narrativa, entre real e ficção, mostrando as transformações possíveis entre viver e narrar. A própria fala de Riobaldo mostra ao leitor a não-coincidência entre vida e narrativa, o processo de escolha de alguns fatos, a função en cobridora e transformadora da sua própria narração:

"De tudo não falo. Não tenciono relatar ao se nhor minha vida em dobrados passos; servia pa ra que? (GSV,166)

"Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?"(GSV,108)

"Sei que estou contando errado, pelos altos . Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pen - se. De grave, na lei do comum, disse ao se - nhor quase tudo. Não crio receio."(GSV,77)

"Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância."(GSV,78)

"Eu conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença."(GSV,79)

"O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria si - do?"(GSV,142)

Esta diferença entre vivência e narração, que os trechos citados evidenciam, especialmente o último, por deixar claro que, por mais exata que tenha sido a fala, a narração,ela necessariamente não é exata em relação à vivência, — esta dife rença surge em outros textos de Guimarães Rosa. No "Cara-de-Bronze", o cozinheiro Massacongô, ao dar notícias sobre a chegada do Grivo, diz o seguinte:

"Eu sei, não vi: sei é ouvido contado..."

.....
 "Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: que êle veio mas foi com tropa bôa, esquipada, de bêstas e burros, e o jumento;ou vi. E assim que: o Peralta contou à Iãs-Flô - res, Iãs-Flôres contou a Maria Fé, Maria Fé contou a Colomira, Colomira me disse. Daí é que sei..."(UP,81)

A sua fala representa o processo narrativo e o define. A narrativa passa de boca em boca até chegar a quem a retransmite a público mais vasto. E, machadianamente, quem conta um conto, aumenta um ponto. Não mais interessa a origem, perdida na memória, mas a versão, ou melhor, uma das versões da estória. Aquela versão que, apesar de não ter sido vista, mas apenas ouvida, é agora exposta e, obviamente, transformada. Por isso, são de espantar a consciência e a honestidade do cozinheiro Massacongô. Sua narrativa é, pois, uma das versões, pela qual não põe a mão no fogo. Não é a verdadeira, uma vez que não foi vista: apenas um boato, uma tradução, ou seja, uma estória que sabe por "ouvir contar". Esta reflexão do cozinheiro pode ser estendida às demais estórias de Guimarães Rosa, inclusive à do "'Cara-de-Bronze'", em que o leitor tem de confiar no que o narrador fala, muitas vezes de segunda-mão ou como mera suposição. Contar de segunda-mão não é contar pior, diferente, sem fidelidade ao "original", mas contar transformado, traduzido. Espicados pelas perguntas de Moimeichêgo, os vaqueiros contam quem é o Cara-de-Bronze, o fazendeiro dono da fazenda, quem é o Gri-vo, qual a sua missão, o que encontrou por lá, onde foi. Mas, ao contar, não dizem nada definitivo: dão apenas suas versões que, na maioria das vezes, também "ouviam contar". O próprio fazendeiro, ao chamar os vaqueiros para "tirar palavra", não quer saber mais de "relatos da campeação" nem de outras "coisas proveitosas": "Mudara. Agora êle indagava engraçadas bobéias, como se estivesse caducável." (UP, 100)

Os vaqueiros não entendem que o Cara-de-Bronze não quer mais a História; quer a estória, com sua instantaneidade

de, com seu ineditismo, como uma anedota que é "como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia."(T,3) Ele quer a versão, o que se consegue ao se "Jogar nos ares um montão de palavras, moedal."(UP,101) ou "O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. Ou o que vive por si, vai, estrada vaga..."(UP,100) Ao querer tomar conhecimento do "quem das coisas", o Velho exigiu quem soubesse "frasear bem" e soubesse ver além do que os olhos viam. Mandava os vaqueiros por perto, "... a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda."(UP,105) O Velho, o Cara-de-Bronze não quer a realidade: quer a versão que cada vaqueiro pode dar da realidade. Por isso, "Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas."(UP,106) Também o narrador de "Conversa de bois" pede para "... recontar, diferente, enfeitado e a crescentado ponto e pouco..."(S,291), a estória que iria ouvir de Manuel Timborna que, por sua vez, a ouvira da irara. Em Gran de Sertão: Veredas, o interlocutor, responsável pela transcrição, ouve a estória de Riobaldo e a retransmite. No "Recado do morro", o Gorgulho recebe a mensagem e a passa ao Catraz, que a transmite ao menino Joãozezim, que a conta ao Guégue, que a refere ao Nomindome, que a grita ao Coletor, que a resmunga ao Laudelino, que a canta ao Pedro Orósio, na sétima e última versão, fazendo com que brilhe, por fim, alguma luz na cabeça do Pê-Boi. A cada nova versão, aos elementos anteriores são acrescentados outros, de acordo com a noção de cada narrador. O modo como o recado se transmite, sua alquimia, é referido desde o princípio e funciona como uma metáfora do processo de criação e difusão das estórias: "Nem eram coisas do mundo entendível. De

certo o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras." (UP, 22-3)

Os procedimentos são semelhantes nos dois contos. No "'Cara-de-Bronze'", os vaqueiros têm que ter a realidade em outras "retentivas", transformando-a; no "Recado do Morro", o Gorgulho inicia um processo, "transferindo as palavras", que será seguido pelos demais narradores. Se num conto o interesse já não é pelas "coisas proveitosas", no outro a estória do Gorgulho se faz sobre coisas que não são "do mundo entendível". Se no "'Cara-de-Bronze'" os vaqueiros têm que ver e transformar, "fraseando bem", no "Recado do Morro" todos os narradores, de Gorgulho a Laudelim, e todos os futuros prováveis narradores, os cegos cantadores, transformam o que não viram. O que sabem, é por ouvir contar. Por isso mesmo, esse conto é exemplar do modo de narrar dos textos rosianos: o texto que se transforma, traduzindo-se, refazendo-se ao ser contado. Riobaldo, ao narrar sua estória, deixa claro não haver coincidência entre o que houve e o que narra. Por outro lado, responsabiliza o transcritor por qualquer mudança havida na narrativa, eximindo-se de responsabilidades. A fala é, supostamente, mais verdadeira que a escrita, mais "original".²³ No "'Cara-de-Bronze'", a narrativa principal, que deveria caber ao Grivo, cabe aos vaqueiros, que nada viram, apresentando versões. Frente à multiplicidade da realidade, impossível de ser captada, o caminho é a sua reinvenção. Ao perder a visão no meio da mata, o narrador de "São Marcos" é obrigado a recriar a realidade com que convivera até então. Simbolicamente, o narrador cego é obrigado a contar o que conhece de "ouvir contar", porque não tem o saber "de expe-

riências feito", nem pôde ver "claramente visto" o real. Mesmo o que é visto não tem garantia de verdade, como no conto "Antiperipléia", em que o guia mente para o cego: "Mas eu reportava falseado leal..."(T,14), contando para o cego o que ele, cego, queria ver. A realidade que as palavras criam é tão forte que sobrepuja a existente, chegando mesmo a substituí-la. No mesmo conto, a crença na beleza da amante é tanta que o cego "passa " a ver:

"E seô Tomé, no derradeiro, variava: falando que começava a tornar a enxergar! Delírios, de paixão, cobição, por querer, demais, avisar a mulher — os traços — aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado."(T,15)

O falso é uma disputa entre o visível e o invisível, entre o que se quer ver e o que se pretende omitir e esconder.

→ O conto "Pirlimpsiquice", de Primeiras Estórias, além de representar o contínuo reescrever-se de uma estória, significa também o predomínio da ficção sobre a realidade. Da peça inicial, "Os filhos do Dr. Famoso", várias versões são apresentadas, tanto pelos atores quanto pelos colegas excluídos da representação. É a ficção da ficção. No final, as versões se unificam e passam a ser a única e irreproduzível realidade, o inimitável:

"Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais."(PE,46-7)

Esta substituição da realidade pela ficção é tamanha que o narrador teme permanecer para sempre nela, representando, num mundo todo feito de palavras, fora do tempo e perigoso:

"Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdaei-ro viver? E era bom demais, bonito — o milmaravilhoso — a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar." (PE, 47)

Como em "Recado do morro", "Pirlimpsiquice" é a criação de uma realidade ficcional que disputa, com o real que lhe deu origem, o estatuto de "verdade". O que ambos os textos fazem é tematizar o processo de criação literária e seu relacionamento com a realidade. No entanto, não se pode viver para sempre no puro desdobramento das estórias e, por isso, o próprio narrador salta para fora do círculo infinito de palavras, do jogo contínuo dos interpretantes:

"Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que — só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair — do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí." (PE, 47)

Em "Antiperipléia", por outro lado, é fundamental que se permaneça na invenção, sem que se veja a realidade. Por isso, o provérbio final, transformado, é: "O pior cego é o que quer ver..."

(T, 15) A morte do cego, Seo Tomé, que queria ver para crer, como o santo, é a garantia de que a invenção iria permanecer. Sua "visão" desmistificaria as versões criadas.

Jó Joaquim, de "Desenrêdo", casado com Livíria, Rivília ou Irlívia, capaz de traí-lo com outros homens, consegue convencer a todos da eterna honestidade da mulher. O narrador não discute se a imagem criada coincide com o modelo porque, para se criar uma imagem, o modelo é desnecessário. O real que a ficção cria erige-se mais forte que a própria realidade. No

conto "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi", o animal se faz inventado, pedaço a pedaço, do chifre aos cascos, tornando-se tão real a ponto de voltar a ser ficção, fábula contada ao pé do fogo. Um dos inventores se encontra com a narrativa sobre o boi que construíra, da qual também é personagem. João Porém, personagem de outra estória de Tutaméia, acredita na imagem da moça que os vizinhos, por mofa, haviam criado para ele, inventada, e em que, por mais que forcejassem depois, não deixava de crer. Nesses contos, o real criado assume o lugar do real existente, a ficção se faz realidade, e passa a ter vida própria, autônoma, por mais que o autor a repudie. Como em "Pirlimpsiquice", a versão ou a soma das versões substitui o fato que a originou. Vejam-se os trechos:

"O ponto está em que o soube, de tal arte: por anti-pesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?" (T, 40)

"Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado, riscado, babante, façanheiro! — que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimhas — havia tempos fôra. Nhoé nada disse. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo do berro, a côr de cavalo. Ninguém podia com ele — o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim submetido..." (T, 114)

"Pasmavam, os outros. Pudera crer na inventada môça, tendo-a a peito? (...) De dó ou cansaço, ou por medo de absurdos, acharam já de retroceder, desdizendo-a. (...) Aceitara-a, indestruía-a." (T, 75)

"'Cara-de-Bronze'", além de abordar a relação entre o signo e a realidade, a multiplicação das versões e a reinvenção da realidade, terá um aspecto metalingüístico bastante evidente, englobando o que já foi dito e indo além. Os processos

de desvelamento da estrutura narrativa terão uma radicalização que, à exceção de "O homem do pinguelo", a obra de Guimarães Rosa não irá apresentar. O conto irá problematizar a sua própria construção narrativa utilizando processos que pertencem a outras áreas: ao teatro, ao cinema, à ensaística. As questões centrais que serão abordadas consistem, como se disse, na relação signo/realidade, na reinvenção da realidade, na narração. Das três epígrafes do conto, a terceira se refere ao objetivo explícito, a viagem do Grivo: a tentativa de descobrir para o Cara-de-Bronze o "quem das coisas" e "... ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta..."(UP,105) Diz a epígrafe:

"Eu sou a noite p'ra aurora,/pedra-de-ouro no caminho:/ sei a beleza do sapo,/ a regra do passarinho;/ acho a sisudez da rosa,/ o brinquedo dos espinhos."(UP,71)

O que ninguém vê está na fuga ao senso-comum, ao bom senso, está em se prestar atenção ao paradoxo, tal como o conceitua Deleuze em Lógica do Sentido:

"É que o paradoxo se opõe à doxa, aos dois aspectos da doxa, bom senso e senso-comum. Ora, o bom senso se diz de uma direção: ele é o senso único, exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela."²⁴

O sentido está no paradoxo, no inesperado, no que foge à conformação pura e simples do real, da doxa. Ao ser escolhido para empreender a viagem, o Grivo teve que dar provas "de ver o que no comum não se vê", e de mostrar capacidade para "... tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas."(UP,105) Tanto que a indagação do Cara-de-Bronze se dirige a tudo quanto é processo, mudança, ao que se está continuamente fazendo e des

fazendo. Daí o longo rol de coisas e seres que o Grivo enumera, prova de que nada é estático:

"Por onde fui, o arrebenta-cavalos pegou a chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Tôda árvore, tôda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí..."(UP,108)

Em carta a Edoardo Bizarri, Guimarães Rosa confirma a explicação dada por Paulo Rónai acerca de sua obra. Diz ele: "De fato, assim como 'Uma estória de amor' tratava das estórias (ficção) e 'O recado do morro' trata de uma canção a fazer-se, 'Cara-de-Bronze' se refere à POESIA." Em seguida a essas informações, faz um resumo do "'Cara-de-Bronze'", do qual transcrevo o final:

"Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros — para ver qual teria mais viva e 'aprensora' sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?"²⁵

Talvez a resposta não seja tão simples, nem tão direta, ainda que não seja falsa. Não há como negar esta busca da poesia. Só que não é só isso. Parece-me haver uma certa ironia no final da resposta de Guimarães Rosa, como se estivesse rindo, por antecipação, dos efeitos que a resposta causaria. Na verdade, a resposta é e não é esta. A captação da poesia corresponde a captar o imponderável, o inominável, aquilo que se esconde sempre sob um novo nome. O que ainda não se fossilizou, pois, se o tivesse feito não seria mais poesia. O que interessa é o paradoxo. Em entrevista concedida a Günter Lorenz, Guimarães Rosa diz o seguinte: "Os paradoxos existem para que ainda se

possa exprimir algo para o qual não existem palavras."²⁶ Esse paradoxo consiste em se criar o novo, o original, aquilo para o qual não existem palavras, mas para que, ao mesmo tempo, existem muitíssimas palavras. Ou seja, em "ver" com outros olhos aquilo que já estava à vista de todos, "ver o que no comum não se vê". Classificar as histórias de Corpo de Baile, como o fez Guimarães Rosa, na carta a Edoardo Bizarri, significa simplificar cada uma, minimizando um universo bastante complexo.

Como a poesia e, por extensão, a ficção, não é apenas um rol de nomes, mas a organização destes numa estrutura superior mais complexa, a atenção de Guimarães Rosa se volta para o modo de organização dessa estrutura mais complexa. Pode-se tomar a palavra como metonímia de toda poesia e de toda ficção, estendendo-se a afirmação de Guimarães Rosa para este outro nível, o ficcional: os paradoxos serviriam também à ficção. A classificação simplificadora de Rosa, para as histórias de Corpo de Baile — "Uma história de amor", "O recado do morro" e "'Cara-de-Bronze'" — esconde a intrincada relação entre signo e realidade, que é tematizada neste e em outros textos do autor e vela, sobretudo, o processo de produção ficcional, cujos meandros e sutilezas são esmiuçados por Guimarães Rosa, em sua obra.

Esse processo minucioso aparece, especificamente, em "'Cara-de-Bronze'", em que o procedimento narrativo é exposto de forma metalingüística. Há, aliás, vários procedimentos narrativos. Primeiramente, tem-se o narrador tradicional, em terceira pessoa, que introduz a narrativa, configurando também lugar e tempo, e conduzindo o leitor até a primeira intervenção do cantador e ao primeiro comentário dos vaqueiros, cujas falas,

em discurso direto, são precedidas do respectivo emissor, como num texto teatral. Assim:

"O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?

O vaqueiro Adino: É do Grivo!"(UP,74)

Cantador e vaqueiros põem em relevo o tema do conto: o relato e a viagem do Grivo. A partir daí, página 75, outros recursos não ortodoxos virão tornar mais complexa a narrativa. Os gritos e a póstrofes dos vaqueiros, na lida com a boiada que chega, são re tirados do corpo do texto e colocados em nota de pé-de-página. As quadras do cantador, "...que se chama João Fulano, conomina-do 'Quantidades'..."(UP,77), são espalhadas, esporadicamente, a té o final, em contraponto com a narrativa. A didascália indica os lugares ("Na cobertura dos carros"), a entrada e saída de cena dos vaqueiros ("Entram RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS."), indicações de tempo, sinalizando interrupções na narrativa ("Leve pausa"), ("Pausa") ou fenômenos metereológicos ("A chuva") e observações sobre a fala dos vaqueiros ("LADAINHA(os vaqueiros alternados)") onde não se dá o nome de cada vaqueiro, como vinha sendo feito até então, sendo as falas precedidas apenas por um travessão, co mo a sugerir rapidez.

Mais à frente, há uma enumeração de vaqueiros, cu ja descrição é feita de forma caótica:

"Chegam e desapeiam os outros VAQUEIROS (en - charcados):

João Jipijo — cafuzo;

Parão — homem grande, largos ombros;

José Proeza — com voz grossa;

Calixto — cearense;

Abel — vê-se que é um moço distraído;

Antônio Tõco;

Pedro Franciano;

Noró — que retira o laço da garupa e o desata, examinando se há algum tento remalhado ou rôto. (É um laço de demais braças.)(UP,91)

Tal descrição não tem o objetivo de esgotar as características do objeto descrito. Ao contrário, é bastante rápida, parecendo resultar de uma olhadela em que se percebe, ou não, o mais singular de cada vaqueiro. Esta cena da chegada dos vaqueiros, tal como está, antecipa o procedimento narrativo cinematográfico com que se depara quando se passa da página 91 para a 92. Há o título, em caixa alta, e as indicações acerca do local, horário e de elementos que fazem parte da técnica de cinema, como se re_u produz a seguir:

ROTEIRO

Interior — Na cobertura — Alta ma-
nhã

Quadros de filmagem:
Quadros de montagem:
Metragem:
Minutagem: (UP,92)

Os algarismos relativos ao tempo de cada item não foram colocados. Em seguida, as tomadas a serem feitas pela câmera são especificadas: Grande Plano Geral, Plano Americano, Plano Médio. Em cada plano, os movimentos, as ações e as posições dos vaqueiros são indicadas, assim como a trilha sonora. É neste ambiente de filmagem que os vaqueiros almoçam, tendo como fundo musical as trovas do Cantador, servidos pelas empregadas da fazenda a quem, mais uma vez, pedem notícias do Grivo e de sua viagem. E o rotei_u ro de filmagem termina com as palavras Fusão e Lenta, separadas entre si por pontos. Toda esta parte se distingue da seguinte por três asteriscos.

O narrador em terceira pessoa retoma a narrativa, que só se interrompe com a referência a uma quadra do Cantador, antecipando as falas dos vaqueiros que terminam com a chegada do Grivo e o início de sua narração, assim referidos: "(CHEGA O GRIVO! Agitação, falação. Depois, uma profunda pausa.) A NARRA-

ÇÃO DO GRIVO:" (UP,107) (Grifos do autor). A fala do Grivo, parece que para se conseguir mais suspense, é interrompida por uma quadra e pelo cozinheiro Massacongô, anunciando o café. Afinal, continua, assim antecipada: "A NARRAÇÃO DO GRIVO (Continuação):" (UP,108) Como já se referiu, a multiplicação dos nomes para a captação da realidade, o contínuo deslocamento do sentido que há na fala do Grivo é transferido, mais uma vez, para as notas de pé-de-página, concorrendo, pela extensão, com a própria narrativa do Grivo.

Quando o Grivo se refere ao seu encontro com a prostituta Nhorinhá, o procedimento narrativo sofre nova modificação e passa a se assemelhar a um texto ensaístico pelo emprego de referências a Dante, às Cantigas de Serão, de João Barandão, ao Cântico dos Cânticos e a duas frases de Platão. À frente, as citações pertencem ao Segundo Fausto, de Goethe, e ao Chandogya-Upanishad. Benedito Nunes, em O Dorso do Tigre, comenta o sentido da viagem do Grivo, a razão para a interposição das citações, o sentido mítico e arquetípico da viagem. Segundo este autor:

"A missão do Grivo, objeto da demanda que o Velho Cara-de-Bronze ordenou, foi retraçar o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo. O que ao fim o exemplar viajante entrega ao velho não é a Noiva real, finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses 'nadas aéreos', que as palavras são: 'Grivo — eu disse ao Velho: ... A noiva tem olhos gázeos... Ele queria ouvir essas palavras...'."

Além disso, o conto tematiza a própria ficção, seu surgimento e sua transformação, a sua realidade que é, apenas, uma realidade feita de palavras, e à qual só se pode aceder de "ouvir contar",

sem nunca ver. Neste conto, especialmente, com todas as notas, rubricas e citações, o processo narrativo é desmitificado, a onisciência narrativa é quebrada pelo excesso de narradores — cada pergunta feita pelos vaqueiros ou Moimeichêgo e cada resposta que dão corresponde a um enfoque, a uma voz narrativa. Por outro lado, as mudanças de estatuto no narrar: de narrativa para teatro, de teatro para cinema e, de volta, para narrativa, criam tensões entre narração, descrição e drama, no seu significado original de ato, abolindo fronteiras e instituindo a tradução intersemiótica. Tudo isto é predominantemente meta-linguístico, no sentido amplo que lhe dá Lucien Dällenbach ao conceituar mise en abyme.²⁸ Ultrapassando essa metatextualidade narrativa de "'Cara-de-Bronze'", dramática, o narrador de quem já se falou comenta também a estória que narra:

"Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narrativa é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. (...) Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubùquaquá? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. (...) Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dêle. Assim, esta estória. Aquêles era o dia de uma vida inteira." (UP, 96-7)

Além da nítida ligação com a fala de Riobaldo (narrar é muito dificultoso), o narrador revela a profunda ambigüidade, a incerteza das narrativas, de toda e qualquer estória. A imagem que usa, comparando a estória com a larva, é exemplar: até um deter-

minado ponto, até a metade, se está entrando; a partir daí, já se está saindo. Mas onde, exatamente, é o centro? A imagem aponta, ainda, para a ausência de centro da narrativa, o que é tematizado no conto: há vários narradores e várias versões, correspondentes a tantas outras verdades. Até certo ponto, cada versão é correta; dali para a frente, é mentirosa. E como determinar o ponto exato em que a certeza se transforma em dúvida? "O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido?" (GSV, 142) Por isso, diz o narrador de "'Cara-de-Bronze'":

"Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, por lá. Mas — é a estória da môça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-Tôdas-as-Côres, sua voz poucos puderam ouvir, a môça de olhos verdes, com um verde de fôlha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada." (UP, 98)

Mesmo a narrativa mais certa, a mais vista, é também a mais inventada. Não se sabe o que o Cara-de-Bronze pensa: supõe-se, apenas. "Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que êle não cedeu confidência a ninguém." (UP, 99) E o Cara-de-Bronze faz o jogo, paradoxalmente acreditando no que sabe ser mentira: "Mas êle acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é." (UP, 89) O Grivo, após sua viagem, tem a contar uma lista de seres, de coisas, de nomes que se sucedem sempre em mudança. Por isso, o narrador indaga:

"Narrará o Grivo só por metades? Tem êle de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações?" (UP, 108)

A narrativa do Grivo é tão dificultosa quanto a de Riobaldo ,

"...pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balance, de se remexerem dos lugares."(GSV,142) É difícil "se le trear um rastro tão longo" sendo preferível reinventar a realidade. Por isso, para o comum dos vaqueiros, a viagem do Grivo é sem sentido, uma vez que ele não lhes traz nada de concreto. Sua narrativa é tão paradoxal quanto "...o vero retrato de uma pe sôa que nunca tinha existido, retrato de fotografia" ou quanto o milagre operado pelas folhas rubricadas pelo padre que enlouquecera: "...e todo mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias dêle de repente estavam sendo milagrosas."(UP, 119) Sua estória é uma estória inventada, recriada. Foi sua capacidade de mudar o real que o fez ser escolhido dentre vários vaqueiros. Por outro lado, o que o velho queria ouvir era a es tória que as palavras pudessem contar: "Eu disse ao Velho: ...A nôiva tem olhos gázeos... Ele queria ouvir estas palavras."(UP, 125) Quando a narrativa termina, a fala do Grivo sintetiza esta capacidade que o texto tem de gerar suas estórias, suas versões, sua ausência de centro ^{excentrica} e, portanto, de uma verdade ordenadora. Diz o Grivo: "Não sei. Eu quero viagem dessa viagem..."(UP,126) O conto põe em questão o problema da enunciação, ou seja, da vin culação de um enunciado a um sujeito da enunciação claramente definido e a questão da mimese, ligado ao da enunciação: a vin culação do texto a uma verdade prévia, a um real exterior ao texto.

Além dos vários narradores, tem-se a interferência do próprio autor na estória, representado por múltiplos eus, no pseudônimo Moimeichêgo. Na correspondência com seu tradutor, Guimarães Rosa se revela: "Encerro. Apenas dizendo ainda a Você

que o nome Moimeichêgo é outra brincadeira: é: moi, me, ich, e go (representa 'eu', o autor...) Bobaginhas."²⁹ Nas notas de pé-de-página estão os gritos dos homens que, se incorporados à narrativa principal, poderiam até tirar sua unidade. Entretanto, funcionam como um coro, mais baixo, simultâneo à narrativa. Esta superposição de vozes, aliada à enunciação direta dos vaqueiros no próprio texto, cria duas instâncias: a narrativa propriamente dita e aquilo que pertence ao drama; a mistura entre oralidade (elemento essencial da esfera do dramático) e escrita (a ficção por excelência). Enquanto aquela pressupõe a coincidência entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, esta subentende o seu distanciamento e diferença, para não dizer o seu pagamento. Em "A estória do homem do pinguelo", a oscilação entre narrador e comentarista torna clara a mistura ou a distinção entre os dois planos. O narrador pertence à oralidade; o comentarista pertence à escrita. A multiplicidade de vozes existente em "'Carã-de-Brônze'" e a entrada do autor em cena, figurando como personagem, realçam o caráter metalingüístico do conto. A intromissão do autor se dá através das rubricas cênicas, da sucessão das personagens e suas falas, de marcas como as indicações temporais e outras.

Enquanto na narrativa o autor desaparece, ou se torna implícito, quando muito, no texto teatral, anterior à sua encenação, ele está presente como uma vontade ordenadora, exatamente através das rubricas cênicas.³⁰ No conto em questão, o autor se encontra presente de duas maneiras: como Moimeichêgo e como autor "teatral" cujas marcas são visíveis no texto, em parte teatral, em parte narrativo. Como já se referiu, esta teatra

lização é uma das características da ficção rosiana, aparecendo em outros textos, especificamente em Grande Sertão: Veredas e em "Meu tio o iauaretê". Nesses dois últimos textos, os protagonistas-narradores são os sujeitos da enunciação. Segundo Evelina Hoisel, é enquanto as personagens são sujeitos da enunciação, criando-se à medida que falam, que se pode determinar o lugar da ficção dramática.³¹ Se em "'Cara-de-Bronze'" o autor se intromete na narrativa de várias maneiras, além da tradicional, que é ter o seu nome na capa, em Grande Sertão: Veredas Riobaldo vai exercer o papel de autor, agindo autoritariamente em relação ao seu próprio relato, feito a posteriori, fruto de sua consciência ordenadora. No romance, entretanto, tal postura se acha encoberta, e só a reflexão crítica permite chegar a tais conclusões. Riobaldo, apresentando-se como barranqueiro e, aparentemente, confundindo os fatos, nos dá a impressão de alguém que não tem domínio sobre a narrativa. Em "'Cara-de-Bronze'", o autor, além das rubricas cênicas e do excesso de "eus" (Moimeichêgo), identifica-se como tal ao citar, em notas de pé-de-página, trechos de Goethe, Dante, Salomão, etc..

Em "A estória do homem do pinquelo", o autor não aparece, ao menos de forma explícita. Em compensação, além do interlocutor, semelhante ao de Grande Sertão: Veredas, de "Antiperipléia" e de "Meu tio o iauaretê", surge a figura do comentarista ou, como o denomina Irene G. Simões, "co-autor".³² A narração é completada por este comentarista que é o responsável pela introdução da narrativa e pela metalinguagem do conto. Como em "'Cara-de-Bronze'", aqui também a narração se reparte por mais de um narrador, o que constitui, por si só, uma reflexão

sobre a narrativa e suas convenções. E o conto se inicia com uma referência ao sentido, sempre mutável, simbolizado pelo círculo: "Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá suas voltas." (EE, 99) Tudo está em perpétuo movimento e, paradoxalmente, tudo é passível de ser fixado através de códigos.

O primeiro parágrafo trabalha a relação entre realidade e sua representação por um sistema código não-lingüístico: o mapa. Ele é, por definição, convencional, apresentando a realidade que representa dentro de uma escala de equivalência: um centímetro equivale a cinquenta quilômetros, tais e tais sinais correspondem a tais e tais coisas na realidade. No mapa, entretanto, a iconicidade tem limites: os mares e rios são azuis, as terras têm outras cores: algumas são amarelas, outras são róseas ou vermelhas. As montanhas são fileiras de riscos, os rios são traços sinuosos, os pequenos círculos são cidades. E o mundo é uma esfera onde o sentido gira sempre, não tendo princípio ou fim. Da mesma forma que o mapa, também a linguagem é uma representação da realidade. Também a ficção se faz convencional e, através de suas marcas, procura instituir uma realidade de cuja existência não se duvide. Se este é o objetivo buscado em Grande Sertão: Veredas, como já se referiu, não o é em "'Cara-de-Bronze'" ou na "Estória do homem do pinguelo". Aqui também a palavra do narrador é posta em causa, uma vez que nada é fixo e o fato de ter sido testemunha ocular não garante, ao seu relato, qualquer foro de verdade. Mesmo porque o narrador duvida do que viu e ouviu: "Eu vi e ouvi, tudo o que conformemente era pa

ra se notar, que se deu: fui flagrante de testemunha... Agora , não sei..."(EE,125) O processo é semelhante à narração feita pe los vaqueiros acerca da viagem do Grivo e do Cara-de-Bronze, to da ela repleta de suposições, cada fala constituindo uma versão diferente. Mesmo com sua aparente certeza, o discurso de Riobaldo é ambíguo e incerto, uma vez que não se pode confiar no narrador, pois sua estória obedece, principalmente, aos seus interesses.

O narrador conta a estória de Seo Cesarino e de um boiadeiro chamado Mourão. José Reles, o narrador, tem suas falas precedidas por um travessão que, como já foi observado, é marca de escrita e de oralidade. As falas do comentarista, além de não terem o travessão, são compostas em itálico. As falas de José Reles estão impressas em redondo. Além desses dois "parceiros", há um interlocutor que interfere na estória e tem suas perguntas registradas e igualmente antecedidas por um travessão: "— Oh. E estava-lhes ali, aos lados?"(EE,109) A esse interlocutor, em tudo semelhante ao parceiro de Riobaldo, a estória é contada:

"Assim como: não haverá dois cipós que não a cabem se emendando. Se para escutar não lhe cansa — sempre me alembro de um forte caso , conteúdo, que nem dos de livro, conformemente. É estória achada. E o senhor depois vai não contrariar comigo que, do que se vive e que se vê, a gente toma a proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado."(EE,101)

Aqui, como em outros trechos da obra de Guimarães Rosa, é atribuído à ficção o poder de criar realidades, mais fortes, com mais pertença, que as da própria realidade, Como em Grande Sertão: Veredas, nos seguintes trechos:

"Sabe o que o m^oço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. (...) Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe!(GSV, 67) "Nas estórias, nos livros, não é d^eesse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado."(GSV,125)

A semelhança do conto com o romance transparece na proximidade das falas dos dois narradores: "a gente toma proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado." (EE,101) e "Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância."(GSV, 78) Por outro lado, a atuação do comentarista é bastante diversa da aquiescência submissa do interlocutor de Riobaldo. Além de comentar a fala do narrador, transcrita acima, como "Súbito acúmulo de adágios — recurso comum ao homem do campo, quando tenta passar-se da rasa realidade, para principiar em fórmulas suas abstrações."(EE,101),³³ o comentarista a ratifica: "No narrado, não há inexatidão"(EE,103); a contesta: "Sim e não. A venda não era propriamente pequena."(EE,104); ou tece considerações acerca dos sentimentos do narrador relativamente aos personagens. Numa dessas considerações, transparece a dubiedade do relato, já denunciada antes pelo uso do travessão, oscilando entre oralidade e escrita:

"Convém, quando possível, reparar-se que o contador alterna, afetivamente, pelo menos dois tons, positivos. Aqui, em exemplo, o acento surdo recaindo sobre o 'Pai', daí por isto gravado maior."(EE,103)

O trecho acima, além de vincular a grafia à afetividade do narrador, evidencia que, se o relato do narrador é oral, o seu é escrito, sendo parte de um diálogo com o leitor .

Mais uma vez, o leitor só terá acesso à estória por ouvir contar, tendo necessidade que o comentarista esclareça determinados aspectos, como o referido, ou lhe descreva atitudes do narrador: "Fecha os olhos, ao se referir às nefas causas." (EE, 105) As intervenções do comentarista continuarão se referindo ou às atitudes do narrador, ou à maneira como a narrativa se desenrola:

"Aqui, um floreio deceptivo." (EE, 109)

"Seja que possivelmente se desgoste com a interrupção, tendo-a por impertinente, absurda, ou tomando-a talvez também como crítica à veracidade da estória e narrativa." (EE, 115)

"Nenhuma pausa." (EE, 111)

"Se em longa pausa elide o tempo da viagem, é que parece também sozinho rememorar a extrema ligeireza dos fatos, há tanto passados, ou, mesmo, talvez, só em mente, na devida escala fazê-los caber." (EE, 115)

O comentarista traduz, para o leitor, tudo aquilo que se perde na transcrição da narrativa, sejam as modulações de voz do narrador, sejam seus movimentos. Além de tradutor, o escriba transforma uma narrativa passada em narrativa presente, mudando-a em texto teatral, pois suas indicações funcionam como verdadeiras rubricas cênicas: "Hesitação, de constrangimento." (EE, 120) ou "Pausa, de fadiga" (EE, 121). Ou então, como um "A Parte", típico do teatro:

"Se com esse nome — de Mourão — se encontram no sertão alguns, de mais de uma estirpe, inclusive aquele, incognoscível, patrono da muda de dentes das crianças, difícil é ouvir-se e crer-se, contudo, de um assim, tão obstinado no estranho." (EE, 114)

Todo o processo metalingüístico do conto fica a cargo do comentarista, exceto no final, quando o narrador, José Reles, duvidando da veracidade da própria narrativa, dá ao con-

to uma estrutura circular, ou seja, refere-se à mutabilidade do mundo, à transformação do sentido. Comparem-se os trechos:

"Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá suas voltas."(EE,99)

"— Ora, vista. A gente fabulando — o vivendo. Será que alguém, em estudo, já escarafunchou o roda-rodar de toda a gente, neste meu mundo? Assim — serra acima ou rio abaixo — os porquês. Atrás de tôrto, o desentortado. A diante. Todo lugar é igual a outro lugar; todo tempo é o tempo. Aí: as coisas acontecidas, não começam, não acabam. Nem. Senhores! Assim, num povoado."(EE,125)

"— A gente vive sem querer entender o viver? A gente vive em viagem. (O narrador bebe cuia d'água.) Eu — eu não fui eu quem me comecei. Eu é que não sei dos meus possíveis!"(EE,125)

Por mais que se tente imobilizar a vida, o real, seja por que meio for (o mapa ou a ficção), esta vida escapa por entre os dedos e se refaz, em permanente viagem, em contínua transformação. A exceção de Grande Sertão: Veredas, a multiplicidade narrativa na obra de Guimarães Rosa tem a função de apontar para a mudança da realidade e tudo quanto queira captá-la: mudam-se os tempos, as vontades, a linguagem, a ficção. Nada está fixo ou tem um centro, nada é definitivo: há sempre uma nova versão, uma outra visão. As obras se traduzem, se citam, se transformam. O escritor é um tradutor, escarafunchando o roda-rodar de toda a gente, de si mesmo e da própria obra.

Metalinguagem e intertextualidade são processos comuns à obra de Guimarães Rosa. A preocupação metalinguística de pensar o texto à medida que se o constrói surge em Sagarana e se prolonga até Tutaméia. São várias as referências ao mecanismo ficcional, indo dos nomes dos reis barbudos à preocupação com o espaço, o tempo e, daí, à sugestão de renovação dos cli -

chês e dos estereótipos lingüísticos. Mas a principal reflexão metalingüística se faz no sentido de questionar o processo de enunciação. Quem conta a estória ou como se conta uma estória são questões ligadas ao problema da veracidade e da verossimi- lhança, interna e externa, dessa mesma estória. Existe uma estória original e verdadeira, mãe de todas as outras, da qual de- pendem? Ou existem apenas versões? Parece-me que toda a obra de Guimarães Rosa opta por mostrar que nada é fixo e definitivo. Ao contrário, tudo está em permanente mudança. Principalmente aqui lo que se narra, uma vez que são vários os narradores, e a relação do narrado com o fato que o originou. Por isso mesmo, pode-se falar em intertextualidade e tradução em Guimarães Rosa, no sentido livre que o autor dava à atividade de tradução, admitindo invenção e criação por parte do tradutor. A preocupação metalingüística, por constante, estabelece um nexu intertextual entre os vários textos que compõem a obra rosiana, os quais fun- cionarão como versões. Mais que contar estórias, sua obra repensa as condições de surgimento da ficção, a maneira como ela se constrói e suas relações com a realidade. Assim como o real, sempre mutável, e do qual apenas se conhecem versões, a obra de Guimarães Rosa se propõe como movimento, colocando a mesma preocupação com o fazer ficcional, retomando-se e traduzindo-se. Afinal, de acordo com o cozinheiro Massacongô, tudo o que se sabe é "ouvido contado".

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

1. BIZARRI, Edoardo. João Guimarães Rosa; correspondência com tradutor italiano. op. cit. p. 30.
 2. Ibidem. p. 64.
 3. "O escritor deve ser um Colombo. Mas o crítico malévolo e in suficientemente instruído pertence àquela camarilha que queria impedir a partida por ser contrária à sua sacrossanta lógica. O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneir."
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.) Guimarães Rosa. Rio: Civilização Brasileira 1983. p.76.
4. BIZARRI, Edoardo. op.cit. p.55.
 5. O conceito de narrativa, para Walter Benjamin, não está baseado na sua estrutura, mas no narrador. A verdadeira narrativa baseia-se na autoridade e na identidade do narrador. Sua exemplaridade e utilidade — e por isto sua sabedoria e ligação com os provérbios — provêm da transparência do sujeito da enunciação (marinheiro, lavrador ou artesão) e do seu conteúdo. Daí a oposição da narrativa ao romance (em que se mascara o sujeito da enunciação) e à informação (cujo conteúdo é sempre verificável). Na narrativa benjaminiana, o que se diz (verdadeiro, maravilhoso ou inverossímil) depende de quem o diz. Pode-se ligar esse conceito de narrativa ao de discurso, segundo E. Benveniste, que o distingue de história. O discurso, entretanto, é mais amplo, pois poderia aplicar-se a qualquer narrativa em que o sujeito da enunciação fosse claro, incluindo o romance. É interessante o desdobramento das teorias de Benveniste feito por Jenny Simonin-Grumbach no artigo "Para uma tipologia dos discursos".
- O conceito de narrativa é bastante complexo, considerando-se os vários enfoques teóricos. Maurice-Jean Lefebve, por exemplo, concebe narrativa como um conjunto formado por narração (enunciação) e diegese (a narrativa propriamente dita) em que um não existe sem o outro. Gérard Genette, na introdução ao livro Discurso da narrativa, distingue entre história, narrativa e narração. Para ele, narrativa depende do que conta e de como é contada, ou seja, da relação existentes entre os acontecimentos narrados e a enunciação. O mesmo autor, em artigo publicado em Análise Estrutural da narrativa, havia apresentado outro conceito de narrativa, muito mais próximo da definição aristotélica de diegese (imitação indireta) e mimese (imitação direta). Todorov, no mesmo volume, distingue entre história e discurso, sendo este a condição daquela. Todas as vezes em que se tomar o termo "narrativa", será na acepção indicada por G. Genette em Discurso da narrativa.

Quando empregado em outro sentido, haverá explicitação e remissão à fonte.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.198.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny. Para uma tipologia dos discursos. In: JAKOBSON, Roman et alii. Língua, discurso, sociedade. Trad. Cidmar T. Pais, J.T.Coelho. São Paulo: Global, 1983. p.31-70.

LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Trad. F.Cabral Martins. Lisboa: Vega, /s.d./

———. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. Análise estrutural da narrativa. op.cit.

6. A relação intertextual, sendo crítica, favorece o estabelecimento de um caráter reflexivo que é próprio da metalinguagem — tomada como uma linguagem de descrição ou a língua da gramática, de acordo com Greimas/Courtés — e da mise en abyme, segundo o conceito de Dallembach: "est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant d'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéciieuse". Refletir significa tanto "pensar sobre" quanto "reproduzir". Os dois significados estão presentes na obra rosiana: a obra se pensa, ou seja, reflete sobre seus mecanismos de construção ou se reflete, duplicando procedimentos, personagens, narradores, etc.. No primeiro caso estariam as histórias encaixadas, as epígrafes, as referências metalinguísticas sobre a produção textual e todas as citações, incluindo aí os provérbios, os trechos do Upanishad, de Dante, de Goethe, e os processos de mise en abyme acerca do surgimento do texto ficcional; no segundo caso, complementar ao primeiro, a multiplicidade de narradores e as histórias "abismáticas" como a de Maria Mutema, etc.. A noção de autotextualidade, desenvolvida por Lucien Dallembach em "Intertexto e autotexto" e em Le récit spéculaire pode, em Guimarães Rosa, ser ampliada não só para designar o conceito de mise en abyme, que é válido dentro de um mesmo texto, como também a relação intertextual entre os vários textos que compõem sua ficção. Este caráter reflexivo é expresso também pelo conceito de metatextualidade, tal como o define Gérard Genette em Discurso da narrativa. O refletir, tanto o crítico quanto o reprodutivo, liga-se a elementos im

portantes na ficção rosiana, como o espelho, o duplo, a loucura, a relação entre signo e real, entre real e ficção.

GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, /s.d./,

DALLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Poétique. Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

———. Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, /s.d./. p. 52.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. op.cit.

7. Para o conceito de sistema semiótico aqui utilizado, vejam-se:

BARTHES, Roland. Denotação e conotação. In: ——. Elementos de semiologia. Trad. I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1978.

———. O mito, hoje. In: Mitologias. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1972.

8. JOSEF, Bella. O espaço da paródia. Revista Tempo Brasileiro, Rio, n. 62, p. 57, jul-set. 1980.

9. KRISTEVA, Julia. Introdução à semánlise. Trad. Lúcia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 41.

10. Ibidem. p. 98.

11. Guimarães Rosa, além de rever seus textos cuidadosamente, interferia nos desenhos das capas. As ilustrações de Poti eram feitas a pedido do autor e sob sua orientação. Por isso, não são gratuitos os símbolos, como o do infinito, que finaliza Grande Sertão: Veredas, ou os que estão nas capas de Tutaméia e de Primeiras Estórias. Nesses dois livros, as ilustrações são de Luís Jardim, para as edições da José Olympio.

VVAA. Em memória de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 119.

12. "Se se pode dizer que o romance propõe uma estrutura circular de leitura, já esta coleção de contos permite que se faça uma leitura triangular. Vale lembrar desde já que tanto o círculo como o triângulo configuram a idéia de unidade nas ciências do ocultismo."

ALBERGARIA, Consuelo. Bruxo da linguagem no Grande Sertão. Rio: Tempo Brasileiro, 1977. p.69.

13. Para o conceito de perigrafia, leia-se:

COMPAGNON, Antoine. L'immobilisation du texte. In: ——. La seconde main; ou le travail de la citation. Paris: Seuil, 1979. p.233-356

14. JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Poétique. Coimbra, n. 27, p.5-49, 1979.
 15. ARROYO, Leonardo. Fronteiras: tradição e história. In: —. A cultura popular em Grande Sertão: Veredas. Rio: José Olympio, 1984. p.30-66.
 16. CAMARA CASCUDO, Luís da. Literatura oral no Brasil. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1984. p. 229-232, 356.
 17. Ibidem. p.182-183.
 18. Suzi Sperber nota, a respeito do trecho sobre a passagem do tempo, de Matraga, a mudança do realismo ingênuo para o realismo ficcional, o que distinguiria Sezão (título anterior de Sagarana) de Sagarana. O mesmo pode ser dito acerca de outros trechos do mesmo volume de contos, onde também aparece a consciência ou o "realismo ficcional" de Guimarães Rosa.
- SPERBER, Suzi Frankl. Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 31.
19. "Mas no corrente, nossa sociedade escamoteia também o mais cuidadosamente possível a codificação da situação de narrativa: não se contam mais os procedimentos de narração que tentam naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural, e, caso de possa dizer, 'desinaugurá-la': romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letreiros. A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra, são necessários signos que não pareçam signos."
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: — et alii. Análise estrutural da narrativa. op.cit. p.50-51.
20. "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente ligado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fadas, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. op.cit. p.201.

21. Ibidem. p. 200.
22. OLIVEIRA, Luiz Claudio V. de. Travessia ideológica. Ensaaios de Semiótica. Belo Horizonte, v.4, n.8, p.169-190, dez. 1982.
23. "Não porque o ato de fala seja por si mesmo, natural, espontâneo, verídico, expressivo de uma espécie de interioridade pura; muito pelo contrário, um ato de fala (sobretudo em público) é automaticamente teatral, vai buscar as artimanhas, que usa (no sentido estilístico e lúdico do termo) em todo um conjunto de códigos culturais e oratórios: o ato de fala é sempre tático. Entretanto, no instante em que esta é passada a escrito, é a própria inocência daquela tática, perceptível a quem sabe escutar, como outros sabem ler, que apagamos; a inocência está sempre exposta; ao reescrever o que dissemos, protegemo-nos, censuramo-nos, riscamos qualquer tolice, suficiências (ou insuficiências), hesitações, ignorâncias, complacências..."
- BARTHES, Roland. Do ato de fala ao ato de escrita. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n.41, p.3-7, abr./jun. 1975.
24. DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto S.F. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974.
25. BIZARRI, Edoardo. Guimarães Rosa. op.cit. p.60.
26. LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (org.) Guimarães Rosa. op. cit. p. 68.
27. NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.184-185.
28. DALLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent. op.cit. p.54.
29. BIZARRI, Edoardo. Guimarães Rosa. op.cit. p.61.
30. "Uma das oposições fundamentais dentro do drama como obra literária é entre as falas diretas e as notas e observações do autor, geralmente sob a denominação enganadora de rubricas cênicas."
- VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J. et alii. Semiologia do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 166.
31. "É do ponto de vista lingüístico, do fato estrutural de que os personagens são formados dialogicamente, que se pode determinar o lugar da ficção dramática no sistema de criação literária. Os personagens, representados apenas pela fala, criam-se a si mesmos por meio dela. O drama é, pois, uma representação dialógica. Se o discurso direto é o componente matricial que cria e dá forma aos personagens, estes se

constituem exclusivamente como sujeitos de enunciação, ainda que distintos do sistema assertivo da linguagem."

HOISEL, Evelina de C. de Sá. Elementos dramáticos da estrutura de Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, Eduardo (org.) op.cit. p. 482-483.

32. SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, /s.d./. p. 143.

33. O trecho completo, contendo o "acúmulo de adágios" ou "cobra aforismática", vai reproduzido integralmente a seguir:

"— Credo que não. É mal ver que, às ora vezes, a gente mal vive, por tudo. Mas, também, cá não me queixo, nem da roda, nem do eixo. Jamais, nuncas, eu invejei ninguém: porque inveja é erro de galho, jogar jogo sem baralho. A sina ou os acasos, de outros, meus não são — e nem por sobra nem copiado, porventuras, parentescos. Pouquinha dúvida. Invejar é querer o peso de bagagens alheias, vazio. Pelo que tolero o justo mal ou bem de todos. O que há, é que eu uso de jogar de fora. Eu aprendi assim. Eu vivi mais pouco, pelo aprender mais antes coisas. Quem não é, não pode ser. Assim como: não haverá dois cipós que não acabem se emendando. Se para escutar não lhe cansa — sempre me alembro de um forte caso, conteúdo, que nem dos de livro, conformemente. É estória achada. E o senhor depois vai não contrariar comigo que, do que se vive e que se vê, a gente toma a proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado." (EE, 101)

O EU POR DETRÁS DE MIM

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar.
É sempre bom lembrar
Que o ar sombrio de um rosto
Está cheio de um ar vazio,
Vazio daquilo que no ar do copo
Ocupa um lugar.
É sempre bom lembrar,
Guardar de cor
Que o ar vazio de um rosto sombrio
Está cheio de dor.

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar,
Que o ar no copo
Ocupa o lugar do vinho,
Que o vinho busca o lugar da dor,
Que a dor ocupa a metade da verdade,
A verdadeira natureza interior,
Uma metade cheia,
Uma metade vazia,
Uma metade tristeza,
Uma metade alegria.
A magia da verdade inteira.
Todo poderoso amor.
É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar.

(Gilberto Gil)

O EU POR DETRÁS DE MIM

Para Platão, a obra mimética era imperfeita porque, ao reproduzir o real, o fazia de forma incorreta, infiel à Idéia, fugindo a toda ordem preestabelecida e a qualquer controle. A obra, ao invés de se fazer uma réplica da realidade, torna-se uma réplica à realidade,¹ questionando, assim, uma visão única e íntegra do real, ao mesmo tempo em que afirmava seu caráter mimético, de simulacro e não de cópia.

De Platão a nossos dias, a ciência tem mostrado que, por trás da aparente unidade do mundo e do homem, existe um movimento e uma multiplicidade de planos e de sentidos que nem sempre se quer admitir. Apesar de se negar o movimento e a pluralidade em benefício do único e do estável, sabe-se que o sentido não é dado pela seqüência de significantes e correspondentes significados, mas pela presença/ausência do eixo paradigmático, pela barra que opõe significante a significando ou pelo jogo contínuo dos interpretantes. Não há uma estrutura una, ou um centro irradiador de sentido. Eduardo Prado Coelho o diz com clareza no seguinte trecho:

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

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

Freud, ao abordar o fenômeno do duplo quando buscava conceituar o "unheimlich", afirma que as formas de manifestação do duplo se dão por "duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)."³ Otto Rank, em seu livro O Duplo, especificamente nos capítulos "O reflexo como símbolo do narcisismo", "A sombra como símbolo da alma" e "O tema da dupla personalidade em literatura" faz um relato extenso das crenças ligadas ao tema, das suas várias apropriações por escritores como Hoffman, Poe, Dostoievsky, Stevenson, das superstições relacionadas à sombra ou à imagem captada pelo espelho, pelo quadro ou pelo retrato, da ligação do tema do duplo com o narcisismo. Segundo Rank, citando Homero, a crença na duplicidade do homem, na sua divisão, é tão antiga quanto o esforço para se fazer crer na sua unidade. Observa ele: "Segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível outra invisível que se desprende apenas depois da morte — esta não é outra senão a sua alma."⁴

A função do duplo é nos fazer ver além da realidade

de imediata, contingente e intacta, constituindo-se como simulacro e destruindo a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. Daí o seu caráter de ilusão, isto é, o seu caráter mimético. Sendo ilusão e simulacro, opõe-se ao centro, à unidade, à verdade. Clément Rosset, entretanto, afirma que não há duplo e que tudo não passa de uma ilusão. Tem toda e nenhuma razão. Realmente, o duplo não existe na realidade, como afirma. Reside na ilusão, e é esta que tem maior peso. Se a aparência, ou a ilusão, não tivessem a capacidade de subversão que têm, ao propor um novo centro ou ao relativizar a importância do antigo, não seriam necessárias tamanhas e tão veementes condenações por parte de alguns filósofos. É o que Lacan comenta quando, ao analisar as relações entre o olhar, a máscara e o sujeito da representação, cita Platão:

"O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Idéia. É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua."⁵

É verdade que o real acaba por coincidir com o real, que Édipo sempre foi (é) Édipo, que o moinho sempre foi (é) moinho, e não um gigante. O que faz com que o duplo seja visto como tal é a percepção da realidade como não coincidente consigo mesma, mas como divergente, isto é, como ilusão que, paradoxalmente, é tomada como real. Não fosse isso, a sombra seria explicada pela física, a imagem no espelho seria um mero efeito óptico, o retrato e o quadro não teriam nenhuma conotação maligna. No final da peça de Sófocles, Édipo realmente coincide com Édipo, seu inquérito chega à verdade, à apuração total dos fatos. Mas o que causa pas

mo não é a coincidência, mas o fato de, até o desfecho, Édipo ter sido ele mesmo e um outro, isto é, de ter sido duplo, simultaneamente réu e juiz, culpado e inocente. Quando Clément Rosset afirma que "O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil"⁶, e o faz num sentido irônico, parece esquecer-se de que o real, para o homem, é um efeito de linguagem, como tal mediatizado e até mesmo multiplicado. Ao contrário do que reitera, de que a pessoa humana só existe no papel, sendo um número de identidade, uma certidão ou o depoimento de alguém⁷, pode-se dizer que é realmente tudo isto e tudo o mais que imagina ser, todas as máscaras, fantasias, papéis e ilusões que se dá ou que a sociedade lhe dá. O fato de ser uma evidência⁸, um sólido, não garante ao ser humano sua unidade e integridade. Murilo Mendes, com sua sabedoria de poeta, já afirmara: "O invisível esconde-se no visível". Atrás da face visível das palavras haverá sempre uma sombra, um reflexo, um duplo que não se reduz à sua apreensão pelos sentidos, sendo sempre fugidio e vicário. Porque a sociedade, através de suas instituições concretas, em que se insere o homem, dá a ele a sensação, a ilusão de um ego sólido e não-dividido, através de funções e comportamentos que o faz assumir. Tais máscaras o tranquilizam e lhe permitem representar, para si mesmo e para os outros, uma integridade que, na verdade, não tem.⁹

A obra de Guimarães Rosa irá colocar, mesmo quando não o faz explicitamente, como em Grande Sertão: Veredas, a dupplicidade do ser humano, sua tentativa de entender-se, penetrando dentro de si mesmo, "como um riachinho, às voltas, que tenta

se subir a montanha", e a tensão entre as fronteiras da razão e da loucura, a possibilidade de rompimento e mistura do imaginário e do simbólico.¹⁰ Uma das formas de trabalhar isto em sua obra é a exploração da pluralidade de nomes, que indica claramente a multiplicidade dos personagens. Riobaldo é Urutú-Branco, Tatarana, Cerzidor; Diadorim é Reinaldo, é o Menino, é Maria Deodora; o Cara-de-Bronze é o Velho, é Sigisbé, Sejisbél Saturnim, Xezisbéu Saturnim, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu, só, Jizisbéu Saturnim, Sezisbério, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Todos os nomes cabem por trás da máscara, da "cara-de-bronze", sendo outras tantas máscaras, outros eus que, na verdade, nada revelam, constituindo-se na voragem de que nos falava Eduardo Prado Coelho. O processo de mascaramento e multiplicação se acentua neste personagem que é velho e filho a um só tempo, e que funciona como um duplo de si mesmo e do autor, do Moimeichêgo, outro "zero" a ser preenchido por vários eus. Ambos, Cara-de-Bronze e Moimeichêgo são efeitos do discurso, só existindo através dele, podendo ser ocupados por quem quer que saia em busca da poesia, do "quem" das coisas. Por isto, ambos são intercambiáveis e semelhantes. Diz o vaqueiro Adino: "É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado. Até, de se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo..."(UP,86)

Por toda a obra rosiana, passando pelos prefácios de Tutaméia, aparece o tema do duplo, que se associa tanto à multiplicidade do real, impossível de ser captado por uma só palavra, quanto à pluralidade da narração, jamais centrada ou exclusiva. O próprio prefácio é uma duplicação do texto que precede,

assim como a epígrafe antecipa e sintetiza o texto que emblematisa. Em Guimarães Rosa, essa função duplicadora será exercida, também, pelas "narrativas de encaixe", como as que há em Sagarana, em Grande Sertão: Veredas, "A estória de Lélío e Lina", "Uma estória de amor", "Dão-lalalão". Por outro lado, os prefácios de Tutaméia têm uma função metalingüística por conformar toda a poética rosiana, iniciada antes por "São Marcos".¹¹ Apesar de cronologicamente simultâneos ou posteriores, os prefácios são, programaticamente, anteriores à obra, podendo-se partir deles para se chegar àquela. As questões fundamentais estão colocadas neles, ou seja: os limites entre razão e loucura, a renovação da linguagem, a relação entre a linguagem e a realidade, tudo perpassado pelo tema do duplo.

Os prefácios de Tutaméia não têm apenas uma relação sintagmática com os textos que antecipam, mas também uma ligação paradigmática, pois não se referem a eles, exclusivamente, mas a toda a obra. A sua disposição e seu número subvertem a relação tradicional entre a obra (posterior) e seu prefácio (anterior). Além disso, não foram escritos após a obra, com a função explícita de antecipá-la e explicá-la. Segundo Irene Gilberto Simões, os prefácios de Tutaméia foram publicados em épocas diferentes, o que realça o fato de, apesar de contíguos aos contos do volume, não se referirem apenas a eles.¹² Também os contos deste volume e os de Primeiras Estórias não foram produzidos de uma só vez mas, publicados em O Globo, Pulso, Senhor e no Suplemento Literário do Minas Gerais, entre outros, foram arranjados e distribuídos pelos dois livros de contos.¹³ Os prefácios têm, portanto, uma natureza autônoma, que lhes permite serem lidos indepen-

dentemente dos textos prefaciados, com isso enfatizando a própria duplicidade: objetos autônomos e dependentes, a uma só vez.

Nos prefácios de Tutaméia, Guimarães Rosa coloca a questão da reversão entre realidade e ficção. Há um ponto em que se perdem os limites de ambas e pode-se transitar livremente entre elas. Em "Sôbre a escôva e a dúvida", diz o narrador que, supõe-se, seja o autor: "Ele era — um meu personagem: conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente." (T,147) Na página seguinte, diz: "Eu era personagem dêle!" (T,148) Essa é mais uma entre as duplicidades do prefácio. Sendo prefácio, não devia ser ficção, e vice-versa. No entanto, abolem-se as fronteiras também aí. Mais adiante, ao contar sobre a construção do romance inacabado A fazedora de velas, relata que acaba por ter, tempos depois, a mesma doença da personagem e de, ao visitar uma casa, entrar numa sala que reproduzia "sem toque ou retoque", a do romance referido. A seguir, conta o acontecido ao escritor Gilberto Freyre, que se encontra, na vida real, com duas pessoas que iriam ser personagens de um seu romance, e que para ele eram pura ficção. Mais interessante, inclusive, é que o próprio Guimarães Rosa tinha uma personagem, "o Francês", semelhante ao de Gilberto Freyre. Tais coincidências, além de mostrarem a reversibilidade entre realidade e ficção, indicam que uma duplica a outra, sem que se saiba qual é anterior e matriz. Ou seja: arte e vida se imitam. Borges exprime com precisão esta possibilidade de alternância entre uma e outra:

"¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios." ¹⁴

Esta colocação de Borges, aliada à experiência de Guimarães Rosa, indica que não há uma verdade a ser imitada, ou uma verdade ou realidade únicas, mas um processo em que a luz vem a tornar-se sombra e vice-versa. O homem não é um ser definitivo mas, segundo Riobaldo, muito provisório. (GSV, 312) O homem é autor e personagem, capaz de mudar de papéis e de máscaras, segundo as conveniências. Neste processo, acontece uma multiplicação, ou um espedaçamento, à medida que assume os papéis e se mira nos espelhos que os outros fornecem, e uma divisão, ao voltar-se para si mesmo, em busca de auto-conhecimento.¹⁵

Para exprimir este aspecto provisório do homem, a ficção rosiana vai mostrá-lo se dividindo, internamente, na busca de si mesmo, ou se multiplicando, externamente, por várias imagens em que se reflete e em que tenta, apesar do despedaçamento, a integração. Segundo Freud, como se viu, o processo poderá ser de duplicação, divisão e de intercâmbio do eu. O personagem rosiano será sempre um ser cindido. O conto "Nenhum, nenhuma", cujo processo de auto-análise é claro, termina com uma interrogação, indicando que a busca de identidade não terminou ou não está pronta e acabada. Diz o texto: "Porque eu desconheci meus Pais — eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?" (PE, 57) Riobaldo, por sua vez, afirma que "Vida de via de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho." (GSV, 187)

Esse desejo de Riobaldo encontra ressonância no conto "Pirlimpsiquice" ou, mais precisamente, na peça "Os Filhos do Doutor Famoso", a ser representada pelos alunos do colégio. Ali, cada um desempenharia seu papel, representando para si e pa-

ra os outros. Mas, além desta cena ensaiada, irrompe a outra cena, o texto alternativo e, talvez, mais verdadeiro. A irrupção do texto espontâneo, não preparado, mais íntimo e sincero, acaba por amedrontar o narrador que se recusa a continuar a representação. É o acaso, como uma quebra da expectativa, que impede que cada ator represente o papel previamente decorado, fazendo romper-se a barreira do convencional e do socialmente aceito, e possibilitando a emersão de algo mais profundo. O texto diligentemente dirigido pelo Dr. Perdigão só é possível por ser, ele mesmo, um duplo da realidade dos alunos. Cumpre a função de, ideologicamente, reforçar os comportamentos e as atitudes esperados dos mesmos. Cada um dos papéis distribuídos a eles duplicava o "papel" que deveriam desempenhar no real do texto: alunos bem comportados, religiosos, estudiosos, obedientes. Dr. Famoso, o Filho Padre, o Filho Capitão e o Filho Poeta são rótulos ou máscaras necessários ao funcionamento ideal de uma sociedade que, ao retratar-se, só considera as imagens mais nobres e dignificantes. Quando os rótulos são menos elevados, devem ser edulcorados para não perturbar a exemplaridade da peça: o Filho Criminoso passa a Redimido e o Criado se transforma em Fâmulo.¹⁶

Em "Pirlimpsiquice", há vários processos de duplicação: a peça "oficial" em relação ao comportamento desejável por parte dos alunos, funciona como modelo a ser seguido; a peça "alternativa", feita pelo elenco, incorpora o imaginário dos alunos e, portanto, duplica-o. Esta estória, chamada "nossa estória", tinha episódios como: "o 'fuzilado', o 'trem de duelo', a máscara: 'fuça de cachorro', e principalmente, o 'estouro da bomba'." (PE, 41) Além dessa, havia uma outra estória contada por ou

tros colegas: "De fato, circulava outra versão, completa, e por si nal bem aprontada, mas de todo mentirosa." (PE,42) Também Zé Boné e o narrador se duplicam, refletindo-se ainda que invertidos. Am**os** acabam por ser donos da palavra, à maneira de cada qual. Zé Boné era papalvo e basbaque, enquanto o narrador era "aluno apli**ca**do, e com voz variada, certa, de recitador", que "podia no van**ta**joso ser o 'ponto'." (PE,40) E ser o ponto significa ser o duplo de cada um dos atores, cujas falas o ponto se esforçara em "reter, tintim de cor por tintim e salteado." (PE,41) Saber suas falas é ser cada um deles. Quando é obrigado a substituir o Atau**al**pa, o ponto enseja a ruptura do texto oficial e, por consequên**cia**, das máscaras sociais que eram, narrador e atores, obrigados a usar. Os textos alternativos, cujos valores eram outros, revelan**do** cada um como efetivamente era e não como aparentava ser, têm então sua oportunidade e são representados.¹⁷ Graças ao ponto — à sua falha — é a Zé Boné, sobre cujo imaginário não pesava tan**ta** censura. O ponto, ao falhar em ser o 'outro', tenta salvar as aparências e grita: "— 'Viva a Virgem e viva a Pátria!'" (PE,45) São os dois símbolos ostensivos da imagem que, no fundo, os alu**no**s deveriam apresentar: religião e civilidade.

No entanto, quebrada a compostura, estilhaçada a imagem cuidadosamente constituída, restam as estórias alternati**vas** que são representadas sem "estouvamentos de estrepolias", "com muita existência", "sem combinação", com "solertes serieda**des**". Há, neste processo, uma passagem do mais exterior e super**f**icial ao mais interior e profundo. O que era forçado e artifici**al** passa a natural e verdadeiro. Segundo o narrador, o que agora diziam eram

"Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito — tudo tão bem — sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem : que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, êsse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-do-ponto." (PE, 47)

A quebra da imagem preestabelecida, a despeito dos esforços do novo ponto, o Dr. Perdigão, faz com que surja a outra cena, o imaginário. Aí, neste lugar, não há escrita, índice do simbólico, mas apenas palavras e a oralidade. Por isso a integridade e singularidade desse "drama do agora", sem espaço ou tempo predeterminados, que toma "o forte, belo sentido", impossível de ser repetido, diferente da versão oficial feita para ser reapresentada até a saturação. Entre a imagem refletida no espelho exibido pela sociedade e pelas convenções e a imagem recalçada, que agora irrompe, fica-se momentaneamente com esta. Por isso, neste agora em que representam, passam a ser outros — si mesmos —, ou seja, "Ah, a gente: protagonistas, outros atôres, as figurantes figuras, mas personagens personificantes." (PE, 47)

Representar não é "aprender a viver além dos levis anos sentimentos, na verdadeira dignidade" (PE, 41), como queria o Dr. Perdigão, cujas falas eram repletas de lugares comuns, ele próprio duplo da autoridade, diretor de cena, ponto, representante dos padres. Ao contrário, representar é deixar transparecer "com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada." (PE, 47) No entanto, entre os dois extremos, entre a "valente vida" e a "verdadeira dignidade", qual escolher? O narrador, apesar de ter escolhido a "valente vida" e malgrado o su-

cesso e felicidade que isso traz, tem medo de permanecer no imaginário para sempre. "Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair — do fio, do rio, da roda, do representar sem fim." (PE, 47) Entre o simbólico, campo do descontínuo, e o imaginário, cujos símbolos traduzem a continuidade e a permanência (fio, rio, roda, representar sem fim), o narrador opta por permanecer no simbólico, deixando o "verdadeiro viver" para, apesar dos riscos possíveis, permanecer "além dos levianos sentimentos". Diz o narrador:

"Mas — de repente — eu temi? A meio, a medo, a cordava, e daquele estro estrambótico. O que: a quilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia — para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobre-crentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito — o milmaravilhoso — a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar? (PE, 47) (Grifos acrescentados)

O fragmento mostra o processo de duplicação ou de multiplicação dos personagens, cujas falas haviam levado para outro lugar, onde não há tempo, nem há começo ou fim, apenas o fluir contínuo, incessante. Daí só se sai acordando. Nesse lugar há encantamento e tudo se mistura, tudo flui, como uma roda ou um rio. Aí também cada um se esquece de "seu mesmo". Esquece-se de si mesmo, do próprio nome, marca do simbólico. Apesar de ser "bom demais", o narrador teme e quer terminar com o fluxo de palavras, semelhante a um estro, palavra de duplo e ambíguo significado. Estro quer dizer furor poético e, também, desejo sexual. Mergulhado em si mesmo, levado pelo furor e pelo desejo desperta

*Repetição
do mesmo
lugar*

dos pelas palavras, as próprias e as dos outros, em que se voa -
 va, o narrador tem medo de aprofundar a experiência e pretende
 "ajuizado terminar". Com uma cambalhota, um salto sobre si mes -
 mo, cruza o limiar entre o imaginário e o simbólico, deixando o
 espaço do teatro, da outra cena, pelo espaço da platéia: "Che -
 guei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ain -
 da olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me
 despenquei. E caí."(PE,47)

Também de Primeiras Estórias, o conto "Nenhum, ne -
 nhuma" trabalha o mesmo processo de auto-conhecimento e de desdo -
 bramento do personagem. Segundo Leyla Perrone-Moisés, nesse con -
 to existe a "divisão expressa do eu que age e do eu que se lem -
 bra, indicada por tipos gráficos diferentes."¹⁸ Procedimento se -
 melhante ao que aparece em "Pirlimpsiquice", onde o narrador se
 lembra de si mesmo, anos atrás, e em Grande Sertão: Veredas, em
 que Riobaldo, procurando ressaltar sua atual integridade, separa
 o "agente", isto é, o jagunço, do rememorador, ou seja, aquele
 que narra a estória. Também se manifesta em "A história do homem
 do pinguelo", de Estas Estórias, cujo narrador e "agente" tem su -
 as falas duplicadas por um segundo narrador. É o mesmo processo
 de duplicação que aparecerá em outros textos de Guimarães Rosa e
 que pode ser justificado pela necessidade que tem o sujeito de
 constituir-se como tal, transitando do imaginário ao simbólico .
 Tal passagem se fará através da fala, instituidora da lei e da
 ordem e repressora do desejo e das pulsões. "É na fala que o su -
 jeito efetuará a passagem para o simbólico."¹⁹ O discurso das
 personagens e/ou do narrador, em vários contos, não tem como ob -
 jetivo mostrar a integridade do sujeito, mas a sua ambigüidade

radical.

Uma das formas encontradas por Guimarães Rosa para mostrar tal multiplicidade dos personagens é transgredir os limites entre real e ficção, entre o texto ficcional e a reflexão sobre ele. Toda referência metalingüística destina-se a lembrar ao leitor que o que lê não é real mas, ao contrário, é "(...) um outro espaço, comparável ao palco teatral, ao terreno de jogo, à superfície de uma obra literária", ou seja, é ficção, é a outra cena.²⁰ Dá-lhe a medida, ou as regras, do jogo que, a priori, deve ser tomado como jogo, como ilusão. E exatamente por tomar o jogo como jogo, e a ficção como ficção, mais afetado será o leitor e maior será o efeito ficcional e/ou lúdico. À medida que o texto se apresenta como verdade ou como real, suprime toda fantasia e todo sonho, uma vez que deixa de ser um contraponto necessário à realidade para a vir a ser a sua continuidade. | Por outro lado, por mais que se finja real, o texto está cercado por marcas ficcionais como o nome do autor, o título, a epígrafe, a capa que o recobre e até mesmo o fato de estar num objeto chamado livro. | Quando a obra tenta fazer-se real, é como se o simbólico suprimisse todo o imaginário ou o princípio de realidade escamoteasse o princípio de prazer. A obra e, por extensão, toda arte, deve favorecer o sonho e a fuga ao princípio de realidade. Quando Pirandello, citado por Mannoni, traz à cena o ator que já é um personagem, procede como Guimarães Rosa o fará em , por exemplo, "O homem do pinguelo" e "'Cara-de-Bronze'"²¹. Nestes contos, em que recursos gráficos e didascálicos são usados e a questão narrativa é metalingüisticamente problematizada, a carga ficcional ganha ênfase e o conteúdo poético, dos dois textos, cresce.

Na obra rosiana, a ficcionalização da narrativa irá representar, para o leitor, as várias maneiras pelas quais este mesmo leitor se dilacera ou se integraliza. Se o conto "Nenhum, nenhuma" é um processo de cura psicanalítica cujo desfecho não é definido, como atesta a interrogação final, também Grande Sertão: Veredas pode ser tomado como um diálogo entre um paciente e seu analista. O conto conduz a um processo de desvelamento, enquanto o romance, ao contrário, procura esconder a verdadeira face e as intenções da personagem narradora. Em "O espelho", "Pirlimpsiquice", "Darandina", "Droenha", "Tarantão, meu patrão", "A história de Lélío e Lina", "'Cara-de-Bronze'", "Mechéu", "Retrato de cavalo", "Se eu seria personagem", "Conversa de bois", "O homem do pinguelo", "O recado do morro", "Meu tio o iauaretê", em todos esses contos observa-se um processo de análise de personagem que pode servir de espelho ao leitor, fazendo-o ver aquilo que muitas vezes não pode ou não quer ver. Em todos eles há a duplicação ou a multiplicação do personagem e sua busca de equilíbrio entre imaginário e simbólico.

Em "Pirlimpsiquice" a outra cena é quase vivida como real e não como representação, como teatro, perdendo-se a capacidade de constituir a alucinação em fantasia. No conto, quase se chega à situação do psicótico em que, segundo Mannoni,

"Perdeu-se a instância qualquer que seja, capaz de, criticando 'a alucinação' dada como primitiva, (...), constituí-la em fantasia na outra cena, onde pode livremente ser sem ser. Liberar-se como palavra pura e fazer de nós ao mesmo tempo o louco que pode dizer tudo e o rei para quem as palavras de seu louco não têm 'consequência'".²²

Nesse conto, o narrador vivencia a passagem para o imaginário, a

perda do simbólico, a imersão no princípio de prazer. E esta experiência, apesar de gratificante e prazerosa, é perigosa e recusada pelo narrador que salta fora do imaginário puro e retorna ao princípio de realidade. Aí se mostra que o teatro, a ficção, devem ser sentidos como encenação, não como realidade. Devem propiciar o sonho e a fantasia, mas não devem ser o sonho ou a fantasia, exclusivamente.²³⁻²⁴

Se em "Pirlimpisquice" a diferença entre o real e o sonho é clara, o mesmo não se dá em "Sorôco, sua mãe, sua filha", onde a loucura se confunde com a razão e os limites se perdem, tal como ocorre em "Darandina". Se "O espelho" lembra Machado de Assis, ensejando até um estudo comparativo de Dante Moreira Leite,²⁵ o conto "Darandina" recorda "O alienista", no sentido de que loucura e razão são reversíveis, sendo impossível de marcar seus limites. Em Guimarães Rosa, a loucura é uma outra maneira de colocar a duplicidade do homem, que oscila entre ela e a razão, sem se poder determinar, com certeza, qual a porção "normal", qual a "anormal". O louco, ou suposto louco, só assume esta condição por considerar a irreversível loucura da humanidade. E, à maneira de Simão Bacamarte, interna-se: "...vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário (...)" (PE, 138). Os próprios médicos, segundo a teoria de antigo professor, eram também loucos. E a multidão, cercando a palmeira a que se alçara o louco, ao percebê-lo são, por sua vez, enlouquece:

"Adivinhava isso o desvairar da multidão espantosa — enlouquecida. Contra ele, que, de algum modo, de alguma maravilhosa continuação, de repente nos frustrava. Portanto, embaixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo." (PE, 148)

Um processo semelhante ocorre em "Sorôco, sua mãe, sua filha", em cujo princípio as pessoas procuravam ostentar a própria razão e sensatez, "cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas." (PE, 15) No entanto, após colocarem as mulheres no trem, Sorôco e a multidão começam a cantar a mesma cantiga que e las, as loucas a caminho do hospício, cantavam:

"Num rompido — êle começou a cantar, alteado, forte, mas sòzinho pra si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava, continuando. A gente se esfriou, se afundou — um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquêlê canto sem razão." (PE, 18)

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

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

(.....)
"Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginário e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade."²⁶

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

personagem Tartuffe, com quem poderia haver uma identificação, a firma o seguinte:

"(...) horrorizando-nos, que Tartuffes poderia mos ser. Atingimos um ponto aí em que apreende mos uma espécie de alternativa possível da i dentificação e da projeção. (Certamente no tea tro a projeção é uma identificação recusada). Tartuffe não é um personagem com o qual alguém aceite identificar-se."²⁷

O leitor oscila entre a identificação e a projeção, dependendo das imagens fornecidas pelas personagens. Entre as positivas e as negativas, aceita aquelas e rejeita estas. No conto "A Benfazeja", certamente repudiará a identificação tanto com a personagem de nome Mula-Marmela — uma espécie de Édipo — quanto com o povo da cidadezinha onde se desenrola a estória, cu ja hipocrisia é criticada pelo narrador. Entretanto, há certas i magens que o leitor toma como suas, consciente ou inconsciente mente. Em Grande Sertão: Veredas, Riobaldo projeta as imagens ne gativas sobre Diadorim, Zé Bebelo e Hermógenes enquanto identifi ca-se com as positivas; e o leitor identifica-se com ele.

O conto "O espelho" mostra o processo de depura ção das imagens com que o personagem se identificara ou que lhe haviam sido atribuídas. Este conto é, também, um exemplo da cons ciência metalingüística de Guimarães Rosa, pois ocupa posição in termediária entre os contos de Primeiras estórias, dividindo-os em dois grupos de dez, como se se espelhassem. Esta divisão simé trica é clara em relação ao primeiro e ao último contos do volu me, que tratam do Menino e de sua descoberta do mundo.²⁸ A meta- linguagem está também nas capas deste livro, de Grande Sertão: Veredas e dos três volumes em que se dividiu Corpo de Baile, cu- jas figuras, no caso desses últimos, têm frente e costas, como se

vê nas edições da José Olympio. Ao se olhar no espelho e se perceber monstro, iniciando um processo de depuração e reconstrução de si mesmo, o narrador reafirma a sua pluralidade, mais que a própria duplicidade. Sua monstruosidade advém do excesso de máscaras que a sociedade lhe impõe. São os vários espelhos em que tem que se mirar para assegurar a própria identidade e o reconhecimento do outro.²⁹ O mesmo processo, apontando a interdependência entre modelo e cópia, está em "Mechéu", de Tutaméia. Aí, o personagem do mesmo nome exige do outro bobo, o Gango, uma relação de dependência, provocando, nele, mimetismo e submissão. Esta relação de onipotência desmorona quando o Gango morre e o Mechéu perde a garantia da própria identidade e poder. A duplicação de ambos é flagrante: Mechéu é o modelo em que o Gango se mira e este é o espelho em cuja superfície se reflete a imagem positiva e superior de Mechéu. Ao perder a imagem fiel do espelho, Mechéu perde toda a sua segurança como se sua alma houvesse fugido. Vejam-se estas citações:

"Ainda abaixo dêle, bôbo, bem, meio idiota pa
pudo era outro, o que de alcunha o Gango; tolo
tanto, que cheirava as coisas, mas nem sabia
temer as cobras e os lagartos. Simiava-o êsse,
obediente mirava por modelo ao Mechéu, maramau,
que o tratava de menor, sem estimação, exigia
do Gango uma ideal excelência, forçando-o à li
da; quisesse-o sacado pronto do ôvo da estupi-
dez."(T,89) (Grifos acrescentados)

"Mas, enterrado aquêle, Mechéu aos tentos se
estramontou, se cuspiu, se sumindo, o boi em
transtôrno, desacertado do trabalho."(T,90-91)

Em "O espelho", a relação especular se dá entre o narrador e sua imagem refletida. Semelhante ao processo ocorrido em "Nenhum, nenhuma" e "Pirlimpsiquice", o conto narra um mergulho para dentro de si mesmo, vivido pelo narrador, tentando desco

brir a verdadeira imagem que tem, ou a que cada um tem. "Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?" (PE, 71) O narrador relata a infidelidade e a crença, para ele absurda, de que eles captariam, fielmente, a imagem de quem se contempla. Fala ainda dos vários tipos de espelhos, da preferência que o homem tem pelos planos e a impossibilidade de a imagem refletida coincidir com sua fonte, por causa do fluir do tempo: "Ah, o tempo é o mágico de todas as traições..." (PE, 72) Além de tratar, especificamente, da duplicação da imagem, o narrador expõe a impossibilidade de coincidência entre o real e seu reflexo. É um processo dinâmico que lembra a relação entre o nome e a coisa, entre o signo e o objeto, também dinâmico, sempre necessitando de um interpretante que precise a relação apontada. Por outro lado, a questão do espelho coloca um problema crucial, pois problematiza o conceito de real, perguntando se ele é a imagem no espelho ou o objeto que nele se reflete. Ao lançar mão da metáfora do espelho, no diálogo entre Glauco e Sócrates, Platão insiste em distinguir entre essência e aparência, como se fosse possível demarcar os limites.³⁰ Guimarães Rosa, como tantos antes dele, discute exatamente a ausência de limites e a reversibilidade das posições. Objeto e imagem, essência e aparência se misturam. Bem e Mal não são excludentes e maniqueisticamente separados. E o ser humano não é idêntico a si mesmo, única imagem refletida num único espelho, mas uma pluralidade de imagens, tantas quantos forem os espelhos à sua volta.

A metáfora do espelho, usada por Platão, Guimarães Rosa e tantos outros, ao lado dos não menos metafóricos teatro, quadro e loucura, traz de novo à tona a questão mimética, a relação entre o signo e o objeto, entre ficção e realidade, entre o

ser humano e si mesmo. Não é mera coincidência os contos da obra de Guimarães Rosa, em grande número, abordarem esta relação, este processo de deslizamento entre essência e aparência, entre objeto e imagem, esta multiplicação de imagens que nada mais é que o deslocamento do desejo. Apenas em Grande Sertão: Veredas há um procedimento contrário. Ali o narrador quer distinguir entre si mesmo e seus reflexos, ou melhor, quer escolher qual o mais adequado entre eles. Apesar da aparência dubitativa e da narrativa ziguezagueante, com que procura realçar a própria vulnerabilidade e impotência, pode-se perceber uma outra imagem, bem diferente desta que se intenta apresentar como única e válida. Já nos contos de Primeiras Estórias, por exemplo, predominam a dúvida e a duplicidade dos personagens, ainda simples debuxos inacabados. Em vários contos, neste e em outros volumes, não se mostra a integridade do ser humano, mas o seu esfacelamento. Como as palavras são signos, o ser humano também é um signo de si mesmo, não se conhecendo ou se reconhecendo senão como signo, constantemente em processo de deslocamento. Às vezes quer acreditar neste signo e às vezes desconfia dele. Se em Grande Sertão: Veredas a personagem crê no signo que tece durante toda a narrativa, nos prefácios de Tutaméia e nos contos de Primeiras Estórias e Sagarana desconfia deles e os desconstrói. Por incerto e provisório, este voltar-se para dentro de si mesmo é perigoso, fazendo com que o narrador de "Pirlimpsiquice" salte fora de sua representação, ou melhor, da nova imagem ou signo a que havia chegado. Em "O espelho", o processo de "desmascaramento" iniciado pelo narrador, despiando todas as máscaras externas que compunham o seu eu, leva à sua anulação e, por fim, a um processo de renascimento, num per-

curso de volta às origens como pode ser observado, também, em "Nenhum, nenhuma". A depuração da imagem leva ao nada, à perda de qualquer identidade.³¹ O narrador descreve a gradação do processo:

"Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Proseguí. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário — as parecenças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura." (PE, 75-6)

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

"É a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine?" (PE, 77) (Grifo do autor)

Todo esse processo de anulação de si mesmo nada mais é que o próprio modo de o homem estar no tempo. O presente é, simultaneamente, expectativa e memória, no conceito de Santo Agostinho,³² para quem o presente não tem duração ou extensão. Guimarães Rosa, à sua maneira, reproduz o conceito agostiniano: "(...) o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória." (PE, 77) Dei

O.V.
S. Agostinho

xar de ver-se no espelho é ser o presente, sem as miragens do
 passado ou do futuro, isto é, não ter extensão, não ter corpo .
 Nem o corpo físico — "Eu não tinha formas, rosto?" (PE, 76), nem o
 corpo cultural — "...o que se me fingia de um suposto eu" (PE ,
 77). Também em "Pirlimpsiquice" perde-se a noção de duração ou
 extensão. O que existe é um permanente fluir como se se estives-
 se fora do tempo, numa dimensão de eternidade. Veja-se o texto :
 "O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia
 tempo decorrido." (PE, 47) Esse nada, essa ausência de imagem no
 espelho, tanto quanto a sensação de eternidade proporcionada pe-
 la sensação do presente como não tendo expectativa ou memória, fu-
 turo e passado, conduzem à noção de imaginário, à relação "narcí-
 sica do indivíduo com seu ego."³³

O homem é constituído como unidade pelo olhar do
 outro sobre ele no momento em que passa do imaginário ao simbóli-
 co.³⁴ "Os simbolismos sócio-cultural e 'linguístico' impõem-se
 com suas estruturas, como ordens já constituídas, antes da entra-
 da que neles faz o sujeito 'infans'."³⁵ Quando a criança ingres-
 sa na ordem simbólica, é modelada segundo as estruturas dessa or-
 dem. Nas palavras do narrador de "O espelho", essa ordem simbóli-
 ca seria constituída "pelas paixões, manifestadas ou latentes ,
 (...) idéias ou sugestões de outrem; e os efêmeros interesses ,
 sem seqüência nem antecendência, sem conexões nem fundura." (PE ,
 76) Entre imaginário e simbólico, atuando para a constituição do
 sujeito e de uma identidade, dispõe-se uma rede de símbolos, me-
 diadora, promovendo um distanciamento entre ele e a vivência. É
 o processo de substituição do real por um signo, bastante claro

em Grande Sertão: Veredas, onde o discurso de Riobaldo busca desvincular sua imagem de sua vivência, criando uma outra imagem, para si próprio e para o leitor. Já nos contos o procedimento é diferente. Neles, o narrador tenta desvincular-se e descobrir-se como se estivesse num processo de cura psicanalítica. A intenção é, portanto, contrária à do romance. Há, nos contos, uma busca da própria essência, ou seja, uma perda do simbólico investido na personagem, como se ele devesse despir uma máscara, alcançando um equilíbrio entre simbólico e imaginário, entre princípio de prazer e princípio de realidade. Em "O espelho", após perder sua imagem refletida, a personagem "nasce" e passa a ver-se como criança:

"E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só." (PE, 78)

Em "Nenhum, nenhuma" ocorre o mesmo, ou seja, há uma depuração das lembranças e uma volta ao passado, para o renascer após despidas todas as máscaras, percorrendo o caminho inverso: "Orientar-me! — como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha." (PE, 54) Em "Pirlimpsiquice" há também este processo de desvelamento, ainda que involuntário, ocasionado por uma falha na consecução do discurso repressivo e repleto de estereótipos: "Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformado." (PE, 47) Além da depuração e do renascimento do personagem, em "O espelho" há também uma listagem de crendices relativas ao espelho e à sombra, cuja origem liga-se a Narciso e a Tirésias.³⁶

Este despojamento descrito em "O espelho" surge em "Nada e a nossa condição", em que o Tio Man'Antônio perde, não a aparência, os traços físicos, mas as posses. Franciscanamente, despe-se delas. O mundo se faz por metades, que se encaixam e se completam em harmonia: "Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio." (PE, 86) Para restabelecer o equilíbrio e a harmonia, Tio Man'Antônio doa suas terras ao descobrir-se transitório:

"Tudo se inestimava, porém, para Tio Man'Antônio, ali, onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades. Apreendesse o poder de conversar, em surdo e agudo, as relações dos acontecimentos, dos fatos; e dissuadia-se de tudo — das coisas, em multidão, misérias. Ele — o transitoriante." (PE, 86)

"Aí, Tio Man'Antônio não pensava o que pensava. Amerceamento justo — ou era a loucura e tanta? O grande movimento é a volta. Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono mais de nada, com que estender cuidados. A quem e de quem os fundos perigosos do mundo e os às-nuvens pináculos dos montes? — 'Faz de conta, gente minha... Faz de conta...' — era o que dava, e quando, embora, no que em dizer essas palavras; não sorria, sengo." (PE, 87)

O homem é feito por estas duas metades que se completam: a caverna e a montanha, os "fundos perigosos" e os "às-nuvens pináculos dos montes". Este processo de conciliação se faz também como uma volta para si mesmo, subindo, como o riachinho do outro conto, a montanha: "Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros, e crevassas — grotas em tremenda altura." (PE, 81) Mais adiante, reafirmando essa natureza dupla e complementar, o narrador acrescenta: "Sim, se os cimos — onde a montanha abre asas — e as infernas grutas, abismáticas, profundíssimas." (PE, 81) Tanto a caverna quanto a montanha relacionam-se com o inconsciente, com

o renascimento e, paradoxalmente, para a caverna, com a volta às origens, ao céu. "Entrar na caverna é, portanto, retornar à origem e, daí, subir ao céu, sair do cosmo."³⁷ Fruto dessa tensão, dessa verdadeira "coincidentia oppositorum", o homem tem que procurar conciliá-los e mantê-los em equilíbrio, ajuntando o "Rei dos montes" e o "Rei-das-grotas", vivendo, ao mesmo tempo, no presente, o passado e o futuro: "Pois era assim que era, se; só estamos vivendo os futuros antanhos." (PE, 81) O final de Tio Man' Antônio é bíblico e representa ao mesmo tempo, o despojamento total: ele se torna cinzas e a elas retorna: "Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas — e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só: como as consequências de mil atos, continuamente." (PE, 89)

Em "A estória do homem do pinguelo" são dois personagens que têm características opostas e complementares. Seo Cesarino e Mourão trocam de ofício, passando de vendeiro a boia-deiro, e vice-versa. E os dois, que iam mal nas respectivas profissões, se dão bem no novo ofício, prosperam, enriquecem. Neste conto, além dos personagens, também a narração é duplicada, com um segundo narrador comentando e traduzindo a estória contada pelo José Reles, o narrador oficial. E, duplicando-se dentro do texto, o par de narradores e o par de personagens. Dona Rosalina, personagem de "A estória de Lélío e Lina", contém em si as marcas opostas de duas irmãs que teve: a freira e a puta. É Dona Rosalina quem diz:

"— 'A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fôsse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Assim que sempre tive alguma

inveja de cada uma das duas... Elas eram lin
das escolhidas." (UP, 216)

E Lélío, pensando na M^oça que ajudara a comboiar pelo sertão, sin
tetiza em poucas palavras a duplicidade desta e de outras perso-
nagens de Guimarães Rosa: "Então, era como se fossem duas, tô
duas de verdade, as duas numa só, no mesmo do tempo." (UP, 160) Co-
mo esta M^oça e Dona Rosalina, são Soropita e Doralda, personagens
de Dão-Lalalão, de vida dupla: ele, ex-jagunço e boiadeiro, ago-
ra um pacato fazendeiro; ela, antiga prostituta, tornara-se dona
de casa respeitada e respeitadora. E ambos se respeitavam mutua-
mente: "Dela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso
não tocavam, nem a solto fio — o sapo, na muda, come a pele ve-
lha." (NS, 23)

Em "Droenha", duplica-se o personagem e duplica -
se a estória. Jenzirico, após ter atirado no valentão Zêvasco, re
fugia-se nas montanhas. Lá, supõe ver um homem: "Mas — no relan
cear — viu! Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espec -
tro? Por trás de buranhém e banana-brava, um homem, nu, nu em pê
lo." (T, 42) Aos poucos, suas roupas vão desaparecendo. Primeiro, o
chapéu; depois, o paletó; finalmente, ao entrar numa lagoa, o res
tante: "Deu fé: roupa, espingarda, alpercatas — tudo desapareci-
do." (T, 43) Dentro d'água, nu, Jenzirico desespera e grita a sua
culpa: "— Matei, sim... gritou, padecidamente, confessava: ter a
tirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis
nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando..."
(T, 44) Após isso, aparece-lhe um homem, vestido com suas roupas,
que o olha e se afasta: "Viu, enfim, no sacudimento: aquê^ele, o
qual! Semelhante homem — trajado sabido, enchapelado — de sus
papés, olhava-o, bugiava?" (T, 44) Depois, vêm seus amigos que o

informam: alguém aparecera e matara Zêvasco, que não morrera pe las mãos de Jenzirico, mas apenas agora. O assassino, de nome Jen jibirro, estava morto também, por meio do irmão de Zêvasco. Jen jibirro repete, ponto por ponto, a estória de Jenzirico, com a diferença, apenas de ter "feito o serviço" definitivamente:

"E diziam o desassombro: Zêvasco não morrera, na ocasião. — Agora, sim... — morto estava. Su jeito sandeu aparecera, direto para o exterminar, a tôda a lei. Semelhante antigo homem, um Jinjibirro, em engraçadas encurtadas roupas, chapelão; o que, de havia muitos anos, levava sumiço, desertor serrão, revel por intimado de crime, ainda que se sabendo, depois, que nem não era o exato assassino." (T, 44)

Ambos, supondo ter matado alguém, fogem. Jinjibirro vive nas mon tanhas, escondido, como Jenzirico fará. Jinjibirro, usando as roupas de Jenzirico, voltará e matará o desafeto deste último, li bertando-o da cadeia de montanhas. Jenzirico, ao beber no poço, vê-se e vê o outro; ao ouvir um espirro, pensa ser o seu próprio; ao entrar na água, vê o outro vestido com suas roupas. Há, por tanto, uma duplicação de ambos, que acabam por ser um mesmo, fun dindo-se: uma só imagem, uma só pessoa, um desfecho que realiza o suposto crime de ambos, libertando-os. Aqui se confirma o dito de Grande Sertão: Veredas: "— Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém... — o dr. Hilário com pletou." (GSV, 347)

"Retrato de cavalo" retoma a teoria colocada em "O espelho" de que este retém a alma da pessoa. O cavalo, captado num retrato, juntamente com a noiva do fotógrafo, constituía, para seu dono, Bio, um roubo. Possuir a reprodução do animal se ria possuí-lo. "Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?" (T, 131) Contrariamente à mimese platônica, a reprodu

ção do cavalo não era ilusão mas, como acreditava o Bio, uma realidade. Não era uma pintura inventada ao acaso, mas uma fotografia, real. Por isto, o quadro deveria ser destruído, restando apenas o original: "Desdenhava falsejos e retratos. Agouros! devia abolir aquê, destruído em os setecentos pedaços." (T,132) Mas, após a morte do cavalo e o rompimento do noivado pela moça, que com ele aparecia no retrato, tanto Bio quanto Iô Wi desistem da reprodução que "Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão, aquilo não podia satisfazer o espírito (...)" (T,133) Perdidos os originais, as cópias não interessavam mais, uma vez que tanto o cavalo quanto a moça tinham originado algo que não "se grava em retratos". (T,133) Se, no princípio do conto o retrato duplicava o cavalo e sua posse, morto o animal e le é incapaz de restituí-lo por inteiro, apesar de "No viso da - aquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava prêsa, sem blante da alma, por sobejos e vivente parecença" (T,132), diz o narrador a respeito da moça e do cavalo.

Em "A estória de Lélío e Lina" há uma narrativa de encaixe que tematiza, ao mesmo tempo, vários pontos já abordados por Guimarães Rosa, como o sonho; o espelho, o duplo e, em todos eles, a mistura entre realidade e ficção, retomando o que foi exposto no princípio deste capítulo e que aparece também no prefácio de Tutaméia, "Sôbre a escôva e a dúvida". Aqui, a estória contada faz parte de outra, servindo de ensinamento moral para uma personagem, sendo, portanto, uma narrativa exemplar. O sonho do fazendeiro se realiza por partes, como um presságio.³⁸ Primeiro, por sonhar com uma briga que, efetivamente, acontecia no mesmo momento do sonho; segundo, por haver um deslocamento. Em

vez de os vaqueiros morrerem espetados, é o próprio fazendeiro quem, dias depois, morre da mesma forma que previra para eles; furado no queixo e na barriga. E o fazendeiro, ao duplicar-se nos vaqueiros, acaba assumindo a figura de cada um: "Cada um tinha a vistado era sua figura de pessoa mesma, em cara e corpo, feito num espelho!" (UP, 225)

"Meu tio o iauaretê" é simetricamente inverso a "A hora e vez de Augusto Matraga". Enquanto Matraga representa uma confluência de dois modelos diferentes, o religioso e o coletivo, de um lado, e o laico e individual, de outro, ou a reunião do santo guerreiro e do santo asceta,³⁹ o sobrinho do jaguar aca-
ba por perder as referências que tinha, a partir do nome, passan-
do do humano ao animal. "Ah, eu tenho todo nome. (...) Agora te-
nho nome mais não..." (EE, 144) Nem branco nem índio, o antigo ca-
çador de onças perde o nome e a identidade, passando a não dis-
tinguir o imaginário do simbólico: "Mas eu sou onça. Jaguaretê
tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes!" (EE, 145)
Torna-se, portanto, incapaz de constituir "a alucinação em fan-
tasia na outra cena". O Macuncozo deixa o simbólico e se refugia
no imaginário, onde vive em relação especular e dual com a mãe,
Mar'Iara Maria, substituída pela onça-amante Maria Maria: na per-
da do simbólico, o incesto é permitido. Matraga, por outro lado,
ao final de sua estória, consegue o equilíbrio, reingressando no
simbólico, submetendo o individual ao coletivo. Como a estória de
Sorôco, a de Macuncozo dá ao leitor uma impressão de inquietante
estranheza. Também Soropita perde os limites entre a ficção que
vem compondo "Mas, o manso de desdobrar memória — o regozio de
desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido — isso podia,

em seu escondido cada um reina; prazer de sombra." (NS,21) e a realidade que vive. Apesar de saber que a mulher tinha sido prostituta, e apesar de viver com ela uma vida pacata, Soropita sonha quadros e cenas de grande erotismo, que vive com Doralda, num prostíbulo. "Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda." Mais à frente ao encontrar o antigo companheiro, o Dalberto, não simpatiza com o preto Iládio, um dos vaqueiros do amigo. Na sua fantasia, o preto será o parceiro de Doralda, a prostituta Dadã ou Sucena: "Mas — não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... — a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres..." (NS,40)

O que era sonho, pura imaginação, torna-se realidade. E Soropita, sem distinguir uma da outra, sente-se ofendido pela "traição" cometida pelo negro Iládio e quer vingança:

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

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

Ele declarou. Mas o preto Iládio exclamava, e enorme — um grito de perdão! — rolava de besta abaixo, se ajoelhava..." (NS,78)

Tendo humilhado o negro, Soropita se acalma e não o mata. Sintomaticamente, o conto termina com a decisão de Soropita de ir ao Andrequicé ouvir a novela do rádio. Após ter confundido, em sua imaginação, os limites entre imaginário e simbólico, ele sabe agora distingui-los. Por isso, se oferece para ser o ouvinte.

"Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio?

— Tem não.

— Pois vou. Passo em casa, p'ra bem almoçar, e vou..." (NS,79)

As epígrafes de "A hora e vez de Augusto Matraga",

"'Eu sou pobre, pobre, pobre,/ Vou-me embora, vou-me embora.../
/ Eu sou rica, rica, rica,/ Vou-me
 embora daqui!...' (Cantiga antiga.)" e "'Sapo não pula por bonite
 za,/mas porém por percisão.' (Provérbio capiau.)" oscilam entre
 a vontade e a necessidade, entre os estados extremos da pobreza
 e da riqueza. Ambas retratam o trajeto de Matraga. Os dois esta-
 dos referidos pela epígrafe podem ser vistos também como extre -
 mos pelos quais a personagem transita, tanto no sentido material
 (a posse de bens e poder político) quanto no espiritual (o poder
 de agir em nome de Deus). Necessidade e vontade, pobreza e rique
 za, qualquer que seja o sentido em que os tomemos, são pares de
 opostos que, pela evolução do texto, acabam por confluír para u
 ma situação de conciliação e não de disjunção.

Nas epígrafes do conto já estão presentes tanto o
 aspecto duplo da personagem e de seu destino, quanto o aspecto
 de confluência e, portanto, de aparição de um terceiro termo. É a
 este terceiro termo que as análises referidas conduzem. Uma nos
 diz que, entre a cultura e a natureza, entre a cultura religiosa
 feminina e a cultura política masculina, o ponto de convergência
 seria o homossexualismo, evidente em Joãozinho Bem-Bem, duplo de
 Matraga. A outra nos afirma que entre ascese e espírito bélico a
 confluência é a santidade e o martírio, o sacrifício consentido.
Em sua sabedoria, as epígrafes já haviam antecipado o texto e pro
posto o caminho para sua análise. Matraga, como um pêndulo, não
 está em nenhum dos estados: nem é só necessidade, nem é totalmente
 vontade; não é apenas riqueza ou só pobreza. É essencialmente o
 terceiro elemento, o somatório dos dois outros. Entre imaginário

e simbólico, Matraga consegue o equilíbrio entre o princípio de prazer e o princípio de realidade.⁴⁰ O aspecto pendular conduz à imagem da travessia, ao motivo da viagem e, além disso, à marca gravada na carne de Matraga. Ser o terceiro elemento não é tornar-se estático, mas ser o próprio movimento, o moto-contínuo. Este mover-se constante, sem fim ou começo, aparecerá outras vezes na obra de Guimarães Rosa como, por exemplo, em "A terceira margem do rio". Além disso, sendo constante, é o equivalente do círculo, símbolo de eternidade e perfeição. Ao mesmo tempo, ao fornecer este terceiro elemento para a união dos dois pólos já existentes, o texto e as epígrafes trazem a imagem do triângulo, também gravado no corpo de Matraga, como o círculo um símbolo de perfeição e de equilíbrio.

Em "Conversa de bois", o menino e os bois se duplicam e se fundem num ser maior e vingativo. A fala dos bois e a do menino se intercalam, quase se fundindo. O menino é, também, bicho como eles e, como tal, tem raiva do homem, de quem quer vingar-se. Num crescendo, o menino sobrepõe sua voz à dos bois e impõe sua vontade: vingar o pai, matar Agenor Soronho. O processo é semelhante àquele de "Meu tio o iauaretê, em que ocorre a simbiose entre homem e animal. Só que aqui a união não é permanente e o personagem transita do imaginário (onde há a realização de seu desejo) ao simbólico, onde volta a haver equilíbrio. Veja-se o texto:

"Não há bezerro-de-homem!... todos... todos... tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai..." (S, 323)
 "Sou Tião... Tiãozinho! Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse car -

reiro do diabo!... Morto matado...(....)Sou o
 mais forte de todos... Ninguém pode mandar em
 mim!... Tiãozão... Tiãozão!... ... Oung...
 Hmong... Mnh!... (S,324-5)

Lalino Salãthiel, como o sapo, consegue conciliar
 os opostos e ter uma vida dupla. Seu ir ao Rio e voltar, rápido,
 pode ser comparado à rapidez da rã catacega "... que, trepando
 na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou — 'Eh, a
 guão!...' — e pulou com gosto e, queimando as patinhas, deu outro
 pulo depressa para trás." (S,91) Lalino agiu como a rã, voltando
 tão depressa quanto fora. Já ao partir, tinha ficado em dúvida ,
 como os sapos no brejo. E ao voltar, é também pela imagem do sa-
 po que canta sua tristeza: "Eu estou triste como sapo na lagoa..."
 (S,96)

Neste conto, a história do sapo irá representar a
 história de Lalino. Além do que se disse acima, há nele a fá-
 bula do sapo e do cágado que se esconderam dentro da viola do u-
 rubu para ir à festa no céu, atestando a esperteza do sapo, que
 acabou sendo jogado na água: "isto mesmo é que sapo quer!..." E
 a figura do sapo coincide com a de Lalino, a esperteza em pessoa,
 capaz de mudar a sorte, dar a volta por cima e acabar sempre bem.
 Como diz o narrador: "... essa era a variante verdadeira da his-
 tória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos
 sapos, e já estava cochilando, também." (S,97) No fim da estória,
 com a vitória de Lalino, a história dos sapos faz eco à reconci-
 liação entre o herói e Maria Rita. O coro da saporaria intervém
 ainda duas vezes, confirmando o bom destino do casal, o fechamen-
 to do círculo, o vai-e-vem do caso de amor de Lalino e sua espo-
 sa. A mistura entre o falar e o agir, a contínua mudança da sor-
 te, a oscilação entre o útil e o nocivo, entre o bem e o mal, tu

do isso é expresso pela história do sapo, nas várias vezes em que aparece na narrativa. O sapo, como Lalino, é um ser híbrido, que vive na terra e na água, tendo dupla identidade. Lalino Salãthiel, mesmo acreditando em excesso na própria ficção e perdendo o senso dos limites — "E foi assim, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço (...)"(S,90) — consegue completar a travessia entre a realidade e a fantasia, percorrendo o caminho de ida e volta e cumprindo o seu destino de teatro e faz-de-conta: é, por fim, o moço-que-acaba-casando.

| O motivo da viagem na obra de Guimarães Rosa não está apenas no movimento físico dos personagens, mas na passagem que estes efetuam de um estado a outro, na tentativa de fundir o postos e de unificar o que é duplo. | Não se busca a eliminação de um dos elementos, mas a sua conciliação, tal qual se vê na estória de Matraga, cujo percurso físico realiza o simbolismo das marcas apostas a sua carne e a conjunção do imaginário e do simbólico. No primeiro conto de Sagarana percebe-se o aspecto duplo do burrinho, pertencente a duas esferas, terra e água, além do espelhamento que estabelece com o Major Saulo: ambos são velhos, sábios e prudentes. Além disso, o burrinho reflete como um ser humano, enquanto o Major é instintivo como um animal. Lalino Salãthiel também é um elemento híbrido, sempre associado ao sapo, oscilando entre fantasia e realidade, e que acaba por conseguir a conciliação de ambas ao entrar para a política. Em Sagarana sempre há esta oscilação entre dois estados e a tentativa de jun-tura: entre memória e palavra, em "Sarapalha"; entre crença e descrença, em "São Marcos"; entre medo e coragem, em "Corpo Fechado"; entre realidade e ficção em "A volta do marido pródigo";

entre o desejo e a realização do desejo, em "Conversa de bois"; entre crime e castigo, em "Duelo". Ribeiro e Argemiro, os dois primos de "Sarapalha", são imagens que se refletem e se complementam, conciliando opostos, ao tentar exprimir a lembrança que é possível para um e interdita para o outro. Também Matraga e Joãozinho Bem-Bem representam as duas faces de uma mesma moeda, reunindo sexualidade e violência, feminilidade e masculinidade. Em "Conversa de bois", o menino Tiãozinho é também boi e o seu pensamento se funde com o deles.

Parece haver uma divisão de águas na obra de Guimarães Rosa no que diz respeito ao tema do duplo. De um lado tem-se o conjunto formado por seus contos e novelas e, de outro, seu romance, Grande Sertão: Veredas. Se naquele conjunto se expõe o esfacelamento do ser humano e sua busca de unidade e equilíbrio, tal como se percebeu até aqui, no romance tenta-se mostrar, ao contrário, a integridade do ser humano representado por Riobaldo. O discurso de Riobaldo percorre um caminho inverso na medida em que tenta passar para o leitor uma imagem única e íntegra. Ao se referir aos demais personagens, Riobaldo se apresenta como diferente deles, sem as neblinas que os envolvem e os fazem ambíguos. No entanto, é o seu próprio discurso que permite ao leitor desconfiar da "verdade" apresentada e perceber que o narrador não é, de fato, tão diferente dos demais. Ao contrário, o que salta aos olhos é a sua própria duplicidade.

Se forem tomados apenas os personagens principais, Hermógenes, Diadorim e Zé Bebelô, pode-se ver que todos estabelecem uma relação de identidade com Riobaldo. Os quatro personagens têm um ponto comum, compartilhado por todos: é o caráter de

intermediação que exercem.⁴¹ O narrador é o mensageiro do próprio discurso, assim como os outros três são intermediários de Riobaldo em relação ao jaguncismo e ao poder, como chefe de bando e fazendeiro, que vem a atingir. Todos três se ligam ao comércio, de uma forma ou de outra. Hermógenes é, também, ladrão, e Zé Bebelo tem o dom da palavra. Estes dois são ágeis e rápidos. Hermógenes consegue escapar, várias vezes, por entre os dedos do bando de Riobaldo. Zé Bebelo é comparado ao mercúrio, tal a sua rapidez, semelhante à do raio:

"Também o que eu não entendia possível era Zé Bebelo prêso. Ele não era criatura que se prende, pessoa coisa de se haver às mãos. Azougue vapor..."(GSV,195)

"Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como pensamento da idéia — mas a água e o chão não queriam saber d'ele."(GSV,235)

A intermediação exercida por Diadorim aparece em seu próprio nome, de forma anagramática: Diadorim — Me(i)diador. Todas essas identificações e duplicações que há entre as personagens podem ser associados à figura de Mercúrio, ele mesmo um deus ambíguo, duplo, ligado à palavra, ao comércio, ao roubo, às viagens, à rapidez, em suma, a tudo aquilo que caracteriza as quatro personagens, criando vínculos entre eles e estabelecendo um jogo de reflexos que as duplica.⁴²⁻⁴³

Mas o discurso de Riobaldo, o único dono da palavra e, portanto, da "verdade", tenta separar, da figura do narrador, cada uma dessas imagens, passando para o leitor, apenas um dos lados da moeda, ou seja, a effigie de Riobaldo como alguém inocente, religioso, vítima do destino, incapaz de organizar o próprio discurso.⁴⁴ Ao se aproximar do cavaleiro andante, "Dom Riobaldo do Urucuia", no dizer de Cavalcanti Proença⁴⁵, Riobaldo

passa para o leitor uma imagem gratificante, com que este se identifica. O jogo de espelhos continua, necessário que é para a integridade do leitor e do próprio narrador, afastando as imagens quebradas ou disformes, aceitando apenas aquelas satisfatórias. O leitor, como o narrador, repudia a imagem de Riobaldo como jagunço, responsável pela violência, e aceita a do narrador, dono da palavra, como se fosse possível distinguir entre os dois. Do lado do jagunço está o imaginário, a pulsão, o desejo; do lado do narrador está o recalçamento. Seu discurso se encarrega de justificar e de instaurar a lei e a ordem, o domínio do simbólico.⁴⁶

Em Grande Sertão: Veredas, por outro lado, entre narrador e leitor surge a figura do narratário, também ele em relação especular com o narrador. A duplicidade entre ambos se dá de duas formas: como ouvinte e como escriba. Como ouvinte, recebe a narrativa e corresponde à imagem que o narrador quer que ele tenha, ou seja, a de um eco, que jamais discorda daquilo que ouve, aprovando tudo, sem restrições: "Mas o senhor é homem so brevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda." (GSV, 79) Como escriba, torna-se também um autor, ou seja, responsável e "dono" da narrativa que transcreve. Essa duplicidade acerca da "autoria" da narrativa, estabelecida entre sua emissão e seu registro, está presente na simultânea marca de oralidade e de escrita que inicia o romance: o travessão. A relação entre narrador e narratário, exposta na duplicidade do relato, oral enquanto escrito, transparece na identidade especular entre ambos. Vejam-se as seguintes citações:

"O senhor não é como eu?" (GSV, 10)

"Sua alta opinião compõe minha valia." (GSV, 11)

"Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração." (GSV, 14)

"E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz."(GSV,33)

"O que eu invejo é sua instrução do senhor."
(GSV,49)

"O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo."(GSV,234)

Riobaldo, ao narrar, é também o próprio ouvinte: "Mas conto, Conto para mim, conto para o senhor."(GSV,112) A narrativa funciona como um processo de auto-convencimento. Além de convencer narratário e leitor, Riobaldo procura acreditar na sua narrativa, na imagem que cria, separando, como se fosse possível, sua antiga pessoa. "No passado, eu, digo e sei, sou assim: relembrando minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprêzo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa."(GSV,109) E o motivo que o leva a separar-se é a atribuição, ao antigo jagunço, exclusivamente, de atos que não poderão ser imputados ao narrador, responsáveis, entretanto, pelo remorso deste último.

- "Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?"(GSV,109)
- "Compadre meu Quelémém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem assistido, terríveis bons-espíritos me protegem."(GSV,14)

O temer de consciência de Riobaldo deve-se exclusivamente ao fato de ter deixado que Diadorim morresse na batalha do Tamandua - tão. Excelente atirador que era, mesmo ocupando uma excelente posição para atirar e acabar com o inimigo, omite-se na batalha, deixando que Diadorim, sozinho, enfrentasse o Hermógenes. Diadorim, entretanto, fora percebido por Riobaldo, até aquele momento, como um opositor em potencial e não como um aliado. Fazendo com que morra, Riobaldo deixa morrer o herdeiro do poder no sertão e o homem, cujo amor proibido desejava. Ou seja, faz desaparecer uma aliança duplamente proibida. Por isso, Diadorim morre e, na

morte, revela-se mulher, possível aliado e o complemento de Riobaldo, a sua parte feminina. Para encobrir o próprio homossexualismo, Riobaldo acentua a neblina de Diadorim. O remorso de Riobaldo deve-se a tudo isto. Essa é a razão da narrativa e um dos motivos de tentar separar o jagunço do narrador, como se fossem entidades distintas. Apenas na medida em que passa para o leitor a imagem de cavaleiro andante é que tem êxito, fazendo com que se esqueça o jagunço, cujas atitudes, fundamentalmente, não eram diversas das de Hermógenes, Ricardão ou de outro jagunço qualquer. Ideologicamente, o texto conta com a relação imaginária dos leitores com suas condições reais de existência, o que os predispõe a preferirem o cavaleiro andante ao jagunço, o professor semi-letrado ao assassino, o barranqueiro do São Francisco ao proprietário, dono de "possosas fazendas", o narrador temente a Deus ao jagunço demoníaco e pactário. A relação especular do leitor não se faz com o que o narrador é e foi, mas com a imagem que ele, narrador, diz que tem.

O discurso de Riobaldo tem dupla destinação: encobrir as razões que levaram a personagem ao poder que, de fato, ocupa, e tentar aquietar o seu "temer de consciência", o seu remorso pelo que fez para chegar ao mando supremo do sertão. Se nos contos citados anteriormente pode-se falar do conhecimento do autor acerca das teorias psicanalíticas, dando ao crítico psicanalítico "indicações precisas para o encaminhamento da análise"⁴⁷, pode-se dizer que, em Grande Sertão: Veredas houve um processo contrário, semeando-se o romance com sinais que levam o leitor a analisá-lo de acordo com a imagem que Riobaldo quer dar de si. O desdobramento das personagens, nos contos, é fruto de um proces-

so de auto-conhecimento; no romance, é um artifício de auto-convencimento e de convencimento do leitor de que não há nada além do manifesto. O leitor deve crer nas palavras do narrador que, por seu discurso, se redime e se inocenta, apresentando-se puro e íntegro.

Num procedimento típico da mise en abyme, o episódio de Maria Mutema sintetiza e emblematiza a trajetória de Riobaldo. Da mesma forma que o narrador usa a palavra para justificar-se e encobrir a violência cometida pelo jagunço, Maria Mutema, ao confessar-se, "em confissão edita", encobre sua própria violência contra o marido e o padre. Ela faz uso de dois instrumentos que se complementam, da mesma forma que Riobaldo: o chumbo e a palavra.⁴⁸ E é pela palavra que proferem que ambos são perdoados. O discurso de Riobaldo é uma confissão em que ele se arrepende das causas sem, entretanto, anular os efeitos. Maria Mutema funciona como um duplo de Riobaldo e sua fala tem, como a dele, uma função encobridora. Como se conta, apenas, com o discurso de cada um, é preciso ultrapassá-los em seu nível sintagmático e chegar ao paradigmático, utilizando as "falhas" que o romance apresenta. Uma destas fendas é o episódio de Maria Mutema. Todo o discurso de Riobaldo se faz no sentido de impor um modelo, em tudo próximo ao leitor, verossímil, criando um mecanismo de reconhecimento/desconhecimento, claramente ideológico. O episódio de Maria Mutema duplica o romance, enquanto emblema, e duplica o personagem Riobaldo, espelhando-o. É o que Bellemín-Noël chama de "effet du miroir", ou seja, um relato menor que se incrusta no anterior, de que faz parte, e o repete.⁴⁹ Além dessa duplicação da narrativa, há a duplicação do narrador, que dá cre

dibilidade e "dizibilidade" ao narrado.⁵⁰ Também em "Pirlimpimpá - quice" o narrador afirma: "Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, (...) "(PE, 47). Em Grande Sertão: Veredas, como já se afirmou, a figura do interlocutor duplica a do narrador, dá-lhe credibilidade, ao relato, e assegura a sua "dizibilidade" por ser letrado e doutor. Além disso, não é apenas o narrador que é duplicado, mas o processo de feitura da narrativa e de sua recepção. O romance é lido à medida que é escrito e narrado. Este processo é referido metalinguisticamente, tanto pelas referências à suposta dificuldade de narrar, quanto pelas indicações de que o texto está sendo ouvido e anotado. Apesar de claro, o processo metalinguístico é sutil e não leva o leitor, de imediato, a perceber o texto como ficção e não como verdade, como história, ou a tomá-lo como "fantasia na outra cena". Instaura-se um jogo entre metalinguagem e verossimilhança, entre fantasia e real que passa a depender exclusivamente do leitor, de sua capacidade de distinguir entre o real e a outra cena, ou de sua tendência em tomar um pelo outro. Se nas demais obras de Guimarães Rosa observa-se uma ruptura do platonismo, evidenciando-se a fragmentação do homem numa multiplicidade de imagens, a sua movimentação atrás de um objeto do desejo que sempre se modifica, em Grande Sertão: Veredas tem-se o duplo como único e a criação de um centro emanador da verdade, dono do discurso, Rio-baldo.

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

1. PERRONE-MOISES, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.15.
2. COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidades, estruturalismos. In: —. Estruturalismo: antologia de textos teóricos. Lisboa: 1967. xxxviii-xxxix.
3. FREUD, Sigmund. O estranho. In: —. Obras completas. Trad. Eudoro A.M. de Souza. Rio: Imago, v.XVII, p. 293.
4. No trecho a seguir, Otto Rank mostra a evolução da imagem que, de reprodução do homem, pura e simples, passa a ser sua alma e seu duplo, concorrendo com o próprio homem:
 "Foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. Mais tarde representaram a sua alma e esta crença primitiva se tornou a origem da crença na alma, sustentada pelos povos de cultura antiga. Erwin Rohde, em seu vasto estudo sobre o desenvolvimento da idéia da alma na antiguidade, exprime o seguinte em sua volumosa obra 'Psiqué': 'A crença na existência de uma alma era uma das mais antigas hipóteses em que se baseava a explicação do sonho, do êxtase e das visões, fazendo com que um agente de natureza especial interviesse em todos os casos obscuros, 'Segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível e outra invisível que se desprende apenas depois da morte — esta não é outra senão a sua alma. Habita no homem como um hóspede estranho, um débil Duplo (sua outra Personalidade sob a forma de sua Psiqué) cujo reino é o país dos sonhos. Quando a Personalidade conciente (sic) adormece, o Duplo trabalha e vela."
 RANK, Otto. O duplo. Rio: Coeditora Brasília, 1939. p. 96-97.
5. LACAN, Jacques. O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M.D. Magno. 2.ed. cor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 109
6. ROSSET, Clément. Le réel et son double: essai sur l'illusion. Paris: Gallimard, 1976. p.58-59.
7. Ibidem. p. 114.
8. Ibidem. p. 120.
9. A insegurança e fragilidade do ser humano são substituídas por condutas e comportamentos que lhe dão a sensação de auto-conhecimento e integridade, de acordo com o que afirma Eugène Enriquez, no trecho a seguir:

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

ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e representação na organização. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 36/37, p.65-66, jan./jun. 1974.

10. "É curioso observar aqui que semelhante ruptura dos limites entre matéria e espírito era considerada, em especial no século XIX, como a primeira característica da loucura. Os psiquiatras afirmavam geralmente que o homem 'normal' dispõe de muitos quadros de referência e liga cada fato a um deles exclusivamente. O psicótico, ao contrário, não seria capaz de distinguir estes diferentes quadros entre si e confundiria o sensível e o imaginário."

TODOROV, Tzevetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Ma. Clara Correa. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.123-4.

11. TELES, Gilberto Mendonça. A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, Brasília: INL, 1979. p. 1-12.
12. SIMÕES, I. Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, /s.d./. p. 21-22.
13. VVAA. Em memória de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 209-213.
14. BORGES, Jorge Luis. Otras inquisiciones. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 55.
15. ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e representação na organização. Rev. Tempo Brasileiro, op.cit. p. 53-94.
16. ALMEIDA, Ana Maria de. Pirlimpsiquice - o palco psíquico. O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 25, jun.1983.
17. O sentido que se dá à palavra representação é o mesmo que lhe é atribuído por Luís Costa Lima nos seguintes textos: LIMA, Luís Costa. Os discursos de re-presentação. In: —. Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes,

1973. p.395-479.

———. As projeções do ideológico. Cadernos da PUC-RJ.

Rio, n.26, p. 155-203, ago. 1975.

18. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. Colóquio / Letras, Lisboa, n.44, p.38, jul 1978.

19. Ibidem. p.44.

20. O conceito de 'outra cena', tal como dado por O. Mannoni no trecho a seguir, é fundamental para a análise que se faz da obra rosiana:

"A imaginação só entra como alucinação criticada em nome do 'princípio de realidade'; pois se o princípio de realidade condena as produções alucinatórias, nem por isso e - las são suprimidas. O princípio de realidade é obrigado a permiti-las em algumas condições — a condição de que se - jam negadas. Situa-as, como ao sonho, em 'outra cena', con - forme uma expressão que Freud tira da 'legítima simplicida - de' do 'velho Fechner'. Procurar-se-ia em vão esta cena no aparelho psíquico, ela está fora do domínio da Nervenspra - che e também do mundo real. É como se no mundo exterior se abrisse um outro espaço comparável ao palco teatral, ao ter - reno de jogo, à superfície da obra literária (...) e pode - se dizer que a função da outra cena é antes escapar ao princípio de realidade que obedecer-lhe." (Grifos acrescentados).

MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. Lígia Vassalo.

Petrópolis: Vozes, 1973. p.98.

21. Ibidem. p.174-175.

22. Ibidem. p.99.

23. As citações de O. Mannoni e a de Eugène Enríquez, que se segue na nota 24, indicam a importância do imaginário como o lugar ainda não dominado pelo simbólico e como elemento fecundante da realidade.

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

Ibidem. p.177.

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

EUGÈNE, Enríquez. Imaginário social, recalçamento e repres

são na organização. Rev. Tempo Brasileiro. op.cit. p.60

25. LEITE, Dante Moreira. Retratos e espelhos. In: —. Psicologia e literatura. 4.ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1987, p.192-198.

26. FREUD, Sigmund. O estranho. I : Obras completas, op.cit, p. 288, 304.

27. MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Op.cit. p.179.

28. "'O Espelho' (XI). Este divide a obra em duas metades rigorosamente 'espelhadas', uma vez que é precedido por dez contos e seguido também de dez contos."

.....
"Voltando à organização do livro, vemos que ela é bastante consciente e sofisticada para que se possa crer em 'mera coincidência'. Acreditamos que a vertente esotérica presente em Primeiras Estórias já tenha suas raízes em Grande Sertão: Veredas, e mesmo em alguns contos de Sagarana."

ALBERGARIA, Consuelo. Bruxo da linguagem no Grande Sertão. Rio: Civilização Brasileira, 1977, p.68-69.

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

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

ENRIQUEZ, Eugène. op.cit. p. 66-67.

30. PLATON. La république. Paris: Garnier, 1950. p. 355.

31. "Os estudos de Frazer, Rank, Freud, Jung sobre as representações e equivalências da alma, espírito, sopro vital, evidenciariam a existência universal desse complexo etnográfico e religioso. O reflexo da imagem é a alma, o outro-eu, o duplo, passível de perigos e acidentes como o próprio corpo físico. Não avistar a imagem pessoal no espelho é de nência indiscutível de que a alma está condenada a desaparecer."

CAMARA CASCUDO, Luís da. Superstição no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1985. p.196.

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

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

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

LACEY, Hugh M. A linguagem do espaço e do tempo. Trad. Marcos B. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.43-44.

33. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. Vocabulário da psicanálise.

Trad. Pedro Tamen. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 304.

34. ENRIQUEZ, Eugène. op.cit. p.57.

35. Para maior compreensão dos conceitos de "duplo", "espelho", "narcisismo", "imaginário", "simbólico" vejam-se, além da referência a Anika Lemaire, feita no corpo do capítulo, os seguintes trechos de Jacques Lacan:

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

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

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

LACAN, Jacques. Écrits I. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
p. 90, 93-94.

LEMAIRE, Anika. Jacques Lacan: uma introdução. Trad. Durval Checcinato. Rio de Janeiro, Campus, 1979. p. 44.

36. "Temí-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, nêles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — ja mais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fôsse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho — anote-a — a esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz-treva. Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa? Se, além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe..."

ROSA, João Guimarães. Primeiras Estórias. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p.73.

37. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Trad. Vera da C. e Silva et al. 2.ed.rev.aum. Rio: José Olympio, 1989. p. 216-217.

38. "— 'Na hora que Deus começa, dois vaqueiros moravam, cada um com sua mulher e seus filhos, em sendas casinhas muito perto uma da outra, numa baixada, na fazenda do Acroá-Mirim - do Urucúia em reta - vizinhando por Goiás...' Era do na Rosalina quem contava. — '... O fazendeiro dali andava muito esmorecido, porque adoecera em medo de morrer, e começava arrependimento de maldade de injustiças que tinha feito, com diversas pessoas, principalmente com os dois vaqueiros, com um e com o outro. Vai, então, numa noite, êle doido-sonhou que aqueles dois vaqueiros tinham rodado em briga de morte, e um tinha pragavado feio o ferrão na barriga do outro, que mais que o outro ainda arranhou tempo também de encravar o ferrão de sua vara por debaixo do queixo do primeiro, e os dois estavam em sangues mortos, as duas mulheres chorando, e as crianças... O fazendeiro pu -

lou se levantou, e a pé mesmo bateu para lá, correndo junto com a madrugada, somenho nas pressas, que ia - como lá o diz - com um calço de botina mas o outro de chinelo... E tinham medrado mesmo aquela briga, ou bem: o sonho era de verdade. A rixa principiada entre dois meninos, filhos de um e de outro, depois prosseguida pelas duas mulheres, por fim os pais homens. No exato em que o fazendeiro apareceu descendo a ladeira para a brixada, e divisoa a briga, e gritou ordem de paz, os dois vaqueiros estavam quando que as feras, se investindo, cada um com sua vara na mão, os ferões total destapados. Aí, eles se apartaram, a arqueio de autoridade, não houve mortes; com pouco até fizeram congraça no cordial. Apesar do que, nesse dia, assim em segrêdo, um perguntou ao outro o que tinha visto primeiro, quando seo Apaulino surgira aos gritos, na vertente. Cada um tinha avistado era sua figura de pessoa mesma, em cara e corpo, feito num espêlho! Assim, pensavam que tinham visto o diabo, assim tinham pensado... Mas, uns três dias depois, o fazendeiro seo Apaulino caiu numa pirambeira, de alturas e normes, foi achado lá em baixo expirado — no cair tinha rebentado uma árvore sêca, uma ponta de galho o espichara pelo mole da barriga, outro furara no sobqueixo, surto... 'Dona Rosalina rematava as experiências, a glosa: — 'Sempre há remorso na gente, enquanto um vive. O remorso não se sabe, é escondido. Tudo é remorso.' "(Grifos acrescentados)

ROSA, João Guimarães. No Urubùquaquá, no Pinhém. 4.ed. Rio: José Olympio, 1969. p.224-225.

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

PINTO, Milton José. Matraga: hora e vez das mitologias. Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, v. LXV, n.2, p. 39-48, mar. 1971.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Mitológica rosiana. São Paulo: Ática, 1978.

40. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. op. cit. p. 466-474.

41. "Dios planetario y metal del mismo nombre. En astronomia es hijo del cielo y de la luz; en mitologia, de Júpiter y Maya. Esencialmente, es el mensajero del cielo. Su nombre de Hermes significa 'intérprete', mediador. Por ello también recibe la misión de conducir las almas de los muertos. Como Hécate, es a menudo representado con tres cabezas (triforme). Representa el poder de la palabra, el emblema del verbo, para los gnósticos el logos spermatikos, esparcido en todo el universo, sentido éste que recoge la alquimia, que identifica a Mercurio con la misma condición de un dios de los caminos (posibilidades) (4). (...) Sin embargo, como el planeta Mercurio es el más cercano al sol (oro) el arquetipo resultante posee una doble naturaleza

(dios ctónico y celeste, hermafrodita)(32). El mercurio (metal) simboliza el inconsciente por su carácter fluido y dinámico, esencialmente duplex, de un lado ser inferior, diablo o monstruo; de otro, 'hijo de los filósofos'.(33)."

CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1969. p.315.

42. Michel Harland, após indicar a presença dos paradoxos plotinianos na obra de Guimarães Rosa, vai mostrar a ação das pares de arquétipos de Jung sobre os personagens. Diz o autor:

"Ambos (Zé Bebelo e Diadorim) representam a aparente contradição que contém o paradoxo, a qual só será resolvida pela sua ação sobre Riobaldo. Em termos junguianos, são as forças do logos e do Eros que partilham as qualidades do Animus e da Anima, e são as duas metades complementares da força impulsiva do Eu Mesmo, a Libido." (Grifos do autor)

"Assim, Zé Bebelo dirigiu Riobaldo para o pacto, o acto de olhar no espelho da identidade e ver 'o que-não-existe', e Diadorim completou o processo de transformação, cancelando a identidade negativa de Hermógenes: o acto do duplo negativo que revelou o aspecto verdadeiro da realidade ao mesmo tempo que desvendou a identidade sexual de Diadorim, pois que a sua masculinidade externa não era senão 'coisa e máscara'."

"Os arquétipos mais correntes de Jung são a Persona e a Sombra, a Anima e o Animus, a Mãe Ctônica e o Velho Sábio. A Persona é a imagem que formamos de nós mesmos e que procuramos apresentar aos demais — é uma máscara de aparências que se identifica imediatamente no carácter de Diadorim com o seu exterior masculino; e que em Riobaldo se manifesta paradoxalmente na sua procura de evitar qualquer Persona: não se conhece e quer ocultar este facto, ora trocando identidades ora deixando que outros lhas troquem (Urutú-Branco; Tatarana Cerzidor). A Sombra, por outro lado, é o que mais odiamos em nós e procuramos ocultar: reconhece-se a sombra de Riobaldo em Hermógenes: (...) Diadorim e Zé Bebelo, no seu lado negativo, também actuam de sombras, como o diabo mesmo: 'com o Outro sendo meu sócio'(p.364); e até o Sertão, como metáfora tanto do cosmo como da mente interior, necessariamente contém esta parte negativa da fusão."

HARLAND, Michael. Plotino e Jung na obra de Guimarães Rosa.

Colóquio/Letras, Lisboa, n. 46, nov. 1978; n. 49, p.20, 21-22, 24-25, maio 1979.

43. A relação de semelhança e de espelhamento que se observa entre os quatro principais personagens de Grande Sertão: Veredas foi desenvolvida, de forma mais completa, em minha dissertação de mestrado, cuja referência vem a seguir:

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. O sentido e a máscara em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte, UFMG, 1979.199

p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)—
Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas
Gerais.

44. ———. Traversia ideológica. Ensaio de Semiótica, Belo Horizonte, v.4, n.8, p. 169-190, 1982.
45. PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: ———, Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Grifo, 1976. p. 155-240.
46. ENRIQUEZ, Eugène. op.cit. p. 88-89.
47. "Por outro lado, esse relato literário está longe de ser um material bruto e aparentemente desordenado, que o analista deve remontar; o relato literário se apresenta como uma elaboração secundária, uma formalização dos dados do inconsciente pela intervenção de uma consciência ordenadora; esse puzzle contém, nele mesmo, as regras de sua (re) montagem. O grau de consciência varia de autor para autor. Em 'Nenhum, nenhuma', a presença do Menino como personagem vista pelo narrador indicia já um primeiro grau de elaboração. Freud chama a atenção para esse dado, freqüente nos sonhos (a pessoa que sonha se vê como personagem ao lado de outras)..." (Grifo do autor)
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. op.cit. p.38.
48. GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 117-132.
39. BELLEMIN-NOEL, Jean. Notes sur le fantastique; textes de Théophile Gautier. Littérature, n. 8, p. 20, déc. 1972.
50. "Ensuite, l'écrivain dédoublé son narrateur: ce n'est pas le héros lui-même qui raconte ce qui nous est présenté au mode personnel pour que nous l'éprouvions avec lui (par introjection); c'est une sorte d'alter ego qui fait office de témoin et qui assure la crédibilité en même temps que la 'dicibilité' du narré. Car au coeur d'une situation pathétique, le personnage principal ne saurait avec vraie semblance trouver le sang-froid nécessaire à une narration. Le narrateur-témoin, ou le 'relais' comme on l'appellera désormais, peut être soit un autre, lucide et pas complètement traumatisé, soit le héros à une autre époque de sa vie." (Grifos do autor)

Ibidem. p.5.

PROVÉRBIOS: ENTRE A CÓPIA E O SIMULACRO

Ouçá um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provádo, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade.

Chico Buarque de Holanda

PROVERBIOS: ENTRE A CÓPIA E O SIMULACRO

Produzir ficção significa produzir signos. Estes

signos, por mais criativo que seja um autor, não surgem do nada. Ao contrário, cada texto constitui uma participação num diálogo em que se incluem textos anteriores e só se elabora como parte, retomada ou mudança deles. Dentre os modos de produção significa que inventaria, Umberto Eco caracteriza a invenção como sendo a modalidade mais complexa. A importância desse modo chamado invenção está em criar um novo signo, que pode até mesmo ser um texto, através da instituição de um código elaborado sobre as ruínas dos anteriores.¹ Esse procedimento possibilita tanto a ruptura e a renovação dos padrões expressivos quanto a manutenção de elementos tradicionais, necessários para o reconhecimento, por parte dos destinatários do texto, das regras básicas para a sua descodificação. Cada texto, antes de tudo, estabelece um vínculo com os demais textos que o precedem, inserindo-se na série literária e cultural. Nessa intertextualidade, o texto literário apreende tanto aqueles cujo código é o lingüístico, quanto aqueles cujo código é desconhecido ou apenas pressuposto, e que passam a ter uma expressão exclusivamente lingüística. Todo gesto, ou todo símbolo, só adquire significação ao ser captado e interpretado lingüisticamente. Ao inserir-se na série literária ou cultural, o texto pode assumir uma posição de continuidade, veiculando os mesmos valores e mantendo-se fiel ao código da série, literária ou cultural, ou pode ques

tionar esses valores e tentar alterar o código, optando pela ruptura. Tais modos de concretização da intertextualidade podem manifestar-se, respectivamente, pela paráfrase e pela paródia.

Paródia e paráfrase são conceitos básicos para o estudo da intertextualidade literária, uma vez que os respectivos conceitos e etimologias postulam uma relação entre textos. Partindo-se do conceito de intertextualidade, pelo qual o texto se faz como um mosaico de citações, sendo absorção e mudança de outro texto², chega-se às noções de paródia e paráfrase. Apesar de se ligar o termo paródia à ridicularização, toma-se o termo, hoje, pelo seu significado etimológico. Para Haroldo de Campos, paródia é aquilo "... que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua aceção etimológica de canto paralelo".³ Também Linda Hutcheon insiste em que nada, na paródia, em sua etimologia, deva referir-se a este efeito cômico ou ridicularizante⁴, e reforça o fato de que, nesta palavra, predominam as idéias de comparação e de contraste. Afonso Romano de Sant'Anna conceitua da seguinte forma: "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças."⁵ Mais à frente, lançando mão do conceito de ideologia para explicar paráfrase e paródia, o mesmo autor afirma o seguinte:

"Por isto é que, assumindo uma atitude contra ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar 'certo'. Já paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que outro já disse."⁶

Pelos conceitos referidos pode-se perceber que ,

enquanto a paródia estabelece uma relação opositiva e de ruptura entre dois textos, a paráfrase institui entre eles uma relação conformativa e de continuidade. Nenhum texto é produzido sem que se faça referência a um outro texto. Esta relação é, mais que possível ou desejável, a condição mesma para a existência textual, uma vez que cada texto extrai sua originalidade da série literária em que se situa, tornando-se por sua vez matéria-prima, fonte e razão de outros. Além dos da série literária, a narrativa liga-se àqueles provindos de outras séries, tais como a cultural, a política, a social, etc.. Pode-se dizer que todo texto é primeiramente parafrásico para, em seguida, se for possível, ser parodístico. Trazendo para a discussão dois conceitos lingüísticos, seria possível afirmar que a paródia está para a fala, enquanto a paráfrase está para a língua, guardadas as devidas proporções.⁷ Ao utilizar as convenções da língua, só as mudando lentamente, todo texto, ainda que as combata, é parafrásico na medida mesma em que emprega tais convenções. Não há como fugir ao código que é a condição sine qua non da própria existência do texto. Ao tentar a expressão o mais possível individual, ao "falar" a língua, o texto pode se tornar parodístico, assumindo a feição de "canto paralelo". É necessário, entretanto, verificar o grau em que tais mudanças são efetivadas, pois podem, sem o ser, dar apenas uma ilusão de novidade e de diferença. Paródia e paráfrase podem ser associadas, respectivamente, a imaginário e simbólico. O imaginário é a possibilidade de fratura do simbólico, de sua rigidez e estratificação, dando origem ao sonho, ao projeto criador, à mudança do statu quo. Nas palavras de Eugène Enriquez, tem-se: "O imaginário é então o tecido

onde se entrelaçam os contrários, o tecido mesmo de toda possibilidade de poesia."⁸ Por outro lado, Luís Costa Lima, ao discutir o conceito de mimese, relaciona-o com a paráfrase e, por extensão, ao simbólico: "A mimesis, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social".⁹ Se o imaginário busca a diferença, o simbólico busca a identidade, a semelhança. Eliminando a paródia dos textos, ou instituindo-a superficialmente, tenta-se (a sociedade, a ideologia da classe dominante, a ordem e os valores vigentes) instituir a paráfrase e, com ela, o predomínio da língua sobre a fala, do social sobre o individual. Neste sentido, paródia e paráfrase se ligam ao conceito de mimese, enquanto simulacro ou enquanto cópia.

A mimese, de qualquer forma que se a considere, surge como uma relação entre dois sistemas semióticos, relação que procura o aproveitamento de um dos sistemas pelo outro, num grau maior ou menor de transformações. A paródia busca uma gama maior de modificações, ao passo que a paráfrase tenta manter-se fiel ao sistema semiótico anterior. Tanto a paródia quanto a paráfrase são formas imitativas intertextuais, para as quais Gérard Genette institui uma diferença básica: a paráfrase pertence ao campo da imitação por supor a constituição de um modelo, de que cada imitação, cada paráfrase seria uma atualização. Ou, segundo o próprio Genette, o idioleto do corpus imitado se torna o do texto imitativo; além disso, esse corpus transforma-se numa matriz de imitações podendo, as suas particularidades, serem generalizadas até a exaustão.¹⁰ A paródia, entretanto, faria

parte do campo da transformação, pois seu objetivo não é mais alçar o texto primitivo à categoria de modelo, mas exatamente o de negar-lhe tal autoridade. Para a paródia, se se puder falar de modelo, falar-se-á de modelo negativo. Por isso a paródia marca sua diferença e sua distância em relação ao texto primitivo, além de, ao contrário da paráfrase, acentuar a própria singularidade.

Considerando-se as citações que Guimarães Rosa usa em "Dão-la-la-lão" ou em "'Cara-de-Bronze'", pode-se afirmar que constituem exemplos de paráfrases, uma vez que os textos mantêm sua intenção original e sua autoridade. A diluição de versos do Cântico dos Cânticos no texto reforça o erotismo de Doralda e de Soropita; a referência ao Upanishad reitera a busca da essência, da palavra poética. O mesmo pode ser dito dos textos de Goethe ou de Dante. O fato de estes últimos constituírem notas de pé-de-página reforça seu emprego parafrásico, como se o autor conjurasse a autoridade de cada um para melhor realçar sua exposição, dando ao conto o caráter de um ensaio. O mesmo não se pode afirmar da epígrafe de Plotino, de Manuelzão e Miguilim, cujo sentido não está em afirmar a idéia de centro, mas em relativizá-la. Eis a epígrafe: "Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso." (MM,v) Se cada nova circunferência é um novo centro, qual seria o centro verdadeiro? A epígrafe adquire um sentido paródico e não mais parafrásico, bem de acordo com a intenção de deslocamento e desautomatização da linguagem e da ficção proposta por Guimarães Rosa. Por isso, faz sentido o conceito de Linda Hutcheon sobre paródia, acentuando

seu caráter de diferença e principalmente de transgressão em relação ao texto parodiado:

"Pour le moment, toutefois, nous limitons notre propos à la définition structurale de la parodie: une synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de la doxa littéraire. Cette signalisation de différence détermine les distinctions entre la parodie et d'autres modalités intertextuelles où par contre des structures dédoublantes mettent en relief la similitude des textes superposés."
(Grifos do autor)

Por outro lado, e paradoxalmente, os textos de Göethe, Dante e do Chandogya-Upanishad, deslocados de seu contexto original, citados como o seriam num ensaio, contrariam as "normas" da ficção e assumem uma feição paródica. O que se parodia, evidentemente, não são os fragmentos citados ou mesmo as obras originais, mas a ortodoxia literária, a quem repugna a mistura, tanto de ensaio com ficção, quanto de técnicas de teatro, de cinema, de ficção, como se observa no conto. É a ruptura das regras, dos gêneros bem definidos.

É conveniente chamar-se a atenção para a transgressão da "doxa literária" que é atribuída à paródia, constituindo uma característica da obra de Guimarães Rosa. A crítica rosiana, ao longo dos anos, tem ressaltado o caráter renovador e instituidor de diferenças de sua obra. Entretanto, o tem feito naquilo em que a transgressão é menos contundente e onde resalta mais o caráter de paráfrase que de paródia. É esta, por exemplo, a posição da crítica linguística que procura justificar, por meio de processos de formação de palavras, a sua ortodoxia quanto aos princípios do vernáculo. É o que se pode observar em obras como as de Fábio Freixieiro, Oswaldino Marques, Manuel Ca

valcanti Proença, Nei Leandro de Castro, Mary Lou Daniel, Ivana Versiani, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Pedro Xisto e outros.¹² Teresinha Souto Ward comenta essa tendência da crítica e Mary Lou Daniel a exemplifica:

"O vocabulário, um dos aspectos mais estudados em Grande Sertão: Veredas, também apresenta dificuldades pela pobreza de nossos estudos lingüísticos. Os críticos logo puderam identificar e descrever a presença de estrangeirismos, latinismos e palavras eruditas, elementos léxicos que sobressaem porque podem ser reconhecidos mais facilmente em relação a suas fontes".¹³

"Igual ao léxico rosiano, a sua sintaxe mostra a constante interação de tendências eruditas e coloquiais. Em contraste com o balanço no seu vocabulário, porém, evidencia esta sintaxe a predominância de tendências literárias e eruditas empregadas com grande originalidade para criar uma maneira pessoalíssima de expressão."¹⁴

O processo de criação de palavras, ou de recriação delas, e mesmo a proliferação de neologismos ou a inversão da sintaxe tradicional constituem a forma mais visível de Guimarães Rosa transgredir a doxa literária. Tudo isto, aliado à metalinguagem, à criação de uma poética, à relativização da autoridade do narrador e o questionamento do homem que o personagem representa, contribuiu para a transgressão consciente que sua obra comete. Um dos elementos que concorreram para isto pertence simultaneamente ao âmbito do texto e da frase, tendo a amplitude de um e a estrutura simétrica de outro, sujeito a uma sintaxe estrita e a um vocabulário escasso, mas transcendendo-os a todos. Este elemento é o provérbio.

O emprego do provérbio na obra de Guimarães Rosa não pode ser entendido em sentido estrito, mas numa visão mais ampla que o inclua no propósito do autor de problematizar o pro

cesso de produção textual. O provérbio terá, em sua obra, uma função metalingüística de reflexão sobre o texto que se constrói e uma intenção parodística que subverte as expectativas do leitor. Da mesma forma que Guimarães Rosa capta a realidade, descrevendo-a e transmitindo a impossibilidade de imobilizá-la num relance, pela multiplicação dos interpretantes; do mesmo modo que relativiza a autoridade narrativa, traduzindo as histórias em outras histórias, multiplicando-as e indefinindo a existência de um centro; da mesma maneira que desvela o jogo entre o eu e o outro, seu duplo, desmascarando a unicidade e inteireza do ser humano, questiona o uso da linguagem e inverte sua significação "normal" por intermédio do provérbio, paradoxalmente a mais estratificada das formas de expressão. E através dele atinge a linguagem e a ficção.

O conto "São Marcos" é um bom exemplo da subversão de expectativas promovida pelo autor. Começa com a listagem das crendices dos habitantes do Calango Frito, entre os quais, curiosamente, se inclui o narrador que, na frase anterior à enumeração, declarara: "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros." (S, 229) Passa depois pela crença/descrença do narrador e vai até seu castigo e perdão, ou seja, a perda e a recuperação da visão. O que parecia risível torna-se sério e o conto, aparentemente, deixa uma mensagem: não se deve brincar com as coisas sérias, o que pode ser traduzido pelo provérbio: "Não benze pólvora com tição de fogo" (S, 236) Mas a narrativa não se esgota aí e, relida, o que parecia brincadeira, mero humor, torna-se mais transcendental: o que se tem é uma viagem iniciática, com um candidato ao conheci

mento dos mistérios passando das trevas à luz, como nos explica Milton de Godoy Ladeira, que inclusive considera o conjunto formado por este conto, "O recado do morro" e "'Cara-de-Bronze'" como uma trilogia de caráter iniciático e esotérico.¹⁵ O tom humorístico do conto, da forma como se deixa ler a princípio, inverte seu conteúdo e refrata a preocupação do autor com a linguagem, com a captação da realidade e com o homem, tudo isto simbolizado pela imagem dupla da lagoa:

"Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dança de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para a outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito." (S, 247) (Grifos acrescentados)

O mesmo se fará, em sua obra, com os provérbios, cujo emprego encobre as intenções do autor ou desvia o leitor delas. Ao utilizar o provérbio, Guimarães Rosa se vale de um instrumento que é o oposto do que se considera como "boa literatura", cuja característica deve ser a fuga ao estereótipo, ao menos como intenção. Por que então empregá-lo e, mais do que isto, fazer sua apologia? Os prefácios de Tutaméia, com suas frases feitas, suas piadas de bêbado e seus provérbios parecem aconselhar o uso da paremiologia como parte de uma estratégia anti-mimética do autor que, ao utilizar este material, rompe com uma visão de mundo estratificada e formalmente impecável, de cunho parafrásico.¹⁶

A anedota ou o provérbio têm a capacidade de escapar do cotidiano, do terra-a-terra, e alçar-se a mais altos vãos. É o jogo entre essência e aparência, tal como está no trecho citado de "São Marcos" ou na estória do Manuel que morava/não morava em

Niterói e no Mito da Caverna, não por acaso colocado ao lado da anedota no prefácio "Aletria e Hermenêutica". Este é, também, o mesmo jogo empreendido para a múltipla tentativa de captar a realidade e para a revelação da duplicidade humana. O emprego do provérbio em Guimarães Rosa pretende romper "...a goma arábica da língua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru..." (T, 4) que, tanto impede o cidadão de subverter a lógica e a linguagem, quanto o faz escovar os dentes antes das refeições. Daí o título do último prefácio de Tutaméia, "Sobre a escova e a dúvida", em que há o questionamento de um hábito cego e, por extensão, do uso automático da linguagem. Daí também o emprego do provérbio, por Guimarães Rosa, num sentido diverso do que tem, tornando-o criativo e capaz de escançar os planos da lógica, próximo do chiste, unindo humor e não-senso. A mera repetição de um provérbio, como a de uma palavra, faz com que ele volte a ser estranho e selvagem, como aconteceu com o menino Francisquinho: "E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada 'patranha' — que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira bôba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem." (S, 242)

O provérbio, como é encarado, parece ser um texto definitivo, tal como velhos hábitos. O que Guimarães Rosa fez, concordando com Borges, foi a sua relativização, uma vez que "... o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço."¹⁷ Nem dogma nem sinal de fadiga, em sua obra o provérbio será usado de uma maneira dinâmica, ora com caráter exemplar, seriamente, ora em tom humorístico, o que lhe dá feições macunaímicas e picarescas. De qualquer maneira, o

provérbio deve ser visto como uma citação cuja importância não está mais em si mesma, mas na sua função dentro do texto em que se encontra agora.

O emprego do provérbio como um texto exemplar, a pológal ou sentencioso parece ser uma constante para a crítica rosiana. Eles teriam uma função moralizante, indicativa de condutas e procedimentos, servindo como um paradigma para quem o cita ou o lê. Suzi F. Sperber, ao comentar sobre o conto "O Burrinho Pedrês", de Sagarana, chama a atenção para a exemplaridade da narrativa, que corresponderia às parábolas do Evangelho e considera o enredo do conto equivalente ao ditado "Não se deve nadar contra a corrente", além de apontar o grande número de ditados ou de frases semelhantes a ditados no conto. Diz a autora: "O conjunto todo está muito preso à estrutura dos textos populares moralizantes, fundados no real, aparentemente (o 'caso'), porém tendentes para a mitificação."¹⁸ Esta tendência se baseia no caráter ideológico do provérbio, apto a justificar toda e qualquer situação. Paulo Rónai, por outro lado, destaca o humor dos provérbios: "... provérbios e lugares comuns alterados com intento humorístico ou satírico...",¹⁹ como um dos obstáculos interpostos por Guimarães Rosa à atividade do tradutor. Assis Brasil, como Suzi Sperber, realça as "...intenções moralizantes e parafilosóficas..." que o provérbio e as anedotas teriam, tendendo para a fábula ou a parábola. Destaca, além disso, o humor e o não-senso. Diz ainda:

"As sentenças e os provérbios populares, fonte de neologismos, como já acentuamos, onde João Guimarães Rosa busca quase sempre o seu material, receberam nas Terceiras Estórias uma nova dimensão inventiva: o não-senso. Ele modi-

fica, também agora, os provérbios e locuções "tradicionais", para criar o clima que necessita em cada conto e conotar o que não poderia dizer de outra maneira: 'A bonança nada tem a ver com a tempestade', 'Mais vale quem a amar madruga, do quem outro verbo conjuga', 'O pior cego é o que quer ver', 'O pão é o que faz cada dia', 'O roto só pode mesmo rir é do esfarrapado', 'Nela acreditou, ²⁰ num abrir e não fechar de ouvidos', etc."

Ainda que o provérbio tenha normalmente esse caráter exemplar, como o têm a fábula, a parábola e o apólogo, to dos conclusivos e moralizantes, ele possui também, quando incluído no texto rosiano, a capacidade de dialogar com este texto e de romper com a expectativa do leitor. Paul Zúnthor esclarece que o provérbio obriga o texto a uma reflexão sobre si mesmo.²¹

Se esta função é exercida pelo provérbio comum, o provérbio rosiano, modificado e repensado, deverá cumpri-la em grau maior.

Sintagmaticamente, o provérbio se inclui no discurso; paradigmaticamente cria uma latência, ou seja, um vazio que, segundo Wolfgang Iser, é o que colabora "... para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, e este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo."²²

O conto "Antiperipléia", de Tutaméia, modifica o provérbio "O pior cego é o que não quer ver", transformando-o em vários outros que tematizam, juntamente com a narrativa, o jogo entre ir, vir e ver. Vejam-se as fórmulas proverbiais: "Cego suplica de ver mais do quem vê"; "O cego esconde mais que qualquer um, qualquer lôgro"; "Cego não é quem morre?"; "Só sendo cego quem não deve ver?"; "O pior cego é o que quer ver..." (T, 14-15) O jogo de provérbios atua juntamente com o título do conto — "Antiperipléia" — e com o nome do cego Seô Tomé, cujo homônimo queria ver para crer, e com o nome do próprio guia Prudencinhano. Se -

gundo Ruth S. Brandão, o relato "... desde o seu título 'Antipe ripléia' remete a uma viagem às avessas, relato/périplo que se inicia com seu final."²³ O processo é comum em Guimarães Rosa .

Basta que se lembre de Grande Sertão: Veredas. Tanto no romance quanto no conto o leitor é um cego que é obrigado a confiar no relato de seu guia, ainda que este seja capaz de reportar "fal-seado leal". Neste conto, portanto, o provérbio não vale por si só, como quando faz parte de coletâneas e adagiários. Adquire a função de fazer a narrativa voltar sobre si mesma e de fazer com que o leitor reflita sobre ela, e vai muito além de seu sentido moralizante e exemplar. Acostumado com o provérbio, o leitor se assusta ao velho transformado em vários outros, que questionam, além de seu significado normal, comum, a sua presença no texto. Irene Gilberto Simões, enfocando os contos de Tutaméia, afirma: "Lendo as histórias de Tutaméia, o leitor depara com aforismos e com provérbios modificados e é obrigado a repensar a 'moralidade' contida no enunciado, desgastada com a inversão da linguagem."²⁴

Em "A hora e vez de Augusto Matraga", de Sagarana, os provérbios inserem-se no texto e funcionam,

"... como uma estrutura vazia, um esquema ainda não realizado, e que manifesta ao nível lexical o texto que ele precede ou segue. O 'efeito proverbial' reside nesta passagem do virtual ao atual."²⁵

A começar pelo "provérbio capiau", citado como epígrafe do conto — "Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão"(S,330) que, juntamente com a outra epígrafe, como já se indicou no capítulo precedente, estabelece um jogo entre pobreza e riqueza ,

necessidade e vontade. Esta oscilação entre extremos é o retrato do percurso palmilhado pelo protagonista que vai e volta, como um pêndulo, conseguindo o equilíbrio entre imaginário e simbólico. Os provérbios "Cada um tem seus seis meses..."(S,339) , "Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua"(S, 345), "Dei'stá: debaixo do angú tem mólho, e atrás de morro tem morro"(S,350), "'Sapo na sêca coaxando, chuva beirando, mãe Qui-téria'"(S,352), "Errou o primeiro, mas acertou um em dois...Fer-rugem em bom ferro!"(S,359), "'Boi andando no pasto, p'ra lá e p'ra cá, capim que acabou ou está para acabar..."(S,368) reforçam a idéia de oscilação entre extremos e de, afinal, equidistância entre eles e equilíbrio. Suzi F. Sperber, analisando as obras de Guimarães Rosa, verifica que nelas aparecem o tema do "meio" e da "ida e volta", o que se comprova, inclusive, pela consulta que a autora fez a livros utilizados por Guimarães Rosa.²⁶ Portanto, não se pode falar de gratuidade ou de coincidência quando se vêem tais temas disseminados pela sua obra e que motivaram dois estudos de Benedito Nunes.²⁷ Pelos provérbios citados acima, vê-se que o tema está presente na estória de Matraga, especialmente o que indica a oscilação periódica da sorte: "Cada um tem seus seis meses". Este provérbio sintetiza os demais e mostra o ir e voltar e a chegada a um centro; retoma as epígrafes do conto e a do volume: o ir e voltar da raposa cinzenta, além de uma frase ou adivinha do primeiro prefácio de Tutaméia: "O copo com água pela metade: está meio cheio, ou meio vazio?"(T,12)

Os provérbios não funcionam apenas como moralidade, como exempla, mas como índices que obrigam o leitor a refle-

tir sobre o que lê. Ao invés de textos completos, valendo por si sós, apenas significam em seu diálogo com o texto principal. No conto "Pirlimpsiquice", de Primeiras Estórias, os provérbios "Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade"(PE,41), "Longa é a arte e breve a vida"(PE,42), "Ad astra per aspera"(PE,42), "Ad augusta per angustia"(PE,43) representam o bom senso, o senso comum e, apesar de manterem sua forma tradicional, adquirem um sentido paródico no texto. O desenrolar da estória, como se viu no capítulo anterior, desmente e contradiz os provérbios, cuja forma latina acentua ainda mais sua diferença em relação à multiplicação das narrativas e à oscilação entre simbólico e imaginário. Tal como estão, estes provérbios são expressão da autoridade e da doxa que permeiam o simbólico. Eneida M. de Souza, analisando o discurso proverbial de Macunaíma, chega a conclusão semelhante sobre o emprego dos provérbios: "Contudo, no momento em que são empregadas essas fórmulas, visando ao endosso de um tipo de discurso estereotipado, exercem uma função desconstrutiva e irônica."²⁸

Em "O burrinho pedrês", os provérbios têm função dupla: ou assumem esta postura irônica frente ao senso comum, ou o reafirmam. Mesmo neste último caso, o provérbio estabelece um diálogo com o texto em que se encontra e o reforça. Uma dos modos de o provérbio agir na narrativa rosiana é sob a forma de um comentário sobre ela, que a antecipa ou a explicita ou, ainda, caracteriza uma personagem. Assim, é irônico — e trágico — um dos provérbios iniciais do conto, que diz: "'Vamos, gente, pessoal, quem vai na frente bebe água limpa!'"(S,15) O funcionamento do provérbio torna-se semelhante ao da epígrafe do conto

ou das estórias encaixadas na narrativa principal e antecipa o final.

Neste conto, os provérbios têm a função de comentar a narrativa e caracterizar situações, indicando a diferença entre essência e aparência. Cabe ao Major Saulo, dono da boiada e figura mais importante, o uso do maior número de provérbios, exatamente aqueles cuja intenção é a de demonstrar o duplo sentido das coisas ou seu caráter enganoso. A fala do Major tem a característica sentenciosa do provérbio, representando a voz da autoridade, da prudência e do saber. Sua atitude é de confiar desconfiando, tal como procede no inquérito para averiguar a real intenção de Silvino em relação a Badu. Não confia nas aparências, como se pode ver pelos provérbios: "Joá com flor formosa não garante terra bôa"(S,17), "Para bezerro mal desmamado cauda de vaca é maminha"(S,38), "Suspiro de vaca não arranca estaca"(S,21), "Não é nas pintas da vaca que se mede o leite"(S,26). Além disso, o Major tem certeza de que, sob a diversidade reina a unidade: "Galinha tem de muita côr, mas todo ôvo é branco"(S,38), "O dinheiro passa como água no córrego, mas deixa poços cheios, nas beiras"(S,38). A segurança e a sabedoria unem os dois personagens mais importantes do conto: o Major Saulo e o burrinho pedrês, ambos responsáveis pela travessia e pelo movimento do conto. O burrinho completa fisicamente o trajeto ao ir e vir, dono de seu saber e seguro de seus passos, figura híbrida que transita entre dois elementos: água e terra. O Major completa a inquirição, o jogo das perguntas e respostas, que vão e vêm. Major e burrinho tomam suas decisões após perceberem a chegada de "qualquer coisa", algo pressentido apenas, não de-

clarado, mas que os faz decidir. O fechamento da narrativa é paradoxal: contraria a sabedoria e a prudência dos provérbios anteriores porque rompe com sua seriedade e adequação. O provérbio que fecha o conto, "...para córrego cheio mais vale homem muito ébrio, em cima de burro mui lúcido"(S,68), poderia ser completado com a seguinte correlação: "... que homem mui lúcido em cima de burro mui ébrio." Apesar de não estar, fisicamente, no final, o provérbio sintetiza o conto e poderia ser a sua moralidade. No entanto, dados a inversão que provoca e o seu caráter humorístico, aproxima-se do chiste e da paródia. Rompe a sequência dos provérbios anteriores e quebra a expectativa do leitor, a esta altura à espera de mais uma tirada de sabedoria. É, portanto, uma anti-moralidade, sendo "desconstrutivo e irônico".

Pelo levantamento dos provérbios de Sagarana, pode-se observar que em poucas ocasiões o provérbio é invertido e se aproxima do chiste. São eles: "Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro"(S,252) e "Só para mim as coisas estavam pretas"(S,251). Nestes casos, a inversão e o paradoxo se devem ao contraste que os provérbios estabelecem com a situação do narrador, perdido e cego no meio da mata. Em outro conto, "Minha gente", há a mudança de outro provérbio. Vendo urubus precipitarem-se para uma carniça, diz o narrador: "— Melhor um pássaro voando do que dois na mão!..."(S,186). Fora isto, os provérbios mantêm inalterável o sentido original, funcionando como comentários, juízos, sínteses de situações. Ou seja, têm uma função ideológica e, neste caso, mesmo que sofram alterações formais, mantêm o mesmo conteúdo. É o caso dos provérbios de "Corpo fechado", por exemplo: "Tocava o sino, reinava o

divino"(S,265), "Ele quer plantar mato na sua roça e frigir ovo no seu fogão"(S,280), "Dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza"(S,285). No Lazarillo de Tormes, apesar de o provérbio ficar inalterado, o contexto em que é proferido contribui para sua modificação, dando-lhe tom irônico e paródico. Ao imaginar mil estratagemas para burlar a fome e conseguir sobreviver, diz o personagem: "La faim m'en faisait toujours imaginer de nouveaux; je vérifiais par moi-même la justesse du proverbe qui dit: 'La faim aiguise l'esprit, comme l'excès de nourriture l'émousse'!"²⁹

Em "A volta do marido pródigo", Lalino Salãthiel é o pícaro, como o Lazarillo, cuja figura e cujas ações são descritas pelos provérbios: a estória tem final feliz e os provérbios não assumem o tom moralista e condenatório que poderiam ter. Mesmo no princípio do conto, quando Lalino é caracterizado, pela inveja dos companheiros de trabalho, como malandro, suas falas ressaltam mais é a sorte da personagem: "Quem não tem brio engorda!"(S,76), "'P'ra uns as vacas morrem... pr'a outros até boi pega a parir..."(S,76), "Parece que vê passarinho verde tôda hora...(S,79), "— Prosa, só... Pirão d'água sem farinha!..."(S,79) Lalino Salãthiel, com sua despreocupação e cabeça fresca lembra duas outras personagens de Guimarães Rosa: o Pe - drão Chambergo, de "O recado do morro" e Melim-Meloso, do conto de mesmo nome. Os três são espertos, simples, sempre de bem consigo mesmos e com a vida. Por isso mesmo, capazes de atrair a raiva e a inveja dos demais: "Melim-Meloso, mesmo, é que nunca foi inimigo de ninguém."(T,94). E mais à frente, lê-se: "Mas Melim-Meloso fazia-se muito causador de invejas."(T,95) Todos se safam das dificuldades graças à própria esperteza. Lalino é

descrito como "Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda o dinheiro em boca de jia"(S,101). Apesar de tender mais para a realização do próprio desejo, acreditando na ficção que criara e não na força das leis e normas da sociedade ("— E os outros, seu Laio? A sociedade tem sua regra... — Isso não é modinha que eu inventei."(S,98), Lalino consegue o equilíbrio e consegue o perdão. Os provérbios, no conto, não têm tom moralista e judicativo. Antônio Cândido, ao analisar o romance I Malavoglia, afirma o seguinte:

"Se de um lado o provérbio é o congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir. Segundo ele, o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás, e esta justificativa da perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico.(...)a rigidez das normas e a rigidez lingüística do provérbio se justificam mutuamente." ³⁰

Em Guimarães Rosa, ao contrário, o provérbio não é a evidência da imobilidade da cena social, ao menos na maior parte de sua obra. Pelo que se viu até aqui, o que a caracteriza é exatamente a mudança, a oscilação, a tentativa de se conciliar pólos opostos, o que às vezes se consegue, às vezes não. Se isto é obtido em "A volta do marido pródigo" ou em "A hora e vez de Augusto Matraga", não o é em "Meu tio iauaretê" ou em "Soroco, sua mãe, sua filha", como já se viu. Portanto, o provérbio não tem esta função petrificadora, de coroamento de uma experiência, podendo aprová-la ou reprová-la e, ao mesmo tempo, antecipar-se a ela. Ao invés de perpetuar o passado no futuro, como o afirma Antônio Cândido, o provérbio rosiano irá relativizar, no presente, a ação da personagem e a própria estrutura textual.

Se a autoridade narrativa é contestada, também o será a forma proverbial, que irá funcionar, em Guimarães Rosa, mais como um comentário que como o fechamento da narrativa, sob a forma de um ensinamento didático-moral. O último provérbio de "A volta do ma rido pródigo" comprova isto, pois está de acordo com a narrativa sem ter, entretanto, nenhuma intenção moralizante: "A gente não deve de desperdiçar choro em-antes de ver o defunto" (S,118). O provérbio não funciona, aí, como a moral de uma fábula, que encerra a narrativa e põe fim à discussão, de forma definitiva. Está de acordo, aliás, com a personagem, incapaz de enxergar a vida como algo definitivo: há sempre um novo lance, uma nova jogada a ser tentada. Na maioria dos casos, o provérbio rosiano é exemplar, no sentido etimológico de ser um argumento a mais, mas não tem uma função moralizadora, prescritiva. Funciona como funcionam os prefácios, as epígrafes, as citações, as sub-estórias. Às vezes terão um sentido parodístico, às vezes parafrásico. Cabe aqui a referência que Franklin de Oliveira fez para as epígrafes, e que pode ser estendido a outros tipos de citação:

"Elas são uma espécie de formulação algébrica das histórias: siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas. Acusam o que vai vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que encerram o tema, compendiando-o in nuce. Às vezes são uma só peça óssea que permite a reconstituição do esqueleto da fábula. Outras vezes, funcionam como bordão de arrimo: têm algo de refrão, ritornelo."

"Ao lado, porém, destas epígrafes que, como um friso ideológico, encimam as histórias, há outras, internas, inclusas — são as quadras, as frases eu mesmo as cenas que entram na narração para dar ou mudança ou sustentação de tom."³¹

As epígrafes, as cantigas e quadras, as citações propriamente ditas, como as de Dante e Goethe, além dos ditados

e provérbios, especificamente, fazem parte do que Compagnon chama de discurso citado, e que percorre as páginas da obra rosiana. Toda citação é uma repetição de um discurso anterior e o que estabelece a diferença entre o discurso anterior e sua repetição é o contexto e a intenção com que é repetido. É preciso distinguir, no caso específico do provérbio como um discurso citado, a função que ele desempenha no texto. O provérbio pode ser uma prova, um testemunho, um exemplo, tendo sempre um caráter persuasivo e procurando tirar partido da empatia que estabelece com o leitor ou ouvinte. Neste sentido, o emprego do provérbio se aproxima do de sua origem grega, ou seja, é utilizado como um elemento que, por sua evidência axiomática, corroborava um processo argumentativo. Apesar de ser parte de um raciocínio, o axioma (sentença ou máxima) não se liga ao conceito de verdadeiro, de real, mas ao de opinião e de verossímil.³² Na passagem do grego ao latim, o provérbio deixa de ter o valor de prova e adquire o de enfeite do discurso. Na evolução semântica do termo, o que primitivamente servia para reforçar uma argumentação passou a significar norma de conduta, saber condensado e inatacável.³³ Em Aristóteles, lêse que o axioma (premissa do entimema) incorpora, indiferentemente, o provérbio e o apotegma, com a mesma função. Portanto, estes dois tipos de locução são formas do axioma (gnômé) e coocorrem com suas denominações latinas: a máxima e a sentença. A relação do provérbio com a fábula, a parábola, o exemplo se deve ao caráter didático e professoral que estas formas têm. Muitos provérbios podem ser usados como "moral" das fábulas: daí a mistura entre elas.

Na evolução do conceito de axioma, tal como empregado por Aristóteles, há uma mudança substancial: de auxiliar

do raciocínio, usado como um recurso econômico que considerava o ponto de vista do ouvinte — dizendo o que ele queria ouvir e o que já conhecia —, o axioma, sob as formas de provérbio, apotegma, aforismo, sentença e máxima, passou a significar uma verdade absoluta, válida por si mesma. Assim, tornou-se mais platônico que aristotélico, mais próximo da cópia que do simulacro.

Segundo Compagnon, "L'élément formel de la citation (...) est la répétition des mots d'autrui."³⁴ Repetir, portanto, significa ser fiel, mantendo intacta a autoridade de quem é citado e fazendo uma cópia exata. O provérbio, tal como usado por Guimarães Rosa, se por um lado é mimético — enquanto é uma repetição — por outro não o é, por ser uma repetição transformada, que altera a significação mecânica e imutável que o provérbio adquiriu e, ao fazer isto, rompe a expectativa do leitor e o faz duvidar do que lê. Ou seja, o provérbio rosiano é mais simulacro que cópia, está menos ligado a uma verdade prévia que a um procedimento retórico, persuasivo, discursivo. Quando Guimarães Rosa põe em cena narrativas como as de Raimundão, João Nanico, Nha Rita Preta, Aurísio Manquitola, dona Rosalina, Velho Camilo, Joana Xaviel, trabalha com testemunhos que atestam a veracidade do que se diz na narrativa, corroborando para a sua verossimilhança. O caráter verossímil dos provérbios está de acordo com a forma como Guimarães Rosa trabalha sua ficção: sem a preocupação de fazer um documentário ou de sustentar uma verdade. Por isso, apesar de profundamente lastreado na linguagem de uma região de Minas, pode ser reinventado, refeito ou inventado, pois o que se pretende com o provérbio não é a sua vinculação a uma verdade prévia, mas a sua função narrativa, retórica, para convencer o

leitor de que o que lê é plausível. Assim, é como a anedota do prefácio: deflagrado, foi-se a serventia. Não é eterno, mas circunstancial. Por isto, a cada nova situação, como a anedota, pode ser repetido. Ou, até mesmo, contradito.

O provérbio, da mesma forma que as narrativas de encaixe, as epígrafes, as quadras e coplas, comenta a narrativa, retomando-a ou invertendo-a. Por ser ele uma mini-narrativa, tem a mesma função de uma parábola, um exemplo, uma fábula, tal como os conceitua Aristóteles. Ilka de Carvalho, comentando a estrutura do provérbio, afirma que ele teria dois momentos: o da pergunta e o da resposta. Estes dois segmentos corresponderiam à parte desenvolvida e à moral da fábula, respectivamente, chamadas de fase ilustrativa e fase avaliativa.³⁵ Portanto, o provérbio age como o faria uma estória mais desenvolvida, interposta à narrativa, não com uma intenção de adorno, mas com o propósito de obrigar o leitor à reflexão. Teria, não o tom moralista e sentencioso que lhe é atribuído, mas uma feição metalingüística, uma vez que reflete sobre a narrativa em que está inserido, como um tipo de mise en abyme. De acordo com Pedro Xisto, é o mesmo que acontece com "... as estórias dentro da estória, a sua teoria e a sua prática, num jogo de espelhos que leva ao infinito a ficção ..."³⁶, o que constitui um recurso da linguagem oral, comum na ficção rosiana, principalmente em Grande Sertão: Veredas.³⁷ O provérbio teria, ainda, a característica de funcionar como uma narrativa exemplar, no sentido de "... conter a chave para a decifração da escritura que construiu."³⁸

É o que se dá, por exemplo, em "A estória de Lélío e Lina". Este conto é exemplar sob vários aspectos, princi -

palmente quanto ao emprego do provérbio. Já se fez referência ao episódio do fazendeiro e seus dois vaqueiros, que é simultaneamente uma narrativa exemplar e uma sub-estória, destinada a persuadir o vaqueiro Lélío, desconhecedor de sua própria dúvida e duplicidade.

Neste conto, os provérbios ficam por conta de do na Rosalina que não os emprega para dar lições de moral, mas para orientar, com sua experiência, a descoberta que Lélío faz da vida, do bem e do mal, do amor e da paixão. Seus provérbios funcionam, como se caracterizou acima, como um comentário em relação à narrativa ou ao comportamento do outro protagonista, mostrando-lhe aquilo que não sabia ver. Vejam-se, por exemplo, os provérbios:

"— 'Boi com cincêro no pescoço, é pêta pele jar para se esconder, não é?'" (UP, 186)
 "— 'Quando o calor do fogo esquenta a chaleira, meu Mocinho, tudo vai virando bôlha...' (UP, 225); "— 'Meu Mocinho, tira-se leite onde há pasto... A bôa sacola, aumenta a esmola...' (UP, 228); "— 'Cada um que se vai, fuge com um pouco da gente, meu Mocinho.'" (UP, 237)
 "— 'Manda o capim esbarrar de crescer...' (UP, 194)

Dona Rosalina é sábia, acima das tristezas, do bem e do mal, incapaz de raivas e vinganças, de ódio e paixão. Já encontrou o e quilíbrio, o justo ponto entre imaginário e simbólico. A maneira como é caracterizada é fundamental para que se entenda o uso que faz dos provérbios no conto. Vejam-se os trechos:

"Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum: mas as criaturas tôdas dêste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam tôdas encaminhadas para alguma outra parte. A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou então, o que era bonito e que

para sempre valia, como o bom berro de um boi no sòzinho do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras."(UP,221)
 "E, quando saía de lá, Lélío se socorria do a barco de correr para a Lagôa de Cima, à casa, sentar-se no banquinho baixo, perto de dona Rosalina, escutar o que ela achasse de significar."(UP, 229)

"O que as palavras de dona Rosalina abriam e ra só uma claridade em seu espírito — uma claridade forte, mas no vazio: coisa nenhuma para se avistar."(UP,215)

"Assim ao assim, dona Rosalina, que decifrava o diário..."(UP,210)

"Mas aquela velha senhora sabia tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava..."(UP,199)

"A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que êle estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição."(UP,192)(Grifos acrescentados)

As lições que dona Rosalina tira das coisas não servem como norma de conduta, para formalizá-la ou imobilizá-la. Ao contrário, estimulam o movimento, a revelação, o auto-conhecimento. Talvez, por isto mesmo, não tenham o formalismo característico do provérbio, sua simetria, seu ritmo. Suas lições, seus provérbios, obrigam, personagem e leitor, a repensar suas vivências e a aprender "o que estava(m) sentindo". São um processo dinâmico, não imobilista, exatamente o contrário do que Antonio Candido a firma se passar em I Malavoglia:

"A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador, pois ela só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia ou estatui quando cada um renuncia ao seu próprio destino, para manter a estrutura imutável do grupo." 39

Em "A estória de Lélío e Lina", o provérbio recupera sua intenção original, retórica, funcionando como o elemento que deveria, sob várias formas, convencer o ouvinte/leitor, lançando mão da verossimilhança e não da verdade. No conto, os

provérbios são um efeito do discurso, só existente nele; no romance analisado por Antonio Candido, os provérbios veiculam uma verdade e um comportamento preexistentes, eternos, extra-textuais, sendo eles próprios anteriores ao texto. Neste sentido, pode-se dizer que os provérbios do conto são metafóricos e paródicos e os do romance são metonímicos e parafrásicos. De acordo com o texto, o que dona Rosalina dizia "Eram coisas salvas, para cá, sem demora, as palavras".(UP,192)

Estas falas proverbiais de dona Rosalina são bem diferentes dos provérbios proferidos por Aristó: "— 'Por um bom pio, só, tié não vira sabiá...' "(UP,149), "Quem desfaz, se apraz"(UP,200) e por Jiní: "— 'O fumo bom por si se vende' ".(UP,236) Estes provérbios se enquadram nas definições usuais, como a que se vê no Thesouro da Língua Portuguesa: "Sentença breve, que anda na tradição oral, contendo um pensamento moral a que se opõe geralmente outro pensamento contrário."⁴⁰ Segundo Câmara Cascudo, o provérbio deveria ter a função de "... aplicação educacional, indicações de higiene e medicina preventiva, cortesia, leis sociais, rituais domésticos, etc."⁴¹ Basicamente, o uso judicativo ou avaliativo do provérbio é fruto de sua estrutura sintética, simétrica, que favorece a sua memorização e o seu emprego, a sua repetição. E sua repetição conduz a um esvaziamento porque se torna automática. Todas as vezes em que uma dada situação se repete, usa-se a fórmula apropriada a ela, sem que se saiba o porquê do emprego de tal expressão nem a sua origem. Pode-se, neste caso, aproximar o provérbio de uma oração cuja repetição é também automática e cuja estrutura é semelhante à do provérbio.⁴² Ao desconstruir o provérbio, renovando-o,

Guimarães Rosa lança mão de um recurso tomando-o pelo que tem de inesperado, de não repetitivo, seja pela inovação da forma / fórmula, seja pela diferença de conteúdo, seja pelo contraste que estabelece, mesmo deixando o provérbio inalterado, com o texto em que ele está.

Em Tutaméia e Primeiras Estórias, onde os contos são curtos, não há narrativas de encaixe. Este papel fica reservado aos provérbios que, juntamente com os títulos dos contos e as epígrafes de alguns deles, obrigam a uma reflexão sobre os respectivos textos. Tratando da relação entre o título e seu co-texto, Hoek afirma que, se o título se harmoniza com seu co-texto, há isotopia semântica, ou seja, denotação; se não há isotopia semântica, o título é conotativo.⁴³ Isto pode ser estendido para os provérbios e epígrafes que não mantêm, na maioria das vezes, esta relação de isotopia com o texto em que se inserem, mas uma relação de diferença e mesmo de estranhamento. Esta diferença é patente em títulos como "Antiperipléia", "A vela ao diabo", "Desenrêdo", "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi", título este citado parcialmente no índice final e no inicial, "Se eu seria personagem", "Orientação". No conto "A vela ao diabo", a epígrafe "E se as unhas roessem os meninos?" promove a perplexidade. No conto, o protagonista tem que se decidir entre duas amadas e, por isso, "acende uma vela a Deus, outra ao diabo". Se o título antecipa o conto, a epígrafe se torna um enigma. Títulos, provérbios e epígrafes ajudam na leitura ou na releitura dos textos em que estão, cumprindo o que se estabelecia nas epígrafes de Tutaméia, ambas de Schopenhauer:

"Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra."

"Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem." (T, 193)

Assim, por exemplo, em "A benfazeja", cujo título é bastante am
bíguo quando cotejado com seu co-texto, lê-se: "Lé e cré, pelas
ora voltas, que qual, que tal, loba e cão." (PE, 126); "Porém, is
to, nunca mais repitam, não me digam: do lobo, a pele; e olhe
lá!" (PE, 129) Neste conto, o narrador recrimina a cidadezinha, vi
larejo pobre, por excluir, por medo, a Mula-Marmela, como se e
la fosse lobo em pele de cordeiro. Além de ter livrado a cidade
do Mumbungo, seu marido, facínora e assassino, guiava agora o
cego Retrupé, seu enteado, tão raivoso quanto o pai, temido pe-
la cidade. Ambos, Mula-Marmela e Retrupé são diferentes e iguais,
"lé e cré, loba e cão". Em "Darandina", os provérbios acompanham
o clima de loucura de todo o conto, misturando o não-senso e o
humor: "De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens..." (Pe,
136), "Disparatou mais: — 'Minha natureza não pode dar saltos?
...' " (PE, 146), "Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contem
plava." (PE, 146) Em "Antiperipléia" os provérbios têm uma função
narrativa, como já se viu. "O roto só pode mesmo rir é do esfar
rapado" (T, 14) comenta a relação do cego e seu guia, enquanto es
te outro, "tenho e não tenho cão, sabe?" (T, 15) alude ao beco
sem saída em que estava o guia: preso por ter cão, preso por
não ter cão. Nestes e em outros contos, provérbios, epígrafes e
títulos dialogam com os respectivos textos e obrigam o leitor a
reler os contos, de acordo com os conselhos de Schopenhauer. São
elementos que aceleram a dinâmica textual, o movimento sempre

incessante do sentido.

Irene Gilberto Simões, num capítulo de seu livro, analisa a relação entre humor e provérbio em Tutaméia, chegando a exemplificar com a análise, inclusive, de alguns contos de Primeiras Estórias e de Estas Estórias. Segundo a autora, os provérbios dos contos de Tutaméia, especialmente, se aproximam do chiste, misturando a comicidade, o humor, o insólito, a paródia, a desautomatização da linguagem. No entanto, a autora tende a simplificar suas considerações ao afirmar que alguns contos 'podem equivaler a provérbios', retomando uma consideração já levantada por Suzi F. Sperber para "O burrinho pedrês", como se viu anteriormente. Vejam-se as duas afirmações:

"Muitas estórias de Tutaméia podem ser sintetizadas por expressões populares: o feitiço contra o feiticeiro ('A vela ao Diabo', 'Tapi-iairauara') quem ama o feio... ('Reminiscção'), remar contra a corrente ('Azo de Almirante', 'Sota e Barla') entre outros." ⁴⁴

"Faz parte da exemplaridade da ação do burrinho; faz parte das características do enredo, que poderia chegar a ser a extensão de um ditado: 'Não se deve nadar contra a corrente (maré)!'." ⁴⁵

O que importa ressaltar, entretanto, é a função paródica que o provérbio exerce no interior dos textos, caracterizada por Irene Simões como uma atividade de desautomatização da linguagem, uma vez que o provérbio e assemelhados operam como "...síntese da estória ou como um procedimento da construção da narrativa" ⁴⁶ como se procurou mostrar até aqui.

A razão de se falar em "provérbios e assemelhados" é que é muito difícil distinguir entre as diversas formas, ou diversos nomes, sob que se apresenta o provérbio. Apesar das variações, de forma, de nomenclatura e até de conteúdo, o que

importa é a função exercida no texto, tal como se caracterizou neste capítulo. Assim, pode-se considerar como provérbios, mesmo que não o sejam formalmente, os elementos constituintes do que Costa Lima denomina "cobra aforismática"⁴⁷, como surgem em "Estória nº 3", "Vida ensinada" e no prefácio "Sôbre a escôva e a dúvida", além de outros:

"Joãoquerque se sentou, fez porção de caretas. Nunca aprendera a não cuspir, não podia mais com tantas causas. Que quer dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta." (T, 52)

"Devagar e manso se desata qualquer enliço, e esperar vale mais que entender, janeiro afoga o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares." (T, 185)

"... — 'Senhor, fiz tudo — as batatas estão plantadas, os macacos penteados, já fui s indo, vi que o senhor não está na esquina, b a nhei-me na caixa de fósforos, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão, e a Lherda e Nherda fui, cá estou (T, 155)

Greimas, no capítulo "Los proverbios y los dichos" tece algumas considerações interessantes sobre o provérbio: em primeiro lugar, que ele é discurso citado, comportando, no discurso oral, mudança de entonação, a ser substituída por aspas no discurso escrito. Em suas palavras:

"En la lengua hablada, los proverbios y los dichos se distinguen netamente del conjunto de la cadena hablada por el cambio de entonación: se tiene la impresión que el locutor a bandona voluntariamente su voz y toma otra p a ra recitar un segmento del discurso (del habla) que no le pertenece, sino que cita solamente."⁴⁸

Em segundo lugar, que tem uma estrutura rítmica binária, podendo ser reforçada por oposições lexicais, como no exemplo: "tantas cabeças, tantas sentenças". Em terceiro, o caráter arcaico dos

provérbios os liga a fórmulas como "Era uma vez" que, se dão aos relatos uma dimensão mítica, exercem também uma função metalinguística. Por último, a estrutura binária corresponderia a uma estrutura de pergunta e resposta, aberta e fechada ao mesmo tempo. Greimas considera ainda ser possível a equivalência da estrutura binária com um mundo equilibrado e em repouso.

Luiz Costa Lima, ao analisar o provérbio em Guimarães Rosa, lança mão da teoria de Milner, para quem o provérbio teria uma estrutura quadripartite, com quatro segmentos secundários, agrupados dois a dois. Trata-se, portanto, de uma ampliação da descrição proposta por Greimas. Todo provérbio teria, pois, esta estrutura quadripartite. Mais à frente, entretanto, o autor cita frases proverbiais que não obedecem ao esquema proposto, relativizando-o:

"A listagem ainda muito cresceria se não eliminássemos as frases que, embora de efeito proverbial, não se enquadram na definição de Milner. Possuidoras de dois e não de quatro termos, elas seguem o princípio de simetria do provérbio, mas não obedecem ao seu desdobramento. Cito algumas destas formações, extremamente abundantes:

1) 'Idade é a qualidade', p.45; 2) 'A aventura é obrigatória', 49. 74; 3) 'Num ninho, nunca faz frio', p. 84."⁴⁹

O próprio George B. Milner, no final do artigo citado por Costa Lima, admite que muitos provérbios possam apresentar uma estrutura reduzida, decorrente de uma forma quadripartite cuja origem se perdeu. Segundo o autor:

"Au lieu d'être explicite ou développée, une locution peut au contraire être abrégée ou réduite. Il arrive en effet qu'elle soit si bien connue et si ancienne qu'elle ne soit que rarement citée en entier. Il se peut donc qu'une locution quadripartite familière ne soit employée qu'à demi-mot."⁵⁰

Portanto, ainda que a estrutura mais comum do provérbio seja a quadripartite, ele pode ter outras formas. Sem perder a sua força proverbial, ele pode surgir sob formas diferentes, pois o que interessa é o seu conteúdo e a sua intenção. Sua especificidade decorre disso, comportando até mesmo uma diferenciação de entonação e de grafia, as aspas, como indicou Greimas. A função proverbial decorre da sua inserção em um contexto onde adquire uma função narrativa e dialógica. O provérbio sofre uma mudança de estatuto: em vez de ser apenas um enunciado, passa a ser do âmbito da enunciação, perdendo a sua neutralidade formal. Apesar de ser, segundo Milner, uma fórmula, o provérbio é, essencialmente, um conteúdo. O fato de ser um discurso prático, contextual, dá ao provérbio um valor discursivo que outras formas estereotipadas, outros clichês ou frases feitas não têm. Bühler, citado por Costa Lima, confirma o emprego discursivo do provérbio: "O sentido da frase está, pois, desligado das circunstâncias locais da situação verbal, mas não das temporais: está livre do aqui, mas não do agora".⁵¹ Se o provérbio pode ser considerado um discurso citado, seu surgimento no discurso adquire um estatuto metalinguístico e, ao mesmo tempo, voltado para o leitor. Bakhtin nos afirma que "O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação".⁵² Mais à frente, acrescenta: "Há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa — a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas."⁵³ Assim, ou o provérbio é empregado como

paráfrase ou como paródia, ou seja, levando em consideração a crença que autor e leitor têm neste tipo de linguagem, ou a descrença que ambos, ou pelo menos um, tem. É esta descrença que possibilita a irrupção da paródia e, como sua decorrência, do humor. Ambos são irônicos e desconstrutivos, encârrregando-se de demolir a feição didática do provérbio, sua tendência conclusiva e seu caráter de resignação e fatalismo. É a intenção paródica que permite a Guimarães Rosa utilizar uma "forma séria" para transmitir seus paradoxos, sua ironia, seu humor, sua visão de que nada, realidade, ficção, ser humano e linguagem, está pronto e acabado. Ao contrário, tudo está em movimento. Vejam-se os provérbios:

"Todo abismo é navegável a barquinhos de papel", "Para córrego cheio mais vale homem muito ébrio, em cima de burro mui lúcido", "Só a gora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro", "Ninguém não enxerga um palmo atrás do seu nariz", "Lá não se ouvem: terra de um maltrata seu mensageiro", "Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu Mocinho?", "Sua alma, sua calma...", "Pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois", "Prevenido para valer por quatro", "A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas", "De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens...", "Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava", "O pior cego é o que quer ver", "Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala", "Deus é que sabe o por não vir", "Cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo", "A bonança nada tem a ver com a tempestade", "Ia, a cada vez, exato, ficava vendo vapores", "O pão é que faz o cada dia", "A gente quer mas não consegue furar no peso da vida", "Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos", "Retomei o pouco falar de quem teme e não deve", "Sempre pode haver alguma coisa sob as cinzas — brasas ou batata assada.", "A vida, que goteja sempre em pedra dura."

Em "Uma estória de amor", os provérbios parecem ser de tipo tradicional, sem a intenção paródica que se apontou

anteriormente. A maioria pertence a Manuelzão, mas é o velho Camilo quem os utiliza em primeiro lugar, ainda que sob a forma de quadras, cuja estrutura é semelhante à dos provérbios:

"— 'O bicho que tem no campo, o melhor é sariema: que parece com as meninas, roxeando as cor morena...' (MM, 128)

"— 'Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado...' (MM, 129)

"— 'Aí vem um rapazinho, calça preta, remendada: é bestagem, rapazinho, que aqui não arranja nada!...' (MM, 129)

"— 'Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça, cura meu corpo também...' (MM, 129)

"— 'O bicho que tem no mato, o melhor é pass-o-preto: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito...' (MM, 129)

A função das quadras é a mesma dos provérbios, das estórias de encaixe, de cantigas e epígrafes de outras narrativas, passando a valer, em sua síntese, por outras tantas estórias que tivessem outrora finalizado. Diz o narrador: "As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma estória." (MM, 229)

Diferentemente dos provérbios, as quadras do velho Camilo não tinham um efeito imediato, instantâneo: eram para serem lembradas mais tarde, decifradas e entendidas. Veja-se: "Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo." (MM, 129) Os provérbios que cabem a Manuelzão refletem o seu caráter grave, a sua desconfiança, sua contenção que o faz temer as estórias de Joana Xaviel, capaz de "seduzir" e "gerar torto encanto". Manuelzão, para quem "Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo" (MM, 139), expressa a dureza de sua época, de antigamente, usando uma sequência de pro -

vérbios, quase uma "cobra aforismática":

"Tudo se castigava comedido assim — quem can
tava não dançava." (MM, 139)

"Coisa boa, a gente come é em pé, às pressas,
nos intervalos. Ah — alegria do pobre é um
dia só: uma libra de carne e um mocotó... (MM,
139)

"Macaco não tem dois gostos: assoviar e pular
de galho..." (MM, 139)

"O destino calça esporas." (MM, 139)

Manuelzão tem medo da opinião alheia, está sempre se defendendo. Cabe a ele, e a suas reflexões, a permanência do bom senso, o em prego tradicional dos provérbios, a prudência e a praticidade de cada um deles: "Tinha-se de estar sempre com um olho no prato, o outro no mato." (MM, 165) e "Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira." (MM, 166) Toda a contenção de Manuelzão faz contraponto com o movimento da festa, seus paradoxos, as cantori as: "Se mandar chorar eu canto, / se mandar cantar eu choro, / se mandar m'embora eu fico, / se mandar ficar vou m'embora." (MM, 152), as estórias de Joana Xaviel, cuja origem/verdade Manuelzão queri a mandar pesquisar, O Romão do Boi Bonito, cantado pelo velho Camilo, a duplicidade narrativa, que alterna a voz de Manuelzão com a de um narrador extra-diegético. A figura de Manuelzão é a do fundador, do homem que, apesar do constante movimento, insti- tui o centro, o lugar sagrado, onde o ciclo da vida se completa: a casa, os currais, a igreja, o cemitério. Tudo isso se liga ao fato de Manuel Roiz ser o portador do senso comum, através dos provérbios e de um ideal de vida tranqüilo, centrado: "Era preci so a gente possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, ad- ministrar política." (MM, 142)

Posição semelhante à de Manuelzão, apesar de muito mais complexa, é a de Riobaldo que, ab initio, é sujeito e objeto de seu próprio discurso, além de ser o eixo ao redor de que tudo gira e adquire sentido. A maior porcentagem de uso do provérbio cabe a Grande Sertão: Veredas o que, além indicar a extensão do romance, assinala a preferência do narrador por este tipo de locução, e o emprego em sentido diferente daquele indicado para outros contos.

Dentre os autores citados anteriormente, quatro deles chamam a atenção para o caráter fechado, circular, conclusivo do provérbio. Dentre eles, Greimas, como se viu, além de caracterizar como "atemporal" a sabedoria do provérbio, que assim adquire características eternas, também destaca a estrutura de pergunta e resposta, aberta e fechada que ele tem.⁵⁴ Costa Lima, além de atribuir ao provérbio esta intemporalidade, aproxima-o do mito, cuja preocupação é colocar uma situação passada, anterior, para destacar a superioridade da situação presente, e aproxima-o também do enigma, que propõe perguntas que pedem uma resposta. Já o provérbio, segundo este autor, apresenta uma resposta ao mesmo tempo em que esconde a sua pergunta.⁵⁵ Se a sua estrutura lingüística é fechada, na medida em que a resposta limitaria a abertura proposta pela pergunta, mais ainda o é a sua funcionalidade, uma vez que o provérbio atua como uma resposta pronta para todas as ocasiões. Se em vários contos o provérbio tem uma função diferente, paródica, em Grande Sertão: Veredas terá uma feição parafrásica, de reiteração de valores ("Pessoa limpa, pensa limpo"(GSV, 113)), (o que será feito, também, em ponto maior, pelo romance.) Como já se referiu, o romance é uma grande respos-

ta que Riobaldo dá a uma possível pergunta de seu interlocutor, o que explica o travessão inicial. Formalmente, o romance tem a estrutura — fechada — de um provérbio e, por ser a fala de um só é também conclusivo: é uma "questão fechada". No sentido mais tradicional e conservador pode-se associar mito, provérbio e romance.

Tanto o mito quanto o provérbio cumprem uma função ideológica de mascaramento da realidade, seja ela social ou ficcional. A fala de Riobaldo se faz como uma eliminação de qualquer possibilidade de questionamento. Sob um aparente diálogo, o que transparece é o monólogo de Riobaldo, realçado pela subserviência do interlocutor oculto, e a sua autoridade. Segundo Teresinha Souto Ward,

"... Riobaldo é um narrador autoritário. Sente-se à vontade para opinar sobre pessoas e acontecimentos e utiliza grande número de aforismos e provérbios para expressar sua posição em face dos frequentes conflitos morais e metafísicos em que se vê."⁵⁶

Esta autoridade, como se pode ver, ultrapassa o uso de provérbios e acaba por atribuir, a toda a narrativa, este caráter conclusivo e assertivo.

Antônio Candido, num trabalho sobre Grande Sertão: Veredas, conclui que, se o leitor não se identifica com José de Arimatéia, personagem de Mário Palmério, identifica-se com Riobaldo, e chega a afirmar: "Nós somos Riobaldo".⁵⁷ Tal identidade deve-se à profunda complexidade da personagem que, como o leitor, constrói uma narrativa para justificar-se e apresentar-se uma resposta, seja a nível comportamental, seja a nível lingüístico. Entre imaginário e simbólico, o narrador opta pelo sim

bólico: entre o jagunço a quem toda violência era permitida e o narrador cuja linguagem tudo legítima, fica-se com o segundo.⁵⁸

Da mesma forma, entre uma linguagem livre e uma linguagem estereotipada, fica-se com a certeza e a fórmula proverbiais. O que se pretende realçar é a adequação da linguagem ao narrador e "autor" do romance. Há, nele, além do uso intensivo de provérbios, o funcionamento "proverbial" da narrativa, que atua como um mito ou discurso ideológico, suprimindo as perguntas. A grandeza do romance decorre de que, apesar de dirigir-se ao interlocutor ou ao leitor, dirige-se principalmente a quem o narra, para "aquietar o seu temor de consciência", ainda que a dúvida persista sempre.

O discurso de Riobaldo, além de autoritário, é também um discurso persuasivo e, portanto, ideológico. Ao iniciar sua fala, Riobaldo parte de uma situação de fato: é chefe jagunço e fazendeiro respeitado. É, pois, instalado nessa posição de proeminência que volta ao passado, tomando-o como justificativa do presente. Durante toda a narrativa, há inúmeros trechos em que Riobaldo fala de seu remorso. Qual, entretanto, a causa do remorso? Sua razão é a morte de Diadorim. Este é filho de Joca Ramiro e o herdeiro natural do poder do sertão; além disso era o amor homossexual de Riobaldo, proibido e condenado. Ao deixar que o "amigo" morresse na batalha do Tamandua-tão, não interferindo em seu desenlace, Riobaldo, sem o saber, deixa que morra a mulher desejada e a possibilidade de acesso ao poder junto com Diadorim. Se ele/ela, como mulher, vivesse, haveria a possibilidade de unir o útil ao agradável. Mas como Riobaldo só sabe de seu verdadeiro sexo no final, e por isso só o revela aí, quando

não há mais volta, persiste o remorso. Riobaldo se reconhece como o verdadeiro e único culpado pela morte de Diadorim.

No entanto, sua narrativa, persuasiva, quer convencer o leitor e a si mesmo de que não teve culpa; de que foi um joguete na mão do destino, ou de Diadorim; de que não teve vontade; de que houve interferência do demônio, pelo pacto; de que ele Riobaldo, jamais desejou o poder do sertão; de que não desejou a morte de Diadorim; de que não tem consciência do que narra, não sabendo fazê-lo; de que é um pobre barranqueiro, voltado para a religião, especulando idéia ou um cavaleiro andante, zeloso dos interesses e da vontade alheios. Diálogo e monólogo, a narrativa de Riobaldo tem dois destinatários explícitos: o interlocutor e si próprio. A figura do interlocutor é, como já se viu, subserviente, destinando-se a confirmar aquilo que o narrador quer ouvir e a assumir função idêntica à da narrativa como um todo: falar o que o narrador quer ouvir, convencê-lo daquilo de que quer ser convencido. Não é por acaso que só há um narrador e que sua "verdade" seja a única. O romance adquire, pois, foros de verdade e boa parte da crítica se voltou para a realidade do texto comparando-a e justificando-a com a realidade do sertão mineiro. O romance se diz mimético e a crítica o endossa, ressaltando a sua fidelidade ao real. Grande Sertão: Veredas, apesar de sua genialidade, tende mais para a cópia que para o simulacro. Daí ter-se afirmado anteriormente que as referências metalinguísticas quanto à dificuldade no "contar" tivessem um estatuto diferente do de outros textos. Aqui, tais referências são menos metalinguísticas que alhures e, portanto, menos ficcionais. São, isto sim, um recurso para se atestar a suposta dificuldade que o

narrador tem em ordenar a sua fala, em recuperar sua memória e em consequência, para se evidenciar sua inocência, sua ausência de culpa, apesar do remorso.

Por isto mesmo, o romance se aproxima do mito e do provérbio. Na medida em que se indetermina temporal e espacialmente, paradoxalmente ancorado a um espaço e tempo próximos do leitor, o romance adquire o caráter de fluidez e de verdade que o mito e provérbio têm. Traduz uma sabedoria imemorial e coletiva, de que Riobaldo é apenas o porta-voz, oscilando entre o concreto e o abstrato, o particular e o universal. A estrutura do romance, em que a narração é feita por um narrador a um interlocutor, por sua vez encarregado de transmiti-la ao leitor, é uma forma de dissolver a sua origem e de dividir responsabilidades. Como no provérbio e no mito, quem se torna responsável, "dono" do romance? Todos três acabam por diluir o sujeito do saber. O romance, e suas verdades, não pertenceriam a Riobaldo ou ao interlocutor, mas também ao leitor, à comunidade. Exatamente o que ocorre com o provérbio e o mito como nos atesta Philippe Boyer:

"Portanto, é antes como um lugar que seria preciso entender o mito, lugar onde teria vindo condensar-se um saber que, por ser sem sujeito, remeteria como que por curto-circuito, à verdade da qual ele se origina. Há certamente na narrativa mítica, como na narrativa romanesca, um conteúdo de saber."⁵⁹

Ideologicamente, Grande Sertão: Veredas funciona como o provérbio e o mito. Assim, aproxima-se mais da paráfrase que da paródia, mais da cópia que do simulacro. Torna-se uma estrutura fechada, uma resposta já pronta, já sabida. Lembre-se que a narrativa de Riobaldo é posterior à vivência. Os provérbios utilizados e a estrutura proverbial do romance não se desti-

nam a relativizá-lo, como em outros textos de Guimarães Rosa, mas a comprová-lo, atestando-lhe a veracidade. Não têm a função verossimilhante proposta por Aristóteles, mas a de ser a própria verdade. O emprego de provérbios e a estrutura proverbial do romance acentuam a complexidade de Riobaldo, do texto, do destino humano, a maneira como o homem busca formas e fórmulas para se explicar, se conhecer e se justificar; como opera o processo de reconhecimento/desconhecimento da ideologia; como tenta, através das imagens de outros e da projeção da própria imagem, um equilíbrio precário, só possível através do jogo da linguagem. Mesmo sabendo que as respostas serão sempre provisórias, frágeis, fazendo-se e desfazendo-se como recados emitidos e recebidos, num processo contínuo. Porque, afinal, o que existe é homem humano. Travessia.

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

1. O conceito de invenção como um dos processos de criação signífica está desenvolvido em Umberto Eco. Trata da instituição de um código cuja novidade não pode ser absoluta, e por isso une o novo ao conhecido, rompendo as expectativas do leitor e, ao mesmo tempo, dando-lhe condições de acesso ao novo texto.
ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
2. KRISTEVA, Julia. Introdução à semiótica. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.62.
3. CAMPOS, Haroldo de. A escritura mefistofélica. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.62, p.129, jul./set. 1980.
4. HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. Poétique, Paris, n.36,
5. SANT'ANNA, Afonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo: Atica, 1987. p.28.
6. Ibidem. p.29.
7. GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 179 - 180, 258-259, 325-326.
8. ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e representação na organização. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.36/37, p.63, jan./jun. 1974.
9. LIMA, Luiz Costa. Mimesis e modernidade; formas das sombras. Rio, Graal, 1980. p.21.
10. Genette desenvolve aqui conceitos semelhantes aos usados por Umberto Eco em sua obra supra citada, como os de cópia, réplica e invenção. Veja-se o trecho de Genette:
"Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment. Si individuel et singulier qu'en soit le corpus d'extraction, un idiolecte, par définition, n'est pas une parole, un discours, un message, mais bien une langue, c'est-à-dire un code où les particularités du message ont été rendues aptes à la généralisation. Je puis donc présenter maintenant mon principe sous une forme

peut-être lus acceptable - et plus exacte: il est impossible d'imiter directement un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte."

GENETTE, Gérard. Palimpsestes; la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. p.90-91.

11. HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. Poétique, Paris, n° 46, p. 144, avr. 1981.

12. Nem todos os autores abaixo citados apresentam o mesmo aprofundamento ao considerar a obra de Guimarães Rosa. Há uma diferença sensível entre o texto de Pedro Xisto, por exemplo, e o de Fábio Freixieiro, apesar da qualidade de todos eles. Pedro Xisto, por exemplo, parte da linguagem para considerar a literariedade do texto rosiano, a sua poeticidade.

FREIXIEIRO, Fábio. Da razão à emoção II; ensaios rosianos, outros ensaios e documentos. Rio: Tempo Brasileiro, INL, 1971. p. 42-101.

MARQUES, Oswaldino. A seta e o alvo. Rio de Janeiro: Mec-INL, 1957. p. 9-128.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Augusto dos Anjos e outros ensaios. 3.ed. Rio: Grifo, 1976. p. 155-240.

DANIEL, Mary Lou. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio: José Olympio, 1968. 186 p.

VERSIANI, Ivana. Os prefixos intensivos em Grande Sertão: Verdades. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1969.

XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: XISTO, Pedro, CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de. Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 7-39.

13. WARD, Teresinha Souto. O discurso oral em Grande Sertão: Verdades. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: INL, Fundação pró-Memória, 1984. p. 31.

14. DANIEL, Mary Lou. op. cit. p. 136.

15. LADEIRA, Milton de Godoy. Guimarães Rosa, mestre ocultista. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 jan. 1974. Suplemento Literário, p. 1.

16. O trecho de Costa Lima indica a relação entre a retórica e a poética clássicas, ligadas mais à paráfrase que à paródia. Veja-se o fragmento:

"A mimesis clássica nos defendia do mundo. Para isso, seus meios de expressão deveriam ser de nobre extração, pois os meios corriqueiros, a cor baça, o som de rústica sanfona, a palavra banal nos colocariam diante do pior dos mundos, o mundo do quotidiano."

COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e modernidade; formas das sombras, op.cit. p. 154.

17. BORGES, Jorge Luís. Las versiones homéricas. In: —. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974. p.329.
18. SPERBER, Suzi Frankl. Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.p.41.
19. RÓNAI, Paulo. Revelações de tradutor. O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 ago. 1976. Suplemento Literário, p. 1.
20. BRASIL, Agsis. Guimarães Rosa; ensaio. Rio: Organização Simões, 1967. p.84.
21. ZUMTHOR, Paul. Le masque et la lumière; la poétique des grands rhétoriciens. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 153-154.
22. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In:JAUSS, H. Robert et alii. A literatura e o leitor;textos da estética da recepção. Trad. L. Costa Lima. Rio: Paz e Terra, 1979. p.109.
23. LOPES, Ruth S. Brandão. Antiperipléia: um jogo de enganos.O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.12,jun. 1983.
24. SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, /s.d./. p.121.
25. ZUMTHOR, Paul. Le masque et la lumière. op.cit. p.155-156.
26. "Desde Sagarana, Guimarães Rosa trabalhou o tema do 'meio' e o da 'ida e volta'. Em Sagarana, o tema do 'centro' tem ainda a função estrita de indicar a exemplaridade do caso : "Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês."
O tema da 'ida e volta', em Sagarana, tem um cunho meramente ficcional, isto é, orienta o relato em torno da caminhada, de modo a justificar, praticamente, a linearidade da narrativa."
"O tema persiste em Corpo de Baile (em 'Cara-de-Bronze') ligado à idéia de ida e volta, indissolivelmente indicativo do tema do eterno retorno. Porém, a partir de Corpo de Baile, não se apresenta mais um aproveitamento estritamente

temático do 'centro'. Ida e volta, travessia, convertem-se em problemas metalinguísticos..."

SPERBER, Suzi Frankl. Guimarães Rosa: signo e sentimento,

São Paulo: Ática, 1982. p.112,113.

27. NUNES, Benedito. O dorso do tigre. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.173-196.
 28. SOUZA, Eneida Maria de. A pedra mágica do discurso. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988. p.75.
 29. LA VIE DE LAZARILLO DE TORMES. Paris:: Librairie Hatier, 1925. p.20.
 30. CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio; ensaio sobre I Malavoglia. Língua e literatura, São Paulo, n.1, p.107, 1972.
 31. OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa, In: COUTINHO, Afrânio (dir.) A literatura no Brasil. Rio: Editorial Sul-Americana, 1970. v.5, p.417-418.
 32. Em Aristóteles encontramos a origem da vasta nomenclatura que diversos autores dão como sinônimos de provérbio. É o caso, por exemplo, de Fr. Domingos Vieira, Jorge Sintes Pros, Câmara Cascudo, André Jolles, Ilka Valle de Carvalho, Alfredo Bosi, C. F. de Freitas Casanovas. Os vários termos equivalentes a provérbio se ligam a duas origens que, no fundo, se confundem: a de REPETIÇÃO (o ditado: o que o mestre ditava nas suas lições; exemplo: os exempla medievais; ambos têm o sentido de paradigma; refrão e rifão que, juntamente com estribilho, mantêm clara a idéia de repetição); e a de AXIOMA (parêmia: breve alegoria, provérbio); máxima: sentença moral, através do latim maxima sententia, que acabou por igualar os dois termos, máxima e sentença; apoteagma: no sentido de sentença; aforismo: na acepção de sentença moral, máxima; provérbio: que em grego é equivalente a apoteagma e a aforismo — o termo grego para provérbio é paroimia.)
- O que devia ser repetido o seria por axiomático, ou seja, por constituir uma premissa imediatamente evidente, que se admite como universalmente verdadeira, sem exigência de demonstração. A palavra empregada por Aristóteles é gnômé, traduzida normalmente por máxima, mas que prefiro tomar no sentido de axioma, do qual vêm os outros empregos. Se, para Aristóteles, a gnômé era parte da argumentação e visava convencer o ouvinte, como uma forma de raciocínio, com a evolução adquiriu o sentido de autoridade, de moralidade e de irrefutabilidade, assumido pelas várias palavras equivalentes. O provérbio, por isso, é associado à parábola, à fábula, ao testemunho e reafirma seu caráter repetitivo, presente na sua estrutura binária ou quadripartite, na rima, na simetria, no ritmo.

Em Aristóteles, a função do provérbio é persuadir e atestar

a idoneidade de quem fala. Tem a mesma atribuição que o testemunho, o exemplo, a parábola, a fábula. Todos têm origem no entimema que Aristóteles define como "um silogismo oratório" e no exemplo, que conceitua como "uma indução oratória". Diz ainda Aristóteles: "Enfim, é pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é susceptível de persuadir." O provérbio equivale a um testemunho: "Os provérbios são também testemunhos, como dissemos." Mais à frente, acrescenta: "Há duas espécies de exemplos: a primeira, que consiste em referir fatos anteriores, a segunda, que consiste em invenções feitas pelo orador. Nesta última, distinguimos entre a parábola e as fábulas esópicas ou líbias."

"A máxima é um meio de traduzir uma maneira de ver, que não se refere a um caso particular, por exemplo, ao caráter de Ifícrates, mas ao universal..." (...) Daí resulta que, sendo os entimemas espécies de silogismos sobre estas questões, as conclusões e as premissas dos entimemas são máximas, desde que tenha desaparecido a forma do silogismo."

Este trecho de Aristóteles antecipa a possibilidade de se usar o provérbio truncado, isto é, sem que tenha a sua forma quadripartite, proposta por Milner. O que interessa é a função desempenhada pelo provérbio.

"Quanto às máximas que, sem terem nada de paradoxal, não possuem toda a evidência desejada, acrescentar-se-á a elas o porquê, o mais concisamente possível. Em tais casos, empregam-se a propósito os apotegmas lacônicos e enigmáticos, como se se disser, à maneira de Estesícoro entre os lócrios: "Não deveis mostrar-vos descomedidos, não vão as cigarras ficar reduzidas à terem de cantar na terra."

"Certos provérbios fazem as vezes de máximas, por exemplo este: 'Um vizinho ático'."

Para Aristóteles, a fim de que o discurso persuada, torna-se necessário que se utilizem recursos como o entimema, que se sejam parte dele, como as máximas, ou se equivalham a ele, como o exemplo e suas espécies, as parábolas e as fábulas, ou como o testemunho, o apotegma ou o provérbio. Todas estas formas são, portanto, equivalentes, e têm a mesma função no discurso, de demonstrar a verdade ou o que parece ser a verdade. Interessa, portanto, a verossimilhança do discurso. Com a evolução dos termos e conceitos, tais formas ganharam foros de verdade, donde o seu tom moralista, conformista, autoritário. O sentido do termo "sentença" liga-se à decisão judicial: era a palavra final do juiz. Como "última palavra" a sentença e, por extensão, o provérbio e todos os outros termos correlatos, incorpora a autoridade e adquire um valor mais geral e definitivo. Assim, muitos provérbios podem ser usados como "moral" de fábulas, encerrando o assunto com "fecho de ouro". O próprio provérbio teria duas partes: uma equivalente à parte desenvolvida da fábula e outra correspondente à moral. Na evolução do provérbio e de seus equivalentes, observa-se que, de auxiliar na persuasão do ou

vinte, na função de mais um argumento, ele se tornou a própria verdade, com valor de mito. Como mito, é algo que transcende o raciocínio para ser um dogma. As citações acima foram retiradas da Retórica.

ARISTÓTELES, Arte retórica e arte poética. Rio: Tecnoprint, /s.d./, p. 43, 44, 107, 166, 169, 171, 172.

33. Em Compagnon, cujas colocações foram fundamentais para o desenvolvimento destas reflexões, há todo um capítulo em que se relê Aristóteles e onde se analisa a evolução do conceito de provérbio a partir do conceito de gnômé, aristotélico, incorporando os conceitos de provérbio, máxima, apotegma, etc.. No mesmo capítulo, o autor mostra como o mythos platônico foi substituído pela gnômé aristotética, que é "... a secularização de um elemento discursivo que preenche funções análogas." Quando, na passagem da Idade Média para o Classicismo, se passa da auctoritas para a citação, o processo se repete. Vejam-se os trechos extraídos de Compagnon:

"La gnômé, qui deviendra la maxima sententia médiévale, l'affirmation divine ou démiurgique incontestable et incontestée, et qui se scindera plus tard, dans le français classique, en deux succédanés laïcs et hybrides, la maxime et la sentence..."

"Et la gnômé, qui, prémisses de l'enthymème, est au principe du discours, hérite de la valeur du mythe. La citation est en quelque sorte une survivance, ou une sécularisation, du mythos dans le logos — de la pensée mythique dans la pensée rationnelle. Elle substitue à ce qui faisait le pouvoir du mythe (son origine magique, divine ou religieuse) le consentement universel des hommes. Du mythos platonicien à la gnômé aristotélicienne, il s'agit avant tout de la sécularisation d'un élément discursif qui remplit des fonctions analogues. Ce mouvement se produira à nouveau, du moyen âge à l'âge classique, de l'auctoritas à la citation proprement dite."

COMPAGNON, Antoine. La seconde main; ou le travail de la citation. Paris: Éditions de Seuil, 1979, p. 161-162, 163.

34. Ibidem, p. 125.

35. CARVALHO, Ilka Valle de. Estrutura e mensagem de Inês Pereira. Santa Bárbara (USA), University of California, 1981. Tese (Doutorado) - p. 86.

36. XISTO, Pedro. op. cit. p. 20.

37. WARD, Teresinha Souto. op. cit. p. 82.

38. COVIZZI, Lenira Marques. O insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Ática, 1978. p. 70.

39. CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio; ensaio sobre I Malavoglia. op. cit. p. 107

40. VIEIRA, F. Domingos. Thesouro da Lingua Portuguesa. Porto: Editores Ernesto Chardron, Bartholomeu H. de Moraes, 1873, v.4, p.141.

No verbete Adágio, Fr. Domingos Vieira dá a sinonímia e conceitua cada um dos termos que arrola: provérbio, rifão, exemplo, sentença, ditado, anexim, aforismo, apotegma, máxima.

41. CAMARA GASGUDO, Luís da. Literatura oral no Brasil. 3.ed.

Belo Horizonte: Itatiaias, São Paulo: Edusp, 1984, p. 77.

42. Este caráter repetitivo do provérbio pode ser equiparado ao que se encontra na Bíblia, cujos versículos têm uma estrutura binária e se caracterizam pelo paralelismo. Este se conceitua como um misto, proporcional, de semelhanças e de diferenças. Os dois hemistíquios do versículo repetem a mesma idéia de formas diferentes, constituindo o paralelismo sinónimo ou, quando opõem duas idéias, o paralelismo antitético. Este assunto será bem desenvolvido por:

MOLINO, J. Sur le parallélisme morpho-syntaxique. Rev. Langue Française: analyses linguistiques de la poésie. Paris, n.49, p.77, 80-81, fév. 1981.

43. HOEK, Leo. Description d'un archonte: préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman. In: RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM, Fr. Le nouveau roman hier et aujourd'hui. Paris: 1972, p.171

44. SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. op.cit. p. 119.

45. SPERBER, Suzi Frankl. Caos e cosmos. op.cit. p. 41.

46. SIMÕES, Irene Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. op.cit. p.118.

47. LIMA, Luiz Costa. A metamorfose do silêncio. Rio: Eldorado, 1974, p. 60,62.

48. GREIMAS, A.J. En torno ao sentido; ensayos semióticos. Madrid: Editorial Fragua, 1973. p. 355,359,361.

49. LIMA, Luiz Costa. A metaforose do silêncio. op.cit. p.49,50, 59.

50. MILNER, G.B. De l'armature des locutions proverbiales; essai de taxonomie sémantique. L'Homme, /s.l./, v.9, n.3, p.67.

51. BUHLER, Karl. Teoria del lenguaje. Revista de Occidente, Madrid: 1950. apud COSTA LIMA, Luiz. A metamorfose do silêncio. op.cit. p. 50.

52. BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V.N.) Marxismo e filosofia da linguagem. 2.ed. Trad. Michel Lahud, Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981. p.144.
53. Ibidem. p. 146.
54. GREIMAS, A.J. En torno al sentido; ensayos semióticos. op. cit. p. 361.
55. LIMA, Luiz Costa. A metamorfose do silêncio. op.cit. p.52,54.
56. WARD, teresinha Souto. O discurso oral em Grande Sertão: Veredas. op.cit. p.
57. CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: —. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.151
58. OLIVEIRA, Luiz Claudio V. de. Travessia ideológica. Ensaio de semiótica. Belo Horizonte, 1982, v.4, n.8, p.169-190, dez. 1982.
59. BOYER, Philippe. O mito no texto. In: LEVI-STRAUSS, Claude et alii. Atualidade do mito. São Paulo: Duas Cidades, 1971. p.82-83.

CONCLUSÃO

Guimarães Rosa é um autor de difícil classificação. Na verdade, não existe um rótulo capaz de apreendê-lo e de revelá-lo num átimo. Regionalista? Modernista? Instrumentalista? Qualquer um desses nomes é parcial e, privilegiando um aspecto, ignora todos os outros. Talvez o melhor seja encontrar um termo que, por sua amplitude, seja capaz de descrever a obra rosiana sem procurar circunscrevê-la a uma época, uma tendência, um estilo. Que procure captar o modo como ela se elabora, se refaz, se traduz, revelando sua dinâmica, seu movimento, sua permanente novidade. E a maneira como a obra rosiana se faz, e como se deve lê-la, é feito um ato de amor, sempre novo e surpreendente, apesar de muito antigo e ritual.

A essência de sua obra é a língua, com tudo o que ela tem de repetição, de tradicional, de cópia, e com tudo o que tem de original, de inventivo, de simulacro. É uma construção e uma desconstrução, de mudança e de permanência, que usa a língua como um instrumento para trazer do nada a ficção, como o Licorne de Rilke, citado por Guimarães Rosa: "'Oh, este é o animal que não existe..." (T,9) Assim é a sua ficção: tão densamente carregada de realidade que, ao se querer tocá-la, desfaz-se por ser uma realidade de palavras.

É o recado do morro, já referido. Tirado do nada, faz-se de palavras. Cada versão é uma tradução, uma leitura diferente a que cada receptor/narrador incorpora elementos concretos de sua vivência, fazendo com que a versão inicial seja ape -

nas mais uma das versões. Se se pôde dizer que o recado funciona como a metáfora do texto literário, transformando-se intertextualmente em novos textos, pode-se tomá-lo como metáfora do decentramento que Guimarães Rosa impõe à língua e à ficção. Não há, em sua obra, um texto que seja matriz de outro. São todas versões em que os mesmos elementos são sempre trabalhados: a relação da linguagem com a realidade, a reflexão sobre a ficção, a discussão sobre o ser humano, a questão do novo e do tradicional da linguagem, concretizado no emprego do provérbio. Usando uma figura emprestada à lingüística, pode-se dizer que seus textos são todos alofones, equivalentes, que não se prendem a nenhum fonema. A análise feita procurou evidenciar os exemplos mais significativos dentro de sua obra.

Se se quisesse classificar a obra de Guimarães Rosa, como o fizeram tantos outros autores, talvez fosse melhor concordar com Manuel Cavalcanti Proença, Davi Arrigucci e Mary Lou Daniel chamando-o de barroco, com as ressalvas feitas por Arrigucci. Dentro da teoria literária, é o termo que mais capta o movimento, a prolixidade, a exuberância e, ao mesmo tempo, a seriedade, a consciência, a reflexão que caracterizam a obra de Guimarães Rosa. Um símbolo barroco, a espiral, representaria a perfeição sua obra, capaz de unir os opostos, capaz da cópia e do simulacro, do neologismo e do provérbio, da paródia e da paráfrase, do monumental e do detalhe, do humilde e do sublime, do humano e do divino.

Por isso mesmo, os capítulos desta Tese se interpenetram e, mimeticamente, adotam a mesma forma espiralada, uma vez que todos os assuntos desenvolvidos estão interrelacionados.

cionados. O processo de reescritura dos textos é semelhante ao processo incessante de apreensão da realidade por meio de palavras, pois sempre haverá um novo interpretante ou uma nova versão. Para se entender a relativização e a transformação do provérbio deve-se atentar para a sua desideologização e descentramento, tal como acontece nas narrativas: havendo várias versões há vários narradores e a perda de autoridade de um narrador único, portador de uma verdade também única. Como a realidade, incapaz de ser apreendida e fixada em poucas e definitivas palavras, como os textos e as formas narrativas, sempre se renovando e se traduzindo em outras versões, também o homem não é fixo e definitivo. Ao contrário, está sempre num processo de auto-conhecimento, em que são focalizadas as várias imagens em que se mira e sua busca de equilíbrio, oscilando entre imaginário e simbólico. A análise feita procurou indicar, na obra de Guimarães Rosa, esse processo de movimento, de travessia, de tradução.

Sua obra, como um todo, funciona como um macro-cosmo e, dentro dele, existem microcosmos que podem ser detectados e analisados, como o foram: o signo, o provérbio, o texto e sua estratégia narrativa, o duplo. Guimarães Rosa, como Murilo Rubião, Autran Dourado e João Cabral, possui uma visão crítica da própria obra e do ofício de escrever, o que o faz retomar técnicas, repensar a linguagem, reescrever a própria obra e aprofundar questões como a do signo e da literatura com a realidade, além de outras, afins: conceitos de verdade, verossimilhança, descrição, escrita, leitura, razão e loucura. Por isso foram necessários conceitos extraídos da Semiótica, da Linguística e da Psicanálise, como os de signo, de produção signífica, de mi-

mese, de tradução, de metalinguagem, de intertextualidade, paródia e paráfrase.

Todos esses conceitos foram postulados pela necessidade de, além da parte prática da análise dos textos rosianos, complementar e fundamentar teoricamente o trabalho analítico como um todo. Todos eles estão interrelacionados: ao falar-se de semiose, tem-se que abordar signo e produção signica; ao considerar-se a mimese, deve-se refletir sobre intertextualidade, metalinguagem, paráfrase, cópia e simulacro. Chega-se, então, à noção de verdade e de verossimilhança, de mesmo e de outro, de único e de múltiplo, de razão e de loucura. E, àquelas noções que, de certa forma, incluem as anteriores, de paródia e de paráfrase. Estas últimas não podem ser tomadas como critérios de valor da obra literária, mas como conceitos descritivos do processo de construção textual. Classificar uma obra como parafrástica não significa considerá-la menor ou pior que uma obra tomada como parodística.

O objetivo desta Tese foi o de mostrar como se dão os processos de semiose e de mimese na obra rosiana, através de uma análise comparativa dos textos que compõem sua obra. E, também, de indicar como, a partir daí, pela tradução, esses processos representam uma constante nos vários textos analisados. Procurou-se evidenciar que a permanência deles é fruto da consciência criativa e metalinguística de Guimarães Rosa e que, por se repetirem, adquirem as características de sistema. É um procedimento de repetição e de transformação, semelhante ao dos vários recados e dos provérbios, que dá à obra a característica de movimento, de oscilação, em busca de um equilíbrio sempre udiado.

RELAÇÃO DE PROVERBIOS DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

(APENDICE)

SAGARANA

"O burrinho pedrês"

Porque: quem é visto é lembrado." (13)

Devagar eu uso, depressa eu pago. (14)

"Vamos, gente, pessoal, quem vai na frenee bebe água límpa". (15)

"Cavalo manso de moça, só se encosta em tamborete..." (16)

"Olha pra mim, Francolim: 'joá com flor formosa não garante ter ra bôa'!..." (17)

E que é que eu tenho com os santos-óleos? (17)

Escuta, Francolim: "não é nas pintas d vaca que se mede o leite e a espuma!" (20)

"Suspiro de vaca não arranca estaca"!... (21)

Estampa de boi brioso. Quando corre, bate caixa, quando anda, amassa o chão. (26)

Estou como ovo depois de dúzia... (37)

Escuta: "para bezerro mal desmamado, cauda de vaca é maminha"... (38)

Galinha, tem de muita côr, mas todo ovo é branco. (38)

O dinheiro passa como água no córrego, mas deixa poços cheios, nas beiras. (38)

Quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer! (63)

É andando que cachorro acha ôsso. (63)

Todo gosto é regra. (63)

— Ai, meu Deus, que nem beber não posso, que só disse copo e meio em antes, garrafa e meia ao depois!... (68)

... que para córrego cheio mais vale homem uito ébrio, em cima de burro mui lúcido. (68)

"A volta do marido pródigo"

— Quem não tem brio engorda! (76)

— "P'ra uns as vacas morrem... pr'a outros até boi pega a pa -

rir..." (76)

"Quem não trabuca, não manduca"!... (77)

— Também, no final, ganha feito todos, porque os que são mão dão trela! (76)

Parece que vê passarinho verde tãda hora... (79)

— Prosa só... Pirão d'água sem farinha!... (79)

... Bom, quem pensa, avéssa! (86)

— Adeus, seu Waldemar!... "Fé em Deus, e... unha no povo!" (87)

Antes magro e solto do que gordo e preso... (92)

...porque "sal da sêca é que engorda o gado!..." (93)

É, então vamos ver como é que a abóbora alastra... e deixa o ti ziu mudar as penas, p'ra depois cantar... (95)

"Terra com sêde, criação com fome", seu Oscar. (97)

Só o que não volta é dinheiro queimado, seu Oscar!... (97)

— Enquanto um está vivendo, tem o seu lugar. (97)

— E a sua vida? — Moída e cozida... (97)

Sou lá besta p'ra pôr mão em lagarta cabeluda? Eu não, que não vou cutucar caixa de mamangaba... (98)

— E os outros, seu Laio? A sociedade tem sua regra... — Isso não é modinha que eu inventei. (98)

Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em bôca de jia... (101)

... que não pode com a gata p'lo rabo... (103)

Mas, alguma coisa fica, no fundo do tacho... (109)

E nem soube que, por artes das linhas travessas da boa escrita divina, se tinha saído às mil maravilhas da embaixada que Lali-no Salãthiel lhe cometera. (112)

— Pode tirar o cavalo da chuva, seu Laio! (...) P'ra caçar jei to de campear outra costela, que essa-uma você perdeu! (112)

... e assim, de caçarola a tigela, de funil a gargalo, o fino fluido inicial se fizera caldo gordo, mui substancial e eficaz (113)

A gente não deve de desperdiçar chôro em-antes de ver o defunto. (118)

"Duelo"

... "papo de mola, quando anda pode esmola"... (145)

... e foi cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria. (147)

— Ele vai como veado acochado, mas volta como cangussú...(150)
 Contudo, sabendo que as notícias sempre chegam primeiro do que gente de bem... (150)

Quem fica no claro é exergado mais primeiro, e leva o tiro que quem está no escuro é quem dá!... (151)

... e levava além disso estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe era palma das mãos. (153)

— "Pega à unha, João-da-cunha!... (155)

Sai daqui, que o baralho ainda não bateu na tua porta... (167)

— Ora, deixe de curtir mal sem paga... (175)

"Minha gente"

... — era o meu sempre-encontrável, o meu "até-as-pedras-se-encontram" — espécie esta de pessoa que todos em sua vida têm. (179)

— Melhor um pássaro voando do que dois na mão!... (186)

"Quem fala muito, dá bom-dia a cavalo"!... (198)

— Ué! Pois então burro manietado não pasta?! (199)

— Seu doutor, a gente não deve de ficar adiante de boi, nem atrás de burro, nem perto de mulher! (200)

Cada qual tem o seu dia... E peixe é bicho bêsta, que morre pela bôca... (202)

Boi sonso, marrada certa!... (203)

— Para os mortos... sepultura! Para os vivos... escapula!... (204)

— Foi dormir na cama, que é lugar mais quente. (207)

— Flor de angico-verdadeiro, dura seis meses no pé... (226)

Tretou, relou, tijolo nas costas!... (227)

"São Marcos"

— Ó Mangolô!: "negro na festa, pau na testa!..." (324)

Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!... (236)

Ao desta viagem, ou tu guarda o milho no paiol ou eu te soletro uma coça mestra, com sola de anta... (238)

Bom, até outro dia. Deus adiante, paz na guia!... (240)

... e, pois, só para mim as coisas estavam prelas. (251)

Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro.
(252)

... quando estão em seca e precisam de ir a méca?... (254)

"Corpo fechado"

Cada um dizia amém antes de êle rezar o fim da reza... (261)

E o castigo demora, mas não falta... (262)

P'ra cavalo ruim, Deus bambeia a rédea... Um dia êle encontra outro mais grosso... Eu já estou vendo o diabo, com defunto na cacunda!... Esse sujeitinho ainda vai ter de dansar de ceroula, seu doutor! (262)

O senhor me vê mansinho dêste jeito, mas eu fui batizado com água quente!... (263)

Tocava o sino, reinava o divino. (265)

Começa em ôlho e acaba em honra... E negócio de honra é na faca!... (268)

Aí, seu doutro meu amigo, a cacunda do bôbo é o poleiro do esparto!... Eles tinham que dar o beijo e cair o cacho!... (278)

Ele quer plantar mato na sua roça e frigir ovo no seu fogão!
(280)

... dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza. (285)

"Conversa de bois"

Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada... Tu não vai tirar o pai da fôrca, vai?... (312)

... está com cara de cachorro que quebrou panela, todo amontoado no semjeito... (318)

Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola. (321)

"A hora e vez de Augusto Matraga"

"Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão". (Provérbio caipira) (327)

Você tem perna de manoel-fonsêca, uma fina e outra sêca! E está que é só ôsso, peixo cozido sem tempêro... Capim pra mim, com uma sombração dessas!... (333)

—, Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã e já está velha ao meio-dia... (335)

Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro. (338)

"Cada um tem seus seis meses..." (339)

... e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até o fim. (339)

Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de ar rependido nenhum... (334)

Sua vida foi entortada no verde; mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio... (334-5)

... jurou desforra, beijando a garrucha, e não esperou café co do! (349)

Foi cuspir no cangussú detrás da moita, e ficou morto... (349)

Dei'stá: debaixo do angú tem mólho, atrás de morro tem morro. (350)

"Sapo na sêca coaxando, chuva beirando, mãe Quitéria"!... (352)

Eles têm que "dar o beijo e cair o cacho", seu mōço!... (356)

E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, e arma-de-fôgo debulhando, e homem mudo gritando, e os do lado-de-lá correndo e pedindo perdão!... (358-9)

Errou o primeiro, mas acertou um em dois... Ferrugem em bom fer ro! (359)

O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! (361)

"Boi andando no pasto, p'ra lá e p'ra cá, capim que acabou ou está para acabar..." (368)

Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calca-nhar ao cotovêlo!... (374)

MANUELZÃO E MIGUILIM

"Campo geral"

"Mais antes um que mal procede, mas que ensina pelo direito a regra dos usos!" (28)

— "Faz mal não, Miguilim, hoje é dia de são-gambá: é de branco perder e preto ganhar..." (52)

— "Mourão, Mourão, toma este dente mau, me dá um dente sũo!... (62)

— "Tempo bom é este, Miguilim: a gente planta couve e colhe re polho; então, come alface..." (99)

"Uma estória de amor"

A vida não larga, mas a vida não larga. (124)

"Lá é Cristo, e cá é isto..." (125)

"Lá chove, e cá corre..." (126)

— "Eh, mundão! Quem me mata é Deus, quem me come é o chão!..." (126)

Louvado Deus seja, que só tira de mim, só me dá o porfim. (128)

"O bicho que tem no campo, o melhor é a sariema: que parece com as meninas, roxeando as cor morena..." (128)

"Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado..." (129)

"Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça, cura meu corpo também..." (129)

"O bicho que tem no mato, o melhor é pass'o preto: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito..." (129)

Tudo se castigava comedido assim — quem cantava não dançava. (139)

Coisa boa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos. (139)

Ah — alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó. (139)

Macaco não tem dois gostos: assoviar e pular de galho. (139)

Tinha até chorado, lágrimas, dessas que violão toca. (139)

O destino calça esporas. (139)

Viviam, porque o ar é de graça, pois. (142)

A gente ou é angu ou é farinha. (144)

O de vir, que não se sabe. (145)

Galo que até aqui não cantou, não conte mais com meu ouvido. (147)

Ouvido de boiadeiro, ouve o bufa e o berro inteiro. (164-5)

Tinha-se que estar sempre com um olho no prato, e o outro no mato. (165)

Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira. (166)

Aqui a gente olha a garapa ainda na cana. (166)

Deus é quem ajuda: que manda a doença antes da saúde... (167)

"Escorre. O mundo acaba é pra quem morre." (168)

— "E a vida, seo Chico?" — É isto, que se sabe: é consolo, é desgosto, é desgosto, é consolo — é da casca, é do miolo... (168)

"Mazurca mais a polca fizeram combinação: mazurca deita na cama, e polca deita no chão..." (169)

Não era homem que tivesse o coco por fora da casca. (170)

"Uma estória de amor" (continuação)

Se conhece o homem valente por economizar valentia: o ladino, se guardava; o tolo se estrepolia. (186)

A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar... (193)

No Urubùquaquá, no Pinhém

"Recado do morro"

(...) que um quer salada fina e outro quer batata com a casca. (10)
Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho
a sereno (...) (12)

Se casa, casa sem meu agrado, seu quis, seu seja... (21)

"Cada um é doido de sua banda!" — definia o Ivo, a respeito. (27)

"No sim por mim, velho!..." (28)

Pedro Orósio mesmo, pelo sim pelo certo, tratava de zelar mais agradador e prestativo. (44)

Lá não me ouvem: terra de um maltrata seu mensageiro. (48)

(...) o que não é casório é falatório! (58)

— "O tal parece ia tirar algum pai da fôrça..." (58)

"'Cara-de-Bronze'"

"— Prá cangalha, suor de burro..." (75)

"A gente aqui olha, e outro é que vê." (75)

Patrão risca, a gente corta e cose. (76)

Sou cativo de ninguém, minha boca é fôrça (...) (78)

Para se morrer, todo ano é formoso... (83)

A gente pode colhêr mesmo antes de semear (...) (84)

Atou e desatou... Aquilo não tinha rotinas... (100)

Quem tem e retém, pode mal-usar... (105)

Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz. (125)

Isso! É preciso é vir aqúém... (125)

"Lélio e Lina"

Aqui a gente tem de estar com u'a mão no nariz e outra no lenço...
(134)

(...) da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. (139)

Mas ele ouviu, desriu em cara cuja, e coube em si pelo resto do
dia. (141)

Mas o Pernambuco era alto em si, não dava milho a pássaro-prêto. (159)

— "Boi com cincêrro no pescoço, é pêta pelejar para se esconder,
não é?" (186)

Debaixo do mato, o rio perdeu seu barulho... (194)

"Festa, Meu Mocinho, é o contrário da saudade..." (202)

Lélio e Lina (Continuação)

— "Quando o calor do fogo esquenta a chaleira, meu Mocinho, tudo vai virando bôlha..." (225)

— "Vamos rir da gente mesmo, antes dos outros, meu Mocinho. Gemer, gener, o bambual mesmo geme..." (226)

— "Meu Mocinho, tira-se leite é onde há pasto... A bôa sacola, aumenta a esmola..." (228)

— "Ara, fala, meu Mocinho, Mas fala sem punir. O que existe na gente, existe nos outros..." (229)

— "Tôda surpresa não é pagamento pontual?" (230)

"E lá o sal se paga..." (235)

— "O fumo bom por si se vende!" (...) (236)

— "Cada um que se vai, foge com um pouco da gente, meu Mocinho." (237)

— "Aos nuncas... — ela disse ao seu Mocinho. — Uma coisa é buri-ti, e outra é buritirana..." (238)

— "Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu Mocinho?" (238)

— "De estada e morada, não adianta mudar..." — o Nhô Morgão dizia. — "Os palmos onde cabe a sombra da gente, a gente para todo lugar leva consigo..." (241)

— "Por um bom pio, só, tié não vira sabiá..." (14())

— "Deixa o tatu roendo, Deus está só amadurecendo..." (190)

Debaixo de alheio, um homem não se rege. (193)

"Quem desfaz, se apraz." (200)

NOITES DO SERTÃO

• Dão-lalalão" (O devente)

Sua alma, sua calma (...) (6)

Um bom amigo vale mais do que uma boa carabina. (25)

"Quando a gente está assim emestrada, todo santo é ora-pro-nóbis."
(18)

— "Respeitar? Ele não dá café nem doce..." — era o que ela demons-
trava do marido. — "Debaixo de cangalha não se põe baixeiro..." (20)
(...) — o sapo, na muda, come a pele velha. (23)

Quem manda e paga, e'que guarda ou que estraga... (27)

— Ora, se diz, que: quem nasceu em debaixo do banco, nunca chega
a se sentar. (33)

— "Pasto bom e mulher — e o mais, se tiver..." (36)

— Ora, ora, a vida do pobre é: beber, briga e rapariga... (36)

Cada um põe sua vela na arandela. (37)

Ele Soropita não fiava esse assolto de se descobrir com ninguém:

— a bilha tem pescoço fino, em bilha não se enfia copo. (37)

"De homem e doce bem feito, o quieto é que eu mais aproveito... Co-
migo é: pão-pão, beijo-beijo!..." (39)

• Buriti"

(...) porque "sempre a gente tem mais fogo do que juízo"(...) (132)

— "Quem vem dos Gerais, é alegria adiante, tristeza atrás..." (176)

— "Boi ladrão não amanhece em roça"... (227)

Grande Sertão: Veredas

Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... (9)

Quem muito se evita, se convive. (9)

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro não fantasêia. (11)

Sua alta opinião compõe minha valia. (11)

Pois não é ditado: "menino — trem do diabo"? (11)

O diabo na rua, no meio do redemunho... (11)

Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. (12)

Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça — o vôo já está pronto! (13)

De sorte que carece de escolher: ou a gente se tece de viver no sa-fado comum, ou cuida só de religião só. (15)

Bebo água de todo rio. (15)

Qualquer sombrinha me refresca. (15)

O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar. (16)

Couro ruim é que chama ferrão de ponta. (18)

Por tudo, réis-coado, fico pensando. (19)

Assim que: tosou-se, floreou-se! (20)

Tem coisa e cousa, e o ó da rapôsa ... (27)

Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... (28)

Ah, que se puxou de mim uma decisão, e eu abri sete janelas (...)
(31)

— "Por mim, pode cheirar que chegue o manacá: não vou! (32)

Para trás, não há paz. (35)

Cumpríamos choro e riso, doideira em juízo. (37)

E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando diabo pede se perfaz. (38)

De certo nada e novas — iam como o costume — sertanejos tão sofridos. (42)

Olhe, Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato... (46)

— "Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho..." (47)

O que não é Deus, é estado do demônio. (49)

Grande Sertão: Veredas

O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. (49)

Não tiro sombra dos buracos. (52)

Constante eu puder, meu suor não esfria! (52)

Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito. (58)

(...) dum traque de jumento, formam tufão de ventania. (59)

Foi dormir em rede branca. Deu a venta. (63)

(...) ah, eu estava com milho no surrão! (65)

Pelejar por exato, dá erro contra a gente. (67)

"Alelúia! Alelúia! Carne no prato, farinha na cúia!..." (71)

— "Trabucar duro, para dormir bem!" (73)

Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó. (73)

Vingar, digo ao senhor: é lambar, frio, o que outro cozinhou quente demais. (74)

— Para um trabalho que se quer, sempre a ferramenta se tem". (75)

Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça. (77)

Sentei lá dentro, de pinto em ovo. (81)

O que demasêia na gente é a fôrça feita do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofredor. (104)

Quem desconfia, fica sábio (...)(107)

Mulher assim de ser: que nem braçada de cana — da oica para os cochos, dos cochos para os tachos. (110)

Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. (112)

A luzinha dos santos-arrependidos se acende é no escuro. (112)

Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. (112)

Pessoa limpa, pensa limpo. (113)

Anta entra n'água, se rupêia. (116)

O saber de uns, a morte de outros. (117)

Bananeira dá em vento de todo lado. (118)

A vida da gente faz sete voltas — se diz. (120)

Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. (121)

Passarinho cai de voar, mas bate suas asinhas no chão. (121)

O senhor pode rir: seu riso tem siso. (131)

Esse sujeito Antenor sabia coçar queixo de cobra e semear sal em roças verdes. (137)

Viesse, Joca Ramiro podia detalhar o pódero do são, recontar seus brabos entre as mãos e os dedos. (138)

Grande Sertão: Veredas

Amigo era o braço, e o aço! (138)

Morria com um bé de carneiro ou um áu de cão (...)(142)

Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando rumo para tristeza e morte, não vai vendo o que é bonito e bom.(143)

Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também. (165)

De ouvir, dividi o riso do siso. (198)

Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? (205)

Quem vai em caça, perde o que não acha... (210)

Zé Bebelo nunca roeu nem torceu. (213)

O Ricardão e o Hermógenes — eles eram chouriço e morcela. (213)

O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. (219)

Que jagunço amolece, quando não padece. (223)

Sufrimento passado é glória, é sal em cinza. (230)

Para ódio e amor que dói, amanhã não é consôlo. (231)

— "Amigo de todos? Rio-abaixo, na canoa, quem governa é o remador!" (232)

Macaco meu veste roupa. (234)

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (235)

De dentro das águas mais clareadas, aí tem sapo roncador. (236)

Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. (237)

Mas os companheiros por conta à-tôa riam, não acrescentavam cangalha aos pesares. (267)

Para as coisas que há de pior, a gente não alcança fechar as portas. (268)

A vantagem do valente é o silêncio do rumor. (270)

Com os vivos é que a gente esconde os mortos. (274)

O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados.(276)

Noves e nada eu não dissesse. (279)

O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence.(294)
(...) um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação. (310)

Porque: ema, no chapadão, é a primeira que ouve e se sacode e corre — e mesmo em quando tenha razão. (312)

Ah, deixa a agüinha das grotas gruguejar sozinha. (316)

— "Sol procura é a ponta dos aços..." (322)

Tôrto, tôrto, nasceu morto... (323)

Grande Sertão: Veredas

— "Reza é começo de quaresma..." (323)

Amor é assim — o rato que sai dum buraquinho: é um ratazão, é um tigre-leão! (323)

Razão e feijão, todo dia dão de renovar. (339)

O que dá fama, dá desdém. (368)

O amor só mente para dizer maior verdade. (368)

— Se amanhã meu dia fôr, em depois-d'amanhã não me vejo." (383)

— " Antes de menino nascer, hora de sua morte está marcada! (383)

— " Teu destino dando em data, da meia-noite tu vivente não passa ... " (383)

Ah! — choca mal, quem sai do ninho... (389)

Deus que de mim tire, Deus que me negocie... (390)

Ser chefe, às vezes é isso: que se tem de carregar cobras na sacola, sem concessão de se matar... (390)

Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade. (418)

A morte de cada um já está em edital. (440)

— "A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida..." (459)

PRIMEIRAS ESTÓRIAS**"As margens da alegria"**

Guardou dentro da pedra. (7)

"Famigerado"

Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? (10)

Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei? (12)

"A menina de lá"

— "Adivinhou passarinho verde?" (23)

"Os irmãos Dagobé "

Pelo que, aquêles Dagobés; brutos só de assomos, mas treitentos, também, de guardar brasas em pote (...) (27)

Viesse: pular da frigideira para as brasas. (28)

Disse isso: baixo e mau-som. (30)

"Pirlimpsiquice "

(...) "Longa é a arte e breve a vida... (...) (42)

Ad astra per aspera! (42)

Ad angusta per angusta... (43)

"Nenhum, Nenhuma"

Nenhuns olhos têm fundo; a vida, também, não. (51)

A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. (53)

"O espelho"

Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. (72)

Sou, porém positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. (73)

(...) pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. (77)

"Nada e a nossa condição"

Sua mulher, tia Liduína, então morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta. (81)

— "Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? (82)

Primeiras Estórias

"O cavalo que bebia cerveja"

Quem sou eu, quati, para cachorro me latir? (93)

— "irivalíni, eco, a vida é bruta, os homens são cativos..." (95)

"Luas de mel"

No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade. (106)

Sou remediado lavrador, isto é — de pobre não me sujo, de rico não me emporcalho. (106)

Sou mosquitinho em queixo de onça: não fiz celhas, não dei pasmo. (106)

Eu ponho mesa e pago a despesa. (106)

Para despautas: o que decerto havia de haver — cachorro, gato, espalhafato. (107)

Se êle riscou, eu talho. (107)

Prevenido para valer por quatro. (107)

— "Aroeira de mato virgem não alisa..." (108)

Herói é no que dói — bom ditado. (109)

A velhice da lã é a sujeira. (110)

As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas. (111)

"Partida do audaz navegante"

— "Antes falar bobagens, que calar besteiras..." (117)

"A benfazeja"

Lé e cré, pelas ora voltas, que qual, que tal, loba e cão. (126)

Assim mesmo, no tredo estado em que tateia, privo, mal-existente, o que é, cabidamente, é o filho tal-pai-tal; (...) (127-8)

Porém, isto, nunca mais repitam, não me digam: do lobo, a pele; e olhe lá!

A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas. (131)

(...) o que figurava a expedição do bode — seu expiar. (133)

"Darandina"

De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens (...) (136)

Mesmo um sábio se engana quanto ao em que crê —; cremos, nós outros, que nossos lípidos óculos limpávamos. (139)

Primeiras Estórias

"Darandina"(Continuação)

— "Cão que ladra, não é mudo..." (142)

(...) sua alma, sua palma. (142)

Disparatou mais: — "Minha natureza não pode dar saltos?..."(146)

Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava. (146)

E era o impasse de mágica.

"Substância"

Por que, então, não dizia hás nem eis, andava de mente tropeçada, pubo, assuntando o conselho, em deliberação tão grave-assim de cão para luar? (155)

"Tarantão, meu patrão"

Obedeci, sem outro nenhum remédio de recurso; para maluco, maluco-e-meio, sei. (159)

Ele estava melhor do que na amostra. (159)

Nem pelejou para se fugir, dali donde moroso se achava; estava como o gato com chocalho. (160)

— "Meu, meu, mau! Esta é aquela flor, de com que não se bater nem em mulher!" (161)

TUTAMÉIA**"Antiperipléia"**

O roto só pode mesmo rir é do esfarrapado. (14)

O pior cego é o que quer ver. (15)

Tenho e não tenho cão, sabe? (15)

Aceito, bem procedidamente, no devagar de ir longe. (15)

"Arroio-das-antas"

Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala. (17)

Deus é quem sabe o por não vir. (18)

"A vela ao diabo"

Terezinho inquietou-se, trás orelha saltando-lhe pulga irritante. (21)

(...) nenhum afligir-se, de gato sob pata, mas agüentar tempo, pagar na moeda. (22)

A Zidica, enviou curta carta, sem parte emotiva, traída a brasa do amor, entrouxada em muita palha. (22)

Veio a Dlena — a seu suavizamento — com o coração na mão, algemada; caiu-lhe a alma aos pés dela. (23)

Correu ele a Dlena, ao súbito último ato, açorado, asas nos sapatos. (23)

"Azo de Almirante"

(...) cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo. (25)

Todos toleram da gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão. (34)

"Curtamão"

Voltado da cidade, a noiva mais não achou em pé de flor... (34)

Ventanias em fubás: assaz destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. (37)

"Desenredo"

Todo abismo é navegável em barquinhos de papel. (38)

Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos. (39)

Vá-se a camisa, que não o dela dentro. (39)

A bonança nada tem a ver com a tempestade. (39)

De sofrer e amar, a gente não se desafia. (39)

TUTAMÉIA**"Desenredo"(Continuação)**

Trouxe à bôca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fôra tão claro como água suja. (40)

"Esses Lopes"

Dito: meio se escuta, dôbro se entende. (46)

Varri casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro. (47)

Ele, por favor, concordou — com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar botão na casa errada. (47)

"Estória nº 3"

Agora, porém, portintim, êle a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros ialam, e três tantos.(50)

Foi nessa altura que êle não caiu em si. (51)

Ou se distraía como o gato do rato, d'ora-a-agora. (52)

(...) rodeando um perigo, com cara de cão que não rosna, em sua covarde coerência (...) (52)

(...) ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado. (52)

"Estoriinha"

Seguro o Rígino pontual soubesse que um dia ela aparecia, havia de vir, como isso ele contava, que a desunião faz as enormes forças.(54)

Lhe cedia revólver ou rifle: conforme que ninguém prospera sem inimigos achado. (54)

Ia, a cada vez, exato, ficava vendo vapores. (54)

"Faraó e a água do rio"

(...) mais o repetir, que o lavrador era escravo sem senhor. (58)

Ceca e meca e cá giravam os ciganos... (59)

"Histo"

(...) até pedras do chão obram as justiças... (63)

"Intruge-se"

A vida se ata com barbante? (71)

"João Porém, o criador de perús"

O pão é que faz o cada dia. (74)

TUTAMÉIA**"Grande Gedeão"**

Sacudiu-se; qualquer luz é sempre nova. (77)

"Quem põe e não tira, faz monte. Quem tira e não põe, faz buraco..."
(78)

O segredo circula, quando mais secreto? (79)

"Reminiscção"

Medonha e má; não enganava pela cara. (81)

(...)ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém. (81)

Tais vezes, a gente ao alheio se acomoda — preto no branco, café na xícara. (81)

Se como o nem faro e cão — mas num estado de não e sim, rodavam tantas voltas — juntos, pois. (82)

Quem espera, está vivendo. (83)

Romão respeitava-a, sem ralar-se nem mazelar-se, trocando pesares por prazeres, fazendo-lhe muita fidelidade. (83)

Ele era a morte rodeada de ilhas por todos os lados. (83)

"Lá, nas campinas"

Ele era um caso achado. (84)

Nenhum dia vale, se seguinte. (84)

Num ninho, nunca faz frio. (84)

"O outro ou o outro"

Loucos, a ponto de quererem juntas a liberdade e a felicidade. (106)
(...) falou, a si, sem sentir-se da sobrevença no que lhe dizia respeito. (106-7)

"Orientação"

Tudo cabe no globo. (108)

O mundo do rio não é o mundo da ponte. (109)

O amor é breve ou é longo como a arte e a vida. (109)

"Rebimba, o bom"

Já valente me levantei, desassustado, achei a tramontana. (128)

A gente quer mas não consegue furtar no pêso da vida. (128)

TUTAMÉIA

"Retrato de cavalo"

Igual a um furto! — ao dono da faca é que pertence a bainha...(130)

"Se eu seria personagem"

A boa fé: mais vale quem a amar madrugada, do que quem outro verbo conjuga... (139)

Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo.(139)

Do que o da gente, vale a semente. (139)

Ninguém tem o direito de cuidar de si. (139)

E tugi-nem-mugi, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como uma baioneta. (140)

"Sobre a escova e a dúvida"

(...) chegou feito coati, de rabo no ar. (146)

Tinha cara de quem não suspirou. (147)

Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos. (150)

A felicidade não se caça. (151)

(...) aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. (151)

Seria bela? — a andorinha e o verão por ela feito. (153)

(...) — Senhor, fiz tudo — as batatas estando plantadas, os macacos penteados, já fui saindo, vi que o senhor não está na esquina, banhei-me na caixa de fósforos, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão; e a Lherda e Nherda fui, cá estou. (155)

—"Quem não tem cão, caça com gato..." — re-clama o camundongo. Quiabos. (156)

"Sota e barla"

(...) que o amor menos é um gosto para se morder que um perfume, de respirar. (170)

"Uai, eu?"

Então, homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?(178)

"Quem menos sabe do sapato, é a sola..." (178)

Eu estava na água da nora beber onça... (179)

Quem entra no pilão, vira paçoca. (179)

TUTAMÉIA

"Vida ensinada"

Devagar e manso se desata qualquer enliço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares. (185)

(...) — quem calca, não conserva — (...) (186)

ESTAS ESTÓRIAS

"A simples e exata estória do burrinho do comandante"

"Assim, é de se ver que sua função consiste em tirar a segurança da mesma insegurança (...)" (6)

(...) navio que não trepida não é como homem que não treme. (8)

(...) "Ou peixe miúdo em frigideira grande, ou peixe grande em frigideira pequena." (8)

Dos males e bens, na ida, a gente tem bens e males, na volta. Ou, seja, que cada um se resguarde, mediante rotina e disciplina. (9)

Sabe-se que esta vida é só a séria obrigação de cada um, enquanto flutue. (10)

(...) balançando de quebrar coisas e louças. (10)

Ah, a gente navega na vida servido por faróis estrábicos. (11)

Mais a sagacidade, por minha conta acrescentei, a raposa vai bem com o leão. (12)

(...) que era o que eu teria de dar, além do devido a César? (13)

Porque, tudo o que vem, vem a invisível relógio, como os alísios e as trombas, como as calmarias. (16)

O Varelo, sempre bragalhão, pau com formiga. (18)

Posso dizer que passei a noite a pé de galo. (18)

O sr. pode às vezes distinguir galhos de negalhos, e tassalhos de borralhos, e vergalhos de chanfalhos, e mangalhos e frangalhos...

Mas, e o vice-versa quando? (20)

O hábito não faz o monge, há quem o diga. (22)

E, para cúmulos acumulados, como por via geral sucede, em caíque os pensamentos me levavam a uma barra só, que era o recomeço da dúvida. (23)

Fugi para a lua. E mais lhe respondi que Adão era neto de Absalão, isto é, me descochei dele. (24)

Retomei o pouco falar (...) de quem teme e não deve. (33)

"Os chapéus transeuntes"

Se não fosse a borboleta, a lagarta teria razão? (37)

Aí é que estava o sal da circunstância. O pobre de um Vovô Barão, suspenso entre o chão e o não, exercendo-se em arrogante protagonia (...) (38)

A vida — o que há entre os dois dúbios, curvos desencontrões: o de nascer e o de morrer? (40)

ESTAS ESTÓRIAS**"Os chapéus transeuntes"(continuação)**

Com o que, pois, precedidos por ele, deninitiva e circunstantemente entramos, o tio Regabofe e eu, à majestosa, familiar mansão — à mera metade da mesma, não se olvide — cujo limiar desaforos ou não repelidas ofensas jamais tinham a permissão de transpor. (40)

A raiva, qual, não atingia de modo nenhum a Vovó, indignação em ricochete; e eram, sem qualquer vendaval, o carvalho, inflexível, o caniço plástico. (50)

Mas, as uvas verdes, são os bens da raposa. (51)

Inspeccionava-nos o Vovô Barão; com olhos de muito azeite e pouco pavio. (53)

Eu esperaria o dia depois do outro, ora, dá-se. (56)

Sempre pode haver alguma coisa sob cinzas — brasas ou batata assada. E a vida é um ensaio particular. (58)

Se não poderia ajudá-lo contudo em alguma coisa? — perguntei, eu beijava a pedra pelo santo. (59)

"Com o vaqueiro Mariano"

Mas a paciência, que é do boi, é do vaqueiro. (71)

O que a laranjeira não ensina o limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. (73)

(...) narrar é resistir. (74)

"A estória do homem do Pinguelo"

Com a ajuda superior, eu vivo é do que é do bico dos pássaros...(100)

Mas, também, cá não me queixo, nem da roda nem do eixo. Jamais, nuncas, eu invejei ninguém: porque inveja é erro de galho, jogar jogo sem baralho. A sina ou os acasos, de outros meus não são (...) (101)

E o senhor depois vai não contrariar comigo que do que se vive e que se vê, a gente toma a proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado. (101)

Alguns achavam que ele era mais de vir do que de se chamar. (102)

Vida sem vigiada. O fiado mal cobrado, e não pago, é que avoa com o negócio. (104)

O caipora, até na pedra atola. (105)

A gente pensa que vive por gosto, mas vive é por obrigação. (105)

ESTAS ESTÓRIAS

"A estória do homem do Pinguelo"(continuação)

Vergonha, a gente passa, vergonha a gente perde. (107)

Ovo em meio do choco, goro ovo. (107)

Deciso, então, seo Cesarino desfechou num rompante, desses, de nada antes de nada. É bem de ver que, trás hora, um rechupa alívios novos — de de-dentro mesmo da cuia da aflição. — "Justo, um dente de menino, que cai, é outro que vem já apontando..." — resumo que ele mais disse, sem dar a razão de seu dizer. (108)

— Dessa forma dito é, quem não sabe saberá. Modo de referir, conversa dos antigos. Quem é que ajunta, no escuro, o que no claro vai aparecer? (109)

Seja, de qualquer modo, que estaria o boiadeiro ante todos os problemas — almirante em mar secado, com suas favas mal contadas, aprendiz do que não quis... (110)

"Boiadeiro, quando morre, até o demo a ele socorre..." (111)

"Dinheiro vem, dinheiro vai. Pior é praga de mãe ou de pai..."(114) (...) — "Tropeçar também ajuda a caminhar!..." (115)

— "E por aí, como é que as coisas vão, seo Cesarino?" (...) — "Vão como que não: eu com a água, outros com o sabão..." (116)

E ao que veio se meter, em feixe de estreitas talas..." (123)

Atrás de torto, o desentortado. Adiante, todo lugar é igual a outro lugar; todo tempo é o tempo. Ai: as coisas acontecidas, não começam, não acabam. (125)

Devagar também é pressa. Seja, o que se diz: a carta errada, do ano passado, desta vez era trunfo! (124)

"Bicho mau"

E — quem sabe da vida, é a vida... (167)

A mocidade da gente já vai longe, um dia nunca é igual a outro dia... (174)

"Páramo"

Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória.(177)

(...) toda liberdade é fictícia, nenhuma escolha é permitida (...) (180)

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- ROSA, João Guimarães. Sagarana. 4.ed. Rio: José Olympio, 1956.
- . Manuelzão e Miguilim. (Corpo de Baile). 8.ed. Rio: José Olympio, 1977.
- . Noites do sertão (Corpo de Baile). 6.ed. Rio: José Olympio, 1979.
- . No Urubùquaguá, no Pinhém (Corpo de Baile). 4.ed. Rio: José Olympio, 1969.
- . Grande Sertão: Veredas. 7.ed. Rio: José Olympio, 1970.
- . Primeiras Estórias. 3.ed. Rio: José Olympio, 1967.
- . Tutaméia; Terceiras Estórias. 3.ed. Rio: José Olympio, 1969.
- . Estas Estórias. 2.ed. Rio: José Olympio, 1976.
- . Ave, Palavra. 3.ed. Rio: Nova Fronteira, 1985.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

- ALBERGARIA, Consuelo. Bruxo da linguagem no Grande Sertão. Rio: Tempo Brasileiro, 1977.
- ALMEIDA, Ana Maria de. Pirlimpsiquice - o palco psíquico. O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.22-30, jun. 1983.
- ARROYO, Leonardo. A cultura popular em Grande Sertão: Veredas. Rio: José Olympio, 1984.
- BIZARRI, Edqardo. João Guimarães Rosa; correspondência com seu tradutor italiano. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980.
- BRASIL, Assis. Guimarães Rosa; ensaio. Rio: Organização Simões, 1967.
- CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARVALHO, David de. Presença de Itaúna na obra de Guimarães Rosa (I-II). Minas Gerais, Belo Horizonte, 16, 23 out. 1982. Suplemento Literário.
- COVIZZI, Lenira Marques. O insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Ática, 1978.
- COUTINHO, Eduardo (org.) Guimarães Rosa. Rio: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1983.
- DANIEL, Mary Lou. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio: José Olympio, 1968.
- DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de Grande Sertão: Veredas. In: LISBOA, Henriqueta et alii. Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, UFMG, 1966.
- FREIXEIRO, Fábio. Da razão à emoção II; ensaios rosianos, outros ensaios e documentos. Rio: Tempo Brasileiro, INL, 1971.
- GALVÃO, Walnice N. Mitológica rosiana. São Paulo: Ática, 1978.
- . As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HARLAND, Michael. Plotino e Jung na obra de Guimarães Rosa. Colóquio/Letras, Lisboa, n.46, p.28-29, nov. 1978; n.49, p.20-33, maio 1979.

- HOISEL, Evelina de C. de Sá. Elementos dramáticos da estrutura de Grande Sertão: Veredas. In: Coutinho, Eduardo (org.) Guimarães Rosa. op.cit.
- LADEIRA, Milton de Godoy. Guimarães Rosa, mestre ocultista. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 jan. 1974. Suplemento Literário.
- LIMA, Luís Costa. A metamorfose do silêncio. Rio: Eldorado, 1974.
- LEITE, Dante Moreira. Psicologia e literatura. 4.ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1987.
- LINDON, Mathieu. Le demon du sertão. Libération, Paris, 17 jan. 1991. Livres, p. 23-25.
- LOPES, Ruth S. Brandão. Antiperipléia: um jogo de enganos. O Eixo e a Roda. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.9-21, jun. 1983.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.) Guimarães Rosa. op. cit.
- MARQUES, Oswaldino. A seta e o alvo; análise estrutural de textos e crítica literária. Rio: MEC/INL, 1957.
- MARTINS, Wilson. Tel qu'en lui même. O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 dez. 1968. Suplemento Literário.
- . Literaturnost. O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 jun. 1968. Suplemento Literário.
- MOTA E SILVA, Gutemberg da. Os vários autores de um conto de Guimarães Rosa. Minas Gerais, Belo Horizonte, 8 out. 1983. Suplemento Literário.
- NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.) Rio: Editorial Sul-Americana, 1970. v. 5.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio V. de. Travessia ideológica. Ensaio de Semiótica, Belo Horizonte, v.4, n.8, p.169-190, dez. 1982.
- . O sentido e a máscara em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte, UFMG, 1979. 199 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. Colóquio/Letras, Lisboa, n.44, p. 31-45, jul. 1978.

- PINTO, Milton José. Matraga: hora e vez das mitologias. Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, v. LXV, n.2, p.39-48, mar. 1971.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio: Grifo, 1976.
- RÓNAI, Paulo. Revelações de tradutor. O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 ago. 1976. Suplemento Literário.
- SIMÕES, Irene Gilberto. As paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, /s.d./
- SPERBER, Suzi Frankl. Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- . Guimarães Rosa: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982.
- VERSIANI, Ivana. Os prefixos intensivos em Grande Sertão: Verdades. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1969.
- VIGGIANO, Alan. Itinerário de Riobaldo Tatarana. Belo Horizonte: Comunicação, Brasília, INL, 1974.
- VVAA. Em memória de João Guimarães Rosa. Rio: José Olympio, 1968.
- WARD, Teresinha Souto. O discurso oral em Grande Sertão: Verdades. São Paulo: Duas Cidades, Brasília, INL, Fundação Pró-Memória, 1984.
- XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: — et alii. Guimarães Rosa em três dimensões. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. Poétique. Trad. J. Hardy. 12.ed. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

———. Arte retórica e arte poética. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio: Tecnoprint, /s.d./.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V.N.) Marxismo e filosofia da linguagem. 2.ed. Trad. Michel Lahud, Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz, Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

———. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1984.

———. Elementos de semiologia. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1978.

———. Mitologias. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1972.

———. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: — et alii. Análise estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

———. Do ato de fala ao ato de escrita. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.41, p.3-7, abr./junl 1975.

BELLEMIN-NOEL, Jean. Notes sur le fantastique; textes de Théophile Gautier. Littérature, n.8, p. 3-23, déc. 1972.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

BOYER, Philippe. O mito no texto. In: LÉVI-STRAUSS, Claude et alii. Atualidade do mito. São Paulo: Duas Cidades, 1971

BORGES, Jorge Luís. Otras inquisiciones. Madrid: Alianza Editorial, 1981

———. Las versiones homéricas. In: —. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

- BUHLER, Karl. Teoria del lenguaje. Revista de Occidente, Madrid: 1950 apud LIMA, Luiz Costa. A metamorfose do silêncio. Rio: Eldorado, 1974.
- CAMARA CASCUDO, Luís da. Literatura oral no Brasil. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1984.
- . Superstição no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1985.
- CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio; ensaio sobre I Malavoglia. Língua e literatura. São Paulo, n. 1, 1972.
- CARVALHO, Ilka Valle de. Estrutura e mensagem de Inês Pereira. Santa Bárbara (USA), University of California, 1981. Tese (Doutorado).
- CASANOVAS, Carlos Francisco de Freitas. Provérbios e frases pro verbiais do século XVI. Brasília: INL, 1973.
- CAVALCANTI, Carlos. Como entender a pintura moderna. 2.ed. Rio: Civilização Brasileira, 1966.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Trad. Vera da C. e Silva et alii. 2.ed. rev. aum. Rio: José Olympio, 1989.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1969.
- COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidades, estruturalismos. In: — (org.) Estruturalismo: antologia de textos teóricos. Lisboa: Martins Fontes, Portugalia Editora, 1967.
- COMPAGNON, Antoine. La seconde main; ou le travail de la citation. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- DALLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Poétique. Paris, n.27, p. 51-76, 1979.
- . Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, /s.s./
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e repressão na organização. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.36/37, jan./jun. 1974.

- FREUD, Sigmund. O estranho. In: —. Obras completas. Trad. Eudoro A. M. de Souza. Rio: Imago, v.XVII, 1976.
- GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Trad. F. Cabral Martins. Lisboa: Vega, /s.d./
- . Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. Análise estrutural da narrativa. op.cit.
- . Palimpsestes; la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- GREIMAS, A.J. En torno al sentido; ensayos semióticos. Trad. Salvador G. Bordón, Federico P. Sierra. Madrid: Editorial Fragua, 1973.
- GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: — et alii. Categorias da narrativa. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1976.
- HOEK, Leo. Description d'un archonte: préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman. In: RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM, Fr. Le nouveau roman hier et aujourd'hui. Paris: 1972.
- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. Poétique, Paris, n.36.
- . Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. Poétique, Paris, n.46, avr. 1981.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. Robert. et alii. A literatura e o leitor; textos da estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio: Paz e Terra, 1979.
- JENNY, Laurent. Poétique et représentation. Poétique. Paris, n. 58, avr. 1984.
- . A estratégia da forma. Poétique. Coimbra, n.27, 1979.
- JOSEF, Bella. O espaço da paródia. Revista Tempo Brasileiro. Rio, n.62, jul./set. 1980.
- JOLLES, André. Formas simples. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KRISTEVA, Julia. História da linguagem. Trad. Maria M. Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.
- . Introdução à semiótica. Trad. Lucia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. O seminário: livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M.D.Magno. 2.ed. cor. Rio : Jorge Zahar Editor, 1985.

———. Écrits I. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

LA VIE DE LAZARILLO DE TORMES. Paris: Librairie Hatier, 1925.

LACEY, Hugh M. A linguagem do espaço e do tempo. Trad. Marcos B. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. Vocabulário da psicanálise. Trad. Pedro Tamen. 8.ed. São Paulo: Martis Fontes, 1985.

LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Trad. José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almeidina, 1980.

LEMAIRE, Anika. Jacques Lacan: uma introdução. Trad. Durval Checcinato. Rio: Campus, 1979.

LIMA, Luiz Costa. Estruturalismo e teoria da literatura; introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973.

———. As projeções do ideológico. Cadernos da PUC-RJ, Rio, n.26, ago. 1975.

———. Mimesis e modernidade; formas das sombras. Rio: Graal, 1980.

MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. Lígia Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973.

MILNER, George B. De l'armature des locutions proverbiales; essai de taxonomie sémantique. L'Homme, /s.l./ v.IX, n.3, /s.d./

MOLINO, J. Sur le parallélisme morpho-syntaxique. Rev. Langue Française: analyses linguistiques de la poésie. Paris, n.49, fév. 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PLATÃO. La république. Paris: Garnier, 1950.

———. Sofista. Trad. Jorge Paleikat, J. Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972.

PROS, Jorge Sintés. Diccionario de aforismos, proverbios y refranes. Barcelona: Editorial Sintés, 1954.

RANK, Otto. O duplo. Trad. Mary B. Lee. Rio: Coeditora Brasília, 1939.

ROSSET, Clément. Le réel et son double; essai sur l'illusion. Paris: Gallimard, 1976.

SCHAFF, Adam. Introdução à semântica. Trad. Célia Neves. Rio: Civilização Brasileira, 1968.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny. Para uma tipologia dos discursos. In: JAKOBSON, Roman et alii. Língua, discurso e sociedade. Trad. José T. Coelho, Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Global, 1983.

SOUZA, Eneida Maria de. A pedra mágica do discurso. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988.

STEINBERG, Martha. 1001 provérbios em contraste; provérbios ingleses e brasileiros. São Paulo: Ática, 1985.

SWIFT, Jonathan. As viagens de Gulliver. Trad. Octávio Mendes Cajado. Rio: Editora Globo, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. A retórica do silêncio; teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, Brasília: INL, 1979.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et alii. Análise estrutural da narrativa. op.cit.

———. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J. et alii (org) Semiologia do teatro. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VIEIRA, Fr. Domingos. Thesouro da Língua Portuguesa. Porto: Editores Ernesto Chardron, Bartholomeu H. de Moraes, 1873.

ZUMTHOR, Paul. Le masque et la lumière; la poétique des grands rethoriciens. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

SUMMARY

This work consists of a comparison of various texts in the work of Guimarães Rosa, with the aim of showing that they are all variants of the same text, and have a common theme. There is no center or origin from which they are developed and transformed. The texts can be understood as allophones, discrete, not tied to any phoneme. The existence of common features can be justified by the idea translation conveys: each text will be a new version of a former one. The features that will be looked into in this work are: first, the relationship between the linguistic sign and reality which has to be, above everything, understood as a referent. In order to use up all the signification of this referent, it is necessary, at each turn, a new interpretant, a new sign. So, reality is what the signs say it is, always changeable. Secondly, the study goes on to probe into the metalinguistic attitude of Guimarães Rosa, which is present in his work under various aspects, and responsible for the successive transformations of the texts as well as for the different versions and multiplication of narrators, such attitude shaking the traditional authority and power of the narrator. Thirdly, man will also be seen as a version and not as a definitive edition, despite his desire to be whole and unique. Beside him there is a shadow, a double, whom he does not know or whom he makes an attempt at wiping out or concealing. Finally, the use of proverbs that show, paradoxically, through a stereotype, the transformation of the language and its creative potential.