



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ALEXANDRE VILAS BOAS DA SILVA

**NARRADORES AUTODIEGÉTICOS PRESENTES EM
TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS, DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA**

Londrina
2005

ALEXANDRE VILAS BOAS DA SILVA

**NARRADORES AUTODIEGÉTICOS PRESENTES EM
TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS, DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru Cézar

Londrina
2005

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586n Silva, Alexandre Vilas Boas da.
Narradores autodiegéticos presentes em *Tutaméia* – terceiras estórias, de João Guimarães Rosa / Alexandre Vilas Boas da Silva. - Londrina, 2005.
111 f. + anexos no final da obra.

Orientadora: Adelaide Caramuru César.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2005.
Bibliografia: f. 107-111.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação - Teses.
2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. César, Adelaide Caramuru. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

ALEXANDRE VILAS BOAS DA SILVA

**NARRADORES AUTODIEGÉTICOS PRESENTES EM
TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru Cezar
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 17 de março de 2005.

Para Lara e Vinícius.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à professora Adelaide Caramuru Cezar, minha orientadora, que com seriedade e competência possibilitou a este trabalho vir a ser o que é.

À Lara Gervásio Haddad, minha mulher, pela ilustração, pela paciência, e pelo amor, com que me acompanhou durante o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores Luiz Carlos Santos Simon e Regina Helena Aquino Corrêa que contribuíram com a melhoria desta pesquisa, no exame de qualificação. Ao professor Paulo Astor Soethe por todas as orientações. Agradeço também aos professores do curso de Letras da Universidade Estadual de Londrina por estes últimos anos de constante aprendizado.

À Hilda e Abel Stadniky pelo carinho com que sempre me incentivaram, e auxiliaram-me a seguir sempre em frente.

À professora Sônia Maria van Dijck Lima pelo desvelo com que ministrou valorosos ensinamentos.

À professora Célia Regina Delácio Fernandes pelo estímulo.

À professora Paola Mori Pires de Camargo pelo auxílio.

Meu muito obrigado a todos os amigos do curso do curso de graduação em Letras, e também aos do mestrado em estudos literários; em especial a Anderson Teixeira Rolim por todo o companheirismo e pelas várias dicas.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de auxílio financeiro durante a execução desta pesquisa.

E a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.



Ilustração: Loredano

Fonte: Loredano (2002, p. 101).

Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e
do rochedo. Inimaginemo-nos.

(Guimarães Rosa. *Tutaméia* – terceiras estórias)

SILVA, Alexandre Vilas Boas da. *Narradores autodiegéticos presentes em Tutaméia – terceiras estórias, de João Guimarães Rosa*. 2005. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo geral efetuar leitura analítica de sete contos de João Guimarães Rosa, presentes em sua última obra publicada em vida: *Tutaméia – terceiras estórias*. Dentre as quarenta “estórias” do livro, elegeram-se as seguintes: “Antiperipléia”, “Curtamão”, “Êsses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Tapiiraiuara” e “– Uai, eu?”, que possuem em comum, além da estrutura concisa, a presença de narradores autodiegéticos. Esta categoria, criada por Gérard Genette, diz respeito ao tipo de narrador que participou da história que conta, como protagonista. Para dar conta do artefato teórico foi escolhido como principal obra de apoio *O discurso da narrativa*, de autoria de Genette. O trabalho visa contribuir com os estudos acerca da obra contística de Guimarães Rosa, com destaque para a figura do narrador.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. *Tutaméia* – terceiras estórias. Narrador autodiegético.

SILVA, Alexandre Vilas Boas da. *Narrators autodiegetic present in Tutaméia - the 3rd stories of João Guimarães Rosa*. 2005. 111 p. Dissertation (Master of Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

ABSTRACT

The present work aims to make an analytical study of seven stories of João Guimarães Rosa, published in his last work in life: *Tutaméia – terceiras estórias*. Among forty stories on the book, these ones were chosen: “Antiperipléia”, “Curtamão”, “Ésses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Tapiiraiauará” and “- Uai, eu?”, besides the concise structure, those short stories have in common, the presence of autodiegetic narrators. This category, created by Gérard Genette, is about the type of narrator who participated in the history that counts, as a protagonist. In order to help with the theoretical workmanship, the work “Discours du récit”, by Genette was chosen as a main support. This work aims to contribute with the studies of Guimarães Rosa’s short stories, with focus on the narrator's person.

Keywords: Guimarães Rosa. *Tutaméia – terceiras estórias*. Autodiegetic narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>TUTAMÉIA</i> – TERCEIRAS ESTÓRIAS	15
1.1 A RECEPÇÃO DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA PELA CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA LITERÁRIAS BRASILEIRA.....	15
1.2 A RECEPÇÃO DE <i>TUTAMÉIA</i> – TERCEIRAS ESTÓRIAS, PELA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA.....	17
1.3 ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DE <i>TUTAMÉIA</i> – TERCEIRAS ESTÓRIAS	18
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR	22
2.1 O DISCURSO DA NARRATIVA, DE GÉRARD GENETTE.....	22
2.2 TEMPO DA NARRAÇÃO	26
2.3 NÍVEIS NARRATIVOS.....	27
2.4 PESSOA	29
2.4.1 O narrador como ideólogo.....	34
2.4.2 Narratário.....	36
3 NARRADORES AUTODIEGÉTICOS PRESENTES EM <i>TUTAMÉIA</i> – TERCEIRAS ESTÓRIAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	39
3.1 NARRADOR SERTANEJO EM SITUAÇÃO DE CONFRONTO COM NARRATÁRIO URBANO.....	40
“ANTIPERIPLÉIA”.....	41
“- UAI, EU?”	51
3.2 NARRADORA A FAZER DE SUA NARRAÇÃO MANIFESTAÇÃO DE IRA	59
“ÊSSES LOPES”	60
3.3 NARRADOR A RECORDAR E REORGANIZAR SEU PASSADO	67
“REBIMBA, O BOM”	68
3.4 NARRADOR REGENTE DE POLIFONIA	77
“TAPIIRAIUARA”	78
3.5 NARRADOR REPRESENTANTE DA VERTENTE “ESPIRITUALISTA”.....	86
“CURTAMÃO”	87
“SE EU SERIA PERSONAGEM”	95
CONCLUSÃO	103
BIBLIOGRAFIA	108
ANEXOS (CONTOS DE <i>TUTAMÉIA</i> – TERCEIRAS ESTÓRIAS)	113

INTRODUÇÃO

O ano de 1908 foi memorável para a literatura brasileira, pois, neste mesmo ano em que falece Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), vem à luz João Guimarães Rosa (1908-1967), dois grandes autores reconhecidos, já em vida, por suas obras-primas.

Machado de Assis destacou-se em suas produções ficcionais por inúmeras razões, dentre elas, destaca-se aqui a criação de narradores singulares que permanecem até nossos dias despertando polêmicas. Bento Santiago, o narrador *Dom Casmurro* (1900), serve como exemplo de um tipo narrador que conta fatos vivenciados no passado, tentando convencer o leitor, seu cúmplice, do possível adultério cometido por Capitu, configurando-se, assim, como um narrador não confiável.

Guimarães Rosa, por sua vez, igualmente, por razões várias, destaca-se na constituição do cânone literário brasileiro, cumprindo salientar, dentre elas, uma espécie de narrador por ele criado. Assim como Machado de Assis, ele deu voz a um narrador que também se volta para seu próprio passado e narra suas lembranças a um interlocutor, sendo que este não possui sua voz registrada no texto. É o caso de *Grande sertão: veredas* (1956), no qual o sertanejo Riobaldo, já envelhecido, narra, a um interlocutor da cidade, suas experiências de ex-jagunço.

Os dois autores conseguiram concretizar em suas obras procedimentos narrativos que os destacaram no panorama literário do país. Ambos empregaram em algumas de suas obras o mesmo tipo de narrador que conta fatos dos quais participou como atuante, como protagonista, constituindo tal dado no que Gérard Genette (1930-), em sua obra *O Discurso da narrativa* (s.d.), classifica como narrador autodiegético.

Na mencionada obra de Machado de Assis, tal procedimento concede à matéria narrada um crédito especial que aproxima o leitor dos fatos, pois é o próprio Bentinho, desconfiado do adultério de Capitu, quem tenta fundamentar suas dúvidas, advogando em causa própria. Já em Guimarães Rosa, a concessão da voz narrativa ao homem do sertão elimina o preconceito comumente difundido na literatura regionalista brasileira, pois, ao posicionar o outrora objeto de observação de um narrador urbano como sujeito do discurso, dá-lhe estatuto diferenciado, uma vez que o situa como feitor de seu próprio narrar.

Antonio Candido, em seu ensaio intitulado “A literatura e a formação do homem”, chama a atenção para o fato de que o Regionalismo, em busca do “tipicamente brasileiro”, teve tanto função humanizadora quanto alienadora, conforme o trato lingüístico dado à matéria. Antonio Candido atenta que:

o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. (CANDIDO, 2002, p. 87)

Deste modo, o Regionalismo mantém em si uma potencialidade que pode tornar-se tanto boa literatura quanto uma simples enumeração de aspectos exóticos e pitorescos. Tal dicotomia entre tema e linguagem é bem exemplificada por Antonio Candido:

O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano de conhecimento do país. (CANDIDO, 2002, p. 87)

Para ilustrar tal situação, o autor remete aos exemplos literários de Coelho Neto (1864-1934) e Simões Lopes Neto (1865-1916), aquele com o conto “Mandoví” e este com o conto “Contrabandista”. Em “Mandoví”, o discurso indireto do narrador culto obedece à norma escrita, enquanto o discurso direto do homem rústico procura ser uma reprodução fiel (inclusive fonética) da fala, marcando assim “a dualidade estilística predominante entre os regionalistas” (CANDIDO, 2002, p. 88). O trecho seguinte é exemplo da tal concepção alienadora:

- Não vou? Ocê sabi? pois mió. Dá cá mais uma derrubada aí modi u friu, genti. Um dos vaqueiros passou-lhe o copo e Mandoví bebeu com gosto, esticando a língua para lamber os bigodes. Té aminhá, genti.
 - Adeu!
 - Eh! *Tigre...* livanta. Com a ponta do pé espremeu o ventre de um cão negro que se levantou ligeiro e, rebolando-se, a acenar com a

cauda, pôs-se a mirá-lo rosnando. Bamu! Adeu, genti¹.
(CANDIDO, 2002, p. 88)

Por outro lado, o conto “Contrabandista”:

começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico [...] Este deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contato humaniza o leitor.
(CANDIDO, 2002, p. 90-91)

O procedimento eleito por Simões Lopes Neto reflete sua concepção humanizadora da matéria regionalista, assim como Guimarães Rosa o fez ao longo de sua obra. O comentário de Ana Paula Pacheco, autora de tese de doutorado a respeito do narrador em *Primeiras Estórias*, reitera tal aspecto da obra de Rosa, ao comentar uma obra de Walnice Nogueira Galvão:

Vale notar que o capítulo ainda destaca o grande achado narrativo de Rosa, presente de maneira mais tímida em Valdomiro Silveira e J. Simões Lopes Neto: a fala em primeira pessoa sem o contraste preconceituoso de uma linguagem ‘correta’ que tornasse aquela exótica, no entanto com a complexidade inerente a um discurso oral... escrito. (PACHECO, 2001, p. 44)

Guimarães Rosa superou não só tal preconceito lingüístico como também elegeu como atuantes de destaque em suas estórias², em posição privilegiada, além do já mencionado homem do sertão, personagens que normalmente freqüentavam as margens, como, por exemplo, estrangeiros, índios, ciganos, crianças, serviçais, aleijados, doentes, cegos e animais.

Enquanto se observou em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), por exemplo, as personagens retirantes, também marginalizadas, caracterizadas por seus aspectos negativos e de privação, quase sem palavras, vê-se, em *Grande sertão: veredas*, um sertanejo eloqüente, que tanto relata suas experiências quanto coloca em questão suas dúvidas e medos. Alfredo Bosi, em seu ensaio “Céu, Inferno”, constata tal oposição,

¹ Optamos por conservar a grafia *ipsis litteris*, inclusive dos trechos de Guimarães Rosa, por não afetar a compreensão dos mesmos, mantendo, deste modo, a fidelidade da citação.

² O autor grafava *estória* para designar suas narrativas, conforme a distinção feita no primeiro prefácio de Tutaméia: “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.*”(ROSA, 1968, p. 3)

cuidando, inicialmente, de fazer, sobre a obra do autor alagoano, o seguinte comentário: “Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica” (BOSI, 1988, p. 10). Mais adiante, tem-se o comentário acerca das personagens da obra de Rosa que, igualmente, fazem parte de um mundo de privações, mas são vistas através de um olhar humanizado:

O narrador, cujo olho perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema [da personagem]. Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade. (BOSI, 1988, p. 22-23)

A grande diferença, portanto, entre os dois autores é justamente a perspectiva narrativa adotada frente à “matéria regionalista”. Deste modo, observa-se que: “A necessidade é sempre um estado inicial; mas, diversamente do que ocorre com os *cabras* de Graciliano, ela não é definitiva nem imutável [em Guimarães Rosa]”. (BOSI, 1988, p. 26)

Essa diferença de perspectiva pode ser notada, à primeira vista, pela escolha do modo de narração. Enquanto em *Vidas Secas* a narração é feita “de fora” e “do alto” por uma terceira pessoa, aparentemente impessoal, em vários escritos de Guimarães Rosa ocorre o oposto, pois a narração, feita pela própria personagem, indica total identificação com a narrativa, como já notava Antonio Candido no que diz respeito aos personagens criados por Simões Lopes Neto.

Esse tipo de narrador, o narrador autodiegético, encontra-se em sete dos quarenta contos de *Tutaméia* – terceiras estórias (1967). São eles: “Antiperipléia”, “Curtamão”, “Êsses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Tapiiiraiauara” e “– Uai, eu?”. Apesar do procedimento estrutural que os une, esses mencionados contos de *Tutaméia* podem ser classificados em subdivisões, no que tange às particularidades dos narradores. Para facilitar o trabalho analítico aqui almejado, o *corpus* desta dissertação será dividido, agrupando, dentre os sete contos, aqueles que têm características comuns. É o caso, por exemplo, dos contos “Antiperipléia” e “– Uai, eu?”, a serem analisados em um primeiro tópico. Nestes dois contos há presença de

narrador sertanejo a dialogar com interlocutor urbano, tal qual o exemplo supracitado do romance *Grande sertão: veredas*.

A “Êsses Lopes” será reservado o segundo tópico, ressaltando sua proximidade com o conto “A terceira margem do rio”. Em ambos encontram-se os narradores em estado de extrema excitação emocional. Enquanto em “A terceira margem do rio” o ato narrativo almeja libertar o narrador do remorso por não ter cumprido, de acordo com seus valores, com os deveres de filho, em “Êsses Lopes”, o ato narrativo tem por objetivo exteriorizar a ira contida por anos a fio pela então protagonista e agora, mulher madura, convertida em narradora de sua própria estória de vida.

Aos contos “Rebimba, o bom” e “Tapiiraiauara”, totalmente distintos, serão atribuídos tópicos específicos. O primeiro será analisado a partir de seu caráter de recordação e conseqüente reorganização lúcida do passado vivido. O segundo, por sua vez, registra de forma clara as preocupações ecológicas do autor e sua competência para o registro polifônico. As análises destes contos se farão presentes no terceiro e quarto tópicos do terceiro capítulo desta dissertação.

Finalmente se chegará às duas últimas análises, “Curtamão” e “Se eu seria personagem”. Esses dois contos possuem em comum a presença de narrador representante da vertente literária “espiritualista”, que Walnice Nogueira Galvão designou como “reação espiritualista” (GALVÃO, 2000, p. 8). Importa, nestas duas derradeiras análises, focar a maneira pela qual se processa a construção do espaço que não se vincula necessariamente ao regionalismo. Também será analisado, nestes dois contos, o modo como metaforicamente se apresenta a natureza do texto literário, bem como sua função e destino.

Portanto, o terceiro capítulo da presente dissertação será constituído por cinco tópicos: (1) narrador sertanejo em situação de confronto com narratário urbano; (2) narradora a fazer de sua narração manifestação de ira; (3) narrador a recordar e reorganizar seu passado; (4) narrador regente de polifonia; e (5) narrador representante da vertente “espiritualista”. Por sua vez, os dois primeiros capítulos dessa dissertação serão destinados, respectivamente, aos seguintes aspectos:

1. à obra *Tutaméia* – terceiras estórias, atendo-se à maneira pela qual se constituiu, e à descrição de algumas de suas especificidades;

2. à figura do narrador, procurando-se apresentar o leque de instrumental teórico disponível, bem como justificar a escolha de Gérard Genette, apresentando-o, ainda que de maneira bastante sucinta.

Espera-se com este trabalho poder contribuir com o estudo da história do narrador na ficção literária brasileira, trabalho este já antes efetivado por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*. Compete à conclusão da presente dissertação situar, depois da amostragem efetivada pela análise dos sete contos, a importância do narrador autodiegético no processo de efetivação da literatura de Guimarães Rosa no panorama da literatura brasileira.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE *TUTAMÉIA* – TERCEIRAS ESTÓRIAS

1.1 A RECEPÇÃO DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA PELA CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA LITERÁRIAS BRASILEIRA

Raquel Esteves Lima, atualmente professora da Universidade Federal da Bahia, publicou, nos Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa, *Veredas de Rosa*, interessante artigo resultante de parte de sua tese de doutorado intitulada *A crítica literária na universidade brasileira*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1997, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Eneida Maria de Souza. No referido artigo, “As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa”, a estudiosa afirma que João Guimarães Rosa é o autor mais estudado nas universidades brasileiras. Tal constatação é resultante de pesquisa efetivada nos bancos de teses da UFRJ, USP, PUC-RJ, UNICAMP e UFMG no período compreendido entre 1970 e 1977. Tal artigo registra, tendo como suporte exaustiva pesquisa, dados que antes eram intuídos, porém sem a devida comprovação.

Desde sua estréia “oficial”, com a publicação de *Sagarana*, em 1946, João Guimarães Rosa obteve da crítica e, posteriormente, da historiografia literária, o reconhecimento, quase sem exceção, do valor de sua obra para a literatura brasileira.

O primeiro comentário crítico de que se tem notícia, feito por Álvaro Lins, no jornal *Correio da Manhã*, e posteriormente inserido na coletânea organizada por Eduardo Coutinho para a Coleção Fortuna Crítica, da Editora Civilização Brasileira, já menciona a inovação proporcionada por sua obra:

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o sr. J. Guimarães Rosa.³ (In: COUTINHO, 1991, p. 237-238)

³ Crítica publicada no dia 12 de abril de 1946. O recorte faz parte do arquivo JGR do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da USP. Esta informação foi apresentada por Prof^a. Dr^a. Sônia Maria van Dijk Lima em aulas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Em movimento semelhante, a historiografia literária aponta para a obra de Rosa como marco divisor na literatura do Brasil. Os trechos que se seguem são exemplares para clarificar a afirmação feita. Este, de Antônio Soares Amora, destaca a mudança proporcionada, pela obra de Rosa, no panorama literário do país:

a partir de Guimarães Rosa (*Sagarana*, 1946), o empenho literário de nossos romancistas, novelistas e contistas deixou de ser, como fôra nos anos 20 e 30, a denúncia de uma realidade, que nos instigava a uma revolução política e social, para ser, precipuamente, uma ‘obra de arte’. (AMORA, 1967, p. 170-171)

Este outro trecho, de Alfredo Bosi, remete à atitude da crítica frente aos livros de Rosa: “A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema de nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é *Grande Sertão: Veredas*”. (BOSI, 2003, p. 429)

Já Afrânio Coutinho atenta para o inovador aspecto lingüístico da obra: “foi desde essa estréia [com *Sagarana*], que a língua até então manipulada pelos nossos ficcionistas começou a sofrer reformulações num sistema que se estratificara havia muito tempo”. (COUTINHO, 1997, p. 251)

Luciana Stegagno Picchio, professora de Literatura Brasileira na Universidade de Roma, unindo alguns destes aspectos, tece, em sua *História da Literatura Brasileira*, o seguinte comentário sobre o autor:

Guimarães Rosa (João G.R.: 1908-1967) é o nome de maior relevo da ficção brasileira do nosso século: e um dos mais célebres no exterior, apesar da presunção de intraduzibilidade de que a sua prosa, expressionista como poucas, inteiramente baseada na invenção e na surpresa lexical. (PICCHIO, 1997, p. 605)

Por sua vez, os estudos acadêmicos sobre Guimarães Rosa também ressaltam os aspectos inovadores de sua obra. Grande ênfase é dada a seu trato peculiar da matéria regional, tal qual foi visto na introdução deste trabalho. Há ainda preocupação com sua linguagem particular que, procurando se afastar dos clichês e frases feitas, cria neologismos e reanima arcaísmos em construções sintáticas que remetem, várias vezes, ao registro oral da língua, com sua maleabilidade característica, se comparada à fixidez da forma escrita.

Uma amostra da diversidade dos estudos sobre a obra de Rosa pode ser notada na seleção bibliográfica feita por Eduardo Coutinho, na referida obra por ele organizada para a Coleção Fortuna Crítica: *Guimarães Rosa*. Esta mesma diversidade pode ainda ser observada nos ensaios publicados nos volumes da revista *Scripta*, resultantes dos Seminários Internacionais Guimarães Rosa ocorridos na Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte em agosto de 1998, e em agosto de 2001; somados aos ensaios recentemente apresentados na edição do evento em agosto de 2004 ainda não publicados. Além da revista *Scripta*, houve publicação dos melhores trabalhos apresentados nestes eventos em *Anais* intitulados *Veredas de Rosa*. Apenas vieram a público aqueles referentes aos dois primeiros seminários, de 1998 e 2001, contando, cada um deles, com aproximadamente 800 páginas nas quais se fazem presentes as mais diversificadas abordagens da obra do escritor mineiro em pauta.

1.2 A RECEPÇÃO DE *TUTAMÉIA* – TERCEIRAS ESTÓRIAS, PELA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

Por outro lado, em contrapartida a este grande número de estudos, depara-se com uma lacuna quando se trata da obra *Tutaméia* – terceiras estórias. De acordo com Vera Novis: “Enquanto a bibliografia crítica de outros livros do autor cresce mais e mais, *Tutaméia* permanece um livro pouco estudado” (NOVIS, 1989, p. 21). A autora menciona, em sua obra *Tutaméia: engenho e arte*, bibliografia de todos os títulos encontrados acerca deste livro de Rosa totalizando vinte e seis títulos diante das centenas a respeito de suas demais obras.

De acordo com Vera Novis poderiam ser duas as razões para a ocorrência de tal fato: a primeira seria devida ao desinteresse da crítica frente às publicações posteriores à obra monumental *Grande sertão: veredas*, por perceber a produção subsequente como “involução, regressão” ou mera “repetição” (NOVIS, 1989, p. 22). A outra possível razão do pouco interesse seria devido ao aspecto “desconcertante” proporcionado pela obra: “A impressão inicial causada pelo livro é de perplexidade: alguns contos, como o que abre o volume, ‘Antiperipléia’, são semanticamente densos, violentamente dramáticos”. (NOVIS, 1989, p. 22)

O segundo motivo parece ser o mais plausível se for levado em conta que a obra *Tutaméia* é fruto de mais de três décadas de experiência literária do autor, considerando-se a afirmação de Sônia van Dijck Lima de que a “estréia” do autor se deu com “o conto ‘Mistério de Highmore Hall’ [que] foi selecionado em concurso promovido pela revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) e publicado na edição desse periódico do dia 7 de dezembro de 1929.” (LIMA, 2000, p. 10)

Ainda que as colocações de Vera Novis tenham sido efetivadas em 1989, não se nota hoje grande modificação no quadro por ela apresentado. Há estudos esparsos dos contos presentes em *Tutaméia* – terceiras estórias, principalmente em periódicos, em capítulos de livros, em anais de eventos, porém apenas uma nova obra sobre a coletânea como um todo surgiu nestes últimos dezesseis anos: *As três graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa, de Heloísa Vilhena de Araújo, publicado em 2001 pela editora Mandarim.

1.3 ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DE *TUTAMÉIA* – TERCEIRAS ESTÓRIAS

Um dado interessante merece ainda ser considerado. Há, no Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, da Universidade de São Paulo, “dois volumes com o título *Seção* e seis pastas com folhas soltas dos originais da obra [*Sagarana*]” (LIMA, 2000, p. 11-12). Segundo Sônia Maria van Dijck Lima:

O primeiro documento, *Seção* – encadernado em couro vermelho, cuja data gravada na lombada é 1937, corresponde à primeira versão conhecida de *Sagarana* e é uma cópia carbonô. Compõe-se das seguintes narrativas: SEZÃO, CONVERSA DE BOIS, A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO, DUELLO, MINHA GENTE, BICHO MÁU, CORPO FECHADO, ENVULTAMENTO, QUESTÕES DE FAMÍLIA, UMA HISTÓRIA DE AMOR, O BURRINHO PEDRÊS e A OPORTUNIDADE DE AUGUSTO MATRAGA. Às narrativas, Guimarães Rosa acrescentou um posfácio: PORTEIRA DE FIM DE ESTRADA. (LIMA, 2000, p. 12)

Neste citado posfácio do autor, que seria suprimido em volumes posteriores de *Sagarana*, fazia-se presente o anúncio do próximo livro a ser escrito por ele: “chamar-se-á ‘Tutaméia’, e virá logo depois deste”. (LIMA, 2000, p. 11).

Tal colocação conduz à suposição de que *Tutaméia* foi uma meta do autor desde os primórdios de suas publicações, só vindo, no entanto, a público com a devida maturidade. É interessante notar que esta idéia do surgimento da obra como fruto de anos de amadurecimento se configura justamente como o oposto do próprio significado do título do livro, que seria o de “ninharia”, conforme registra o verbete presente em *O Léxico de Guimarães Rosa*, organizado por Nilce Sant’ Anna Martins:

TUTAMÉIA. Nome de obra. [...] Pequena porção, bagatela.//No final do prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, o A. acrescenta um pequeno glossário no qual arrola para o título os seguintes sinônimos: *nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia*. A f. dic. é **tuta-e-meia**. (MARTINS, 2001, p. 509)

“Tuta-e-meia”, de acordo com o dicionário Aurélio, significa (além de ninharia) “quase nada, preço vil, e pouco dinheiro” (FERREIRA, 1999, p. 2019). Afigura-se, no entanto, com sentido diverso para o autor, como se infere do “*mea omnia*” grafado em destaque e após ponto e vírgula no “Glossário” inserido por Guimarães Rosa no derradeiro prefácio de *Tutaméia* – terceiras estórias, “Sobre a escôva e a dúvida”, onde se lê o seguinte: “*tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia.*” (ROSA, 1968, p. 166)

O “*mea omnia*”, “todas as minhas coisas”, evidencia o valor substancial de *Tutaméia* – terceiras estórias para João Guimarães Rosa, bem como a estima afetiva da mesma para o autor. Paulo Rónai, em seu ensaio intitulado *Tutaméia*, partindo de relato do próprio autor, comenta a importância deste livro para Rosa:

Em conversa comigo (numa daquelas conversas esfuziantes, estonteantes, enriquecedoras e provocadoras que tanta falta me hão de fazer pela vida afora), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. (In: COUTINHO, 1991, p. 528)

Esta derradeira obra organizada por João Guimarães Rosa também revela em vários momentos o aspecto charadista⁴ atribuído ao autor. Isto já pode ser notado pela denominação “terceiras estórias” a surpreender o leitor. Como se sabe, em 1962, foram publicadas as *Primeiras Estórias*, coletânea de contos. Em 1967 surgem as “terceiras” sem que houvesse as “segundas”. Este caráter charadista é ainda notado na disposição das quarenta estórias de *Tutaméia* em ordem alfabética no sumário, exceto diante da letra “J”, que vem seguida de “G” e “R”, sendo justamente as iniciais do autor.

Fato notório nesta obra é o aspecto sintético dos contos, oscilando entre três e cinco páginas⁵, supostamente um dos responsáveis pelo hermetismo da mesma. Tal concisão pode também ter sido devida ao pouco espaço reservado pela revista *Pulso*, onde os quarenta contos foram publicados pela primeira vez. Paulo Rónai comenta tal concisão no mesmo ensaio mencionado anteriormente:

Longe de constituir um convite à ligeireza, o tamanho reduzido obrigou o escritor a excessiva concentração. Por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo. Nem desta vez a tarefa do leitor é facilitada. (In: COUTINHO, 1991, p. 531)

Esta obra, publicada meses antes do falecimento do autor, é tida como obra “testamento”. Nela fazem-se presentes, além das quarenta breves estórias, quatro prefácios distribuídos entre eles, que, ainda de acordo com Paulo Rónai:

Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte. (In: COUTINHO, 1991, p. 531)

⁴ Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Um chamado João”, publicado por ocasião da morte do escritor transmite tal idéia: “Por que João sorria / se lhe perguntavam / que mistério é êsse? / E propondo desenhos figurava / menos a resposta que / outra questão ao perguntante?” (ROSA, 2001, p. 13)

⁵ Relativas à segunda edição, da Editora José Olympio, do ano de 1968.

Nesses prefácios estariam as chaves da poética⁶ do autor, que, ora em tom teórico, ora em tom confessional, fala de seu processo criativo. O exemplo de como escreveu o conto “A terceira margem do rio”, de *Primeiras estórias*, fala de um dos seus modos de criação: “veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’, como se fôsse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro” (ROSA, 1968, p. 157)⁷, processo este “subliminar ou supraconsciente”, opondo-se a este outro exemplo, o do romance interrompido, *A Fazedora de Velas*, composto a partir de roteiro estudado, que:

Decorria em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais, e para êle fôra já ajuntada e meditada a massa dos elementos, o teor curtido na idéia, riscado o enrêdo em gráfico. Ia ter, principalmente, cenário interno, num sobrado, do qual – inventado fazendo realidade – cheguei a conhecer todo canto e palmo. Contava-se na primeira pessoa, por um solitário, sofrido [...] (158)

Tutaméia, em vista de tais peculiaridades, se faz obra de grande importância dentre as produções de Rosa, ficando, pois, justificada a necessidade de estudá-la. Igualmente, esta dissertação procura auxiliar na reversão do quadro referido por Vera Novis da “magra bibliografia de *Tutaméia*” (NOVIS, 1989, p. 22), ainda que se limite ao estudo de apenas sete contos deste livro.

Irene Gilberto Simões, analisando as perspectivas narrativas em *Tutaméia*, aponta, dentre as quarenta estórias, um conjunto de narrativas semelhantes: “sete são narradas em primeira pessoa: ‘Antiperipléia’, ‘Curtamão’, ‘Êsses Lopes’, ‘Rebimba o Bom’, ‘Se Eu Seria Personagem’, ‘Tapiiraiauaara’, ‘– Uai, Eu?’ ”. (SIMÕES, 1988, p. 171)

Além desta característica comum, tais contos têm os acontecimentos narrados provenientes de um período do passado, o que configura narração ulterior, conforme terminologia empregada por Gérard Genette. Vários dos termos a serem empregados nas análises, que se farão presentes no próximo capítulo desta dissertação, estão presentes na obra de Genette, fazendo-se, portanto, oportuno a explanação de alguns desses conceitos.

⁶ É preciso ainda considerar as poucas entrevistas concedidas por João Guimarães Rosa, as cartas trocadas com seus tradutores e amigos, e ainda o discurso proferido na Academia Brasileira de Letras poucos dias antes de sua morte.

⁷ As próximas referências a *Tutaméia – terceiras estórias* serão todas relativas à mesma edição de 1968. Deste ponto em diante estas referências serão seguidas somente do número de página.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR

2.1 O DISCURSO DA NARRATIVA, DE GÉRARD GENETTE

Gérard Genette, em seu ensaio intitulado “Discours du récit⁸” (1972), extraído do terceiro volume de seu *Figures*, propôs-se a estudar em termos de descrição estrutural a organização da narrativa. O foco principal da atenção de Genette foi o romance *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), do escritor francês Marcel Proust (1871-1922). Nesta obra de Proust, encontra-se o mesmo procedimento narrativo que, notadamente, é freqüente na obra de Guimarães Rosa, dentro do qual também se enquadram os sete contos de *Tutaméia*, mencionados.

Tal procedimento consiste na presença de um narrador autodiegético a fazer narração ulterior de suas vivências. Esta semelhança contribuiu para a escolha da obra de Genette, em especial, em meio a tantos nomes importantes nos estudos de narratologia, tais como, Mikhail Bakhtin (1895-1975), Roland Barthes (1915-1980), Wayne C. Booth (1921-), Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Percy Lubbock (1879-1965) e Tzvetan Todorov (1939-).

Logo na introdução do *Discurso da narrativa*, Genette chama a atenção para o emprego da palavra *narrativa* (*récit*), que é muitas vezes empregada em contextos ambíguos, podendo designar tanto (1) o enunciado narrativo, o discurso⁹ oral ou escrito proferido de um emissor para um receptor; quanto (2) uma sucessão de acontecimentos, reais ou não, constituintes do discurso, com a abstração do meio lingüístico que o gerou; e podendo ainda designar (3) um acontecimento específico, ou o ato de narrar por si mesmo, ou seja, a própria enunciação.

Separadas as possíveis acepções do termo, o autor propõe, para evitar ambigüidades e confusões, os seguintes termos, respectivamente: (1) *história*, ou *diegese*, isto é, o significado ou o conteúdo narrativo; (2) *narrativa*, ou seja, o significante, ou o texto narrativo em si; e (3) *narração*, representando a ação narrativa em si.

⁸ A tradução para o português desta obra, que será aqui utilizada, tem por título *Discurso da narrativa*, da editora lusitana Vega, sem data de edição.

⁹ O conceito de discurso aqui utilizado designa “um conjunto de enunciados que manifestam certas propriedades verbais cuja descrição se pode efetuar no quadro de uma análise estilístico-funcional”. (REIS, 1988, p. 27)

O autor ressalta a importância de centrar atenção na *narrativa*, no sentido estrito da palavra, por ser o principal meio pelo qual se tem contato com o discurso narrativo. Deste modo, documentos externos ao texto ficcional, como, por exemplo, biografias, não contribuem do mesmo modo que o texto em si para a análise da narrativa, pois, como afirma Genette, é:

a narrativa, e apenas ela, que nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indirecto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa. (GENETTE, s.d., p. 26-27)

Assim: “história e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa” (GENETTE, s.d., p. 27). É, no entanto, preciso lembrar que o discurso narrativo só existe enquanto relato de uma história, proferido de alguém para alguém. O “discurso narrativo”, enquanto “discurso”, liga-se indissociavelmente à narração; e, enquanto “narrativo”, se vincula à história contada. Portanto, estes três planos (da diegese, da narrativa, e da narração) tomam nas análises textuais relações indissociáveis de correlação.

Pensando na obra de Guimarães Rosa, tais correlações tornam-se ainda mais pertinentes, visto que o próprio autor relacionava vida, linguagem, e literatura como indissolúveis. Os seguintes trechos do seu “Diálogo” com o tradutor alemão Günter Lorenz exemplificam tal idéia (In: COUTINHO, 1991):

Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida (74);

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente (83);

Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz

daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’. A literatura tem de ser vida! O escritor dever ser o que ele escreve. (84)

Igualmente nos prefácios de *Tutaméia*, como foi visto anteriormente, pode-se notar o modo pelo qual o autor relaciona, de maneira estreita, formas de inspiração pessoal a reflexões literárias teóricas, prefácios estes cuja matéria Benedito Nunes observou ser: “ora irônica e apologética, ora ilustrativa e confessional [...] que muitas insídias, surpresas e revelações encerram para o intérprete sequioso da obra de Guimarães Rosa”. (NUNES, 1969, p. 205, grifo meu)

Genette, buscando uma categorização mais minuciosa da narrativa, toma como ponto de partida o estudo de Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*¹⁰, referindo-se inicialmente a três categorias básicas de **análise**:

1. a do tempo, que relaciona a história e seu tempo ao discurso;
2. a do aspecto, que trata da maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, e;
3. a do modo, que trata do tipo de discurso utilizado pelo narrador.

Genette reorganiza tais categorias propondo reformulações como, por exemplo, o emprego do termo voz, para dar conta das relações verbais vinculadas ao sujeito, em lugar da distinção tradicional (inclusa na categoria de modo) de narrativa em “primeira” ou “terceira pessoa”, haja vista que o termo voz possui conotações mais latas do que esta tradicional separação de “pessoa”. Note-se que as mencionadas categorias de tempo e modo relacionam apenas história e narrativa, enquanto a categoria voz relaciona, a um só tempo, narração e narrativa, bem como narração e história.

A separação entre as categorias modo e voz não é feita por todos os estudiosos da narratologia. Esta distinção consiste basicamente em separar o modo, que se relaciona com o focalizador, responsável pela visão ou pela perspectiva que orienta a narrativa; da voz, que se relaciona com o narrador, responsável pela narração em si. Ou, em outras palavras, enquanto um está relacionado à questão: quem vê a história? (focalizador), o outro se vincula à pergunta: quem fala na história? (narrador).

¹⁰ In: *Communications*, 8. (1966)

Genette divide sua obra em cinco capítulos, sendo que os três primeiros (“Ordem”, “Duração”, e “Frequência”) tratam do tempo, o quarto diz respeito ao modo, e o último versa sobre a voz. Este último capítulo será destacado entre os demais, neste trabalho, por se vincular mais estreitamente às peculiaridades que unem os sete contos de Guimarães Rosa a serem aqui estudados.

Logo de partida, Genette ressalta a importância das considerações tecidas pelo lingüista Émile Benveniste (1902-1976) sobre a “subjetividade na linguagem”, que fizeram “passar da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados e a sua instância produtiva – o que se chama hoje a sua enunciação¹¹” (GENETTE, s.d., p. 212). Este aspecto, que leva em conta a “enunciação”, amplia e aprofunda a possibilidade analítica, mas por vezes gera confusão interpretativa na qual se confunde a instância narrativa textual com a própria figura viva do escritor. Enquanto aquele remete a uma instância ficcional (da verossimilhança), este se vincula ao mundo empírico (da realidade). Raciocínio semelhante costuma relacionar o destinatário fictício da obra com o seu leitor real.

Neste capítulo “Voz”, Gérard Genette tece, primeiramente, considerações acerca das categorias “do tempo da narração, do nível narrativo, e da «pessoa», ou seja, as relações entre o narrador – e eventualmente o seu ou os seus narratário(s) – e a história que conta” (GENETTE, s.d., p. 214). Genette lembra que uma situação narrativa contém, além da relação entre o ato narrativo e a diegese, uma série de relações entre tempo, espaço, e personagens, que ocorrem simultaneamente de modo natural. No entanto, em uma análise, essa simultaneidade não é possível. Faz-se, pois, necessário observar os elementos da narrativa em separado, procurando sua função na construção da totalidade. Por tal motivo, o autor trata dos elementos constituintes da narrativa sucessivamente, tal qual se segue nos próximos itens deste trabalho. Esta dissertação, porém, trará em ordem diferente de apresentação esses mesmos itens no corpo das análises, como será observado no próximo capítulo.

¹¹ *Enunciação* que tem como correspondente no discurso narrativo a designação de *narração*.

2.2 TEMPO DA NARRAÇÃO

De acordo com Genette, quando se conta uma história, tem-se no ato narrativo, necessariamente, referência ao tempo, seja ele presente, passado, ou futuro, no qual narrador e narratário estabelecem o ato comunicativo. Já com relação ao espaço, Genette afirma que “posso muitíssimo bem contar uma história sem precisar o lugar onde sucede” (GENETTE, s.d., p. 214), o que o leva à conclusão de que a manifestação temporal parece sobressair-se à determinação de espaço, pois apenas raramente se especifica o lugar em que a narração é feita. Deste modo, para o autor, a informação espacial torna-se dispensável para a construção da narrativa enquanto o tempo da diegese é, comumente, mencionado em relação ao tempo da narração. Tendo em vista tal dado, Genette classifica essa relação temporal entre o tempo do ato narrativo e o tempo da história contada em quatro tipos de narração:

1. a *ulterior*, na qual a narração dos fatos acontece depois de seu acontecimento;
2. a *anterior*, na qual ocorre uma narrativa, geralmente, em tempo futuro; como, por exemplo, a de um texto preditivo (sob suas diversas formas: profética, apocalíptica, oracular, astrológica, quiromântica, cartomântica, oniromântica, etc);
3. a *simultânea*, que se dá no tempo presente, no instante em que a ação está ocorrendo;
4. e a *intercalada*, que acontece entre os momentos da ação, como ocorre, por exemplo, nos romances epistolares de vários correspondentes “onde se sabe, a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga” (GENETTE, s.d., p. 216). Para exemplificar tal afirmação o autor recorre à obra *Les Liaisons Dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos (1741-1803).

Dentre esses tipos de narração, a *ulterior* permanece desde a Antigüidade clássica até hoje como o modelo narrativo mais produzido. Nela o tempo decorrido entre a diegese e a narração pode ser indeterminado sem maiores problemas, visto que o marcador temporal “– era uma vez...” é suficiente para “localizar” temporalmente a narrativa. Porém, há algumas narrativas que se situam precisamente no tempo. Algumas delas convergem de um passado distante para o momento presente da enunciação.

Tem-se como exemplo deste modelo de narração ulterior o conto, já mencionado, “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, na qual o narrador conta, brevemente, a sua história, que tem início em suas lembranças infantis, rumando para o momento do presente da narração, em que já se encontra envelhecido. O tempo da diegese se estende por quase toda a vida do narrador enquanto o tempo da enunciação narrativa (ou narração) é breve. Nota-se que o tempo neste conto, bem como em alguns dos sete contos de Tutaméia, não respeita uma forma cronológica precisa e totalmente linear, correspondendo, antes, a uma ordem ditada pela memória do contador, composta por saltos e retardos, como será observado durante as análises integrantes do terceiro capítulo.

Um exemplo dessa relativização temporal pode ser observado na análise de Erich Auerbach (1892-1957), intitulada “A meia marrom”, sobre o processo moderno de narração, tendo por base Virginia Woolf. Auerbach demonstra como o simples ato, descrito no romance, de medir uma meia na perna do garoto James pode ser entremeado de uma série de digressões e eventos não condizentes com o tempo cronológico real da ação, como o trecho seguinte explicita:

Neste episódio totalmente carente de importância são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam nas consciências das personagens. (AUERBACH, 2001, p. 477)

Isto devido ao fato de que “o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir” (AUERBACH, 2001, p. 484), fazendo com que exista essa disparidade entre o tempo da narração e o tempo da diegese, sempre trazendo o suporte lingüístico como intermédio.

2.3 NÍVEIS NARRATIVOS

Os *níveis narrativos* referem-se, falando “grosso modo”, basicamente à posição do narrador em relação à história contada, pois a narração se situa em um plano diverso do qual a história ocorreu. Assim o mundo do qual se fala, em um plano anterior, é tido

como *diegese*, enquanto o mundo, do presente da narrativa, no qual se narram os fatos, é nomeado de *metadiegese*, pois se situa num nível “além” da *diegese*¹². A seguinte afirmação de Genette explicita a idéia dessa diferença de níveis: “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, s.d., p. 227), isto é, o nível primeiro é o da *diegese*, o do “acontecimento” da história; já o ato narrativo se situa em um outro nível: o da *metadiegese*.

O nível narrativo primordial é chamado por Genette de nível extradiegético, no qual se situam os narradores-autores (fictícios). Os relatos desses narradores-autores podem ser cedidos a outros narradores que, por sua vez, se situam em um outro nível, classificado de diegético ou intradiegético. Pode ocorrer ainda deste último narrador citado dar a voz a um outro narrador que se situará em outro nível, o metadiegético.

Adaptando a terminologia ao exemplo do *Grande sertão: veredas* ter-se-ia, num primeiro nível, (extradiegético) o ouvinte dos relatos de Riobaldo, que, anotando as palavras do ex-jagunço, aparenta ser o “editor” do relato. A narração oral de Riobaldo estaria localizada em outro nível, o diegético, ou intradiegético. Os eventuais narradores que “falam pela boca” de Riobaldo seriam enquadrados no nível metadiegético.

O trecho seguinte mostra como, no decorrer de sua narração, Riobaldo cede espaço a outro narrador: “o Jõe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão [...] Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte” (ROSA, 2001, p. 238), sendo que no parágrafo posterior inicia-se o relato, com se passasse a palavra a Jõe Bexiguento: “Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema” (ROSA, 2001, p. 238), páginas depois o narrador Riobaldo retoma a palavra e continua sua narração: “e foi isso o que o Jõe Bexiguento a mim contou”. (ROSA, 2001, p. 243)

Esse processo de narrativas “encaixadas” umas nas outras é comum em romances mais extensos, como é o caso dos vários “causos¹³” encontrados no *Grande sertão*. A essas transposições de um nível para outro Genette dá o nome de metalepses. Nos contos

¹² Um dos significados do prefixo grego *meta* é posição posterior.

¹³ Alguns exemplos são o caso do Aleixo (ROSA, 2001, p. 28); o caso de Pedro Pindó e do menino Valtei (29-30); o caso de Jazevedão (33-35); o caso de Joé Cazuzo (35-37), o caso de Firminiano (37-38); o caso da moça que faz milagres (75); o caso do casamento entre primos carnavais (76), o caso do incesto entre mãe e filho (90-91); o caso de Rudugério de Freitas (91); o caso de Davidão e Faustino (100-101); o caso de Maria Mutema (238-243).

as metalepses acontecem com menor freqüência e de modo sutil, devido ao aspecto estrutural sintético, como será posteriormente observado nas análises.

A narrativa metadieética, destacada pelo autor como “uma forma que remonta às origens exactas da narração épica” (GENETTE, s.d., p. 230), conseguiu se manter através dos tempos, mesmo diante de novas formas de narrativas. Genette trata das nuances desta narrativa metadieética até deparar-se com o que ele chama de “eliminação quase sistemática da narrativa metadieética” (GENETTE, s.d., p. 238), de que a obra *Em busca do tempo perdido* é modelar. Nesta obra de Proust, seria encontrada “uma narração directa em que o narrador-herói apresenta abertamente a sua narrativa como obra literária, e assume, portanto, o papel de autor (fictício)” (GENETTE, s.d., p. 238), decretando uma emancipação do narrador, que tanto interpela directamente o seu “leitor” quanto fala, conscientemente, de seu ato narrativo (ato metanarrativo, que será retomado adiante). Genette classifica tal narrativa de pseudo-diegética, pois se trata de “uma narrativa segunda no seu princípio, mas imediatamente trazida ao nível primeiro e tomada a seu cargo, qualquer que seja a fonte, pelo herói-narrador.” (GENETTE, s.d., p. 239)

Cotejando tal modelo com os sete contos de Rosa a serem analisados, torna-se possível classificá-los como narrativas pseudo-diegéticas, mas heterogêneas entre si, pois, em alguns casos, tem-se a impressão de um narratário intermediário responsável pela divulgação do caso (como ocorre em “- Uai, eu?”), e em outros se tem a impressão de uma “transcrição” directa das palavras do narrador (como ocorre em “Se eu seria personagem”), como também será visto adiante.

2.4 PESSOA

Gérard Genette, depois de tecer considerações sobre a relação do tempo na narrativa e sobre os níveis narrativos, trata da questão da “pessoa”, ou seja, da relação entre a figura do narrador e do narratário, com a história que conta. O autor, como já mencionado anteriormente, refuta a distinção tradicional de narrador em primeira e terceira pessoa, por acreditar que:

a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma conseqüência mecânica): fazer contar a história por uma das suas «personagens», ou por um narrador estranho a essa história. (GENETTE, s.d., p. 243)

Essas atitudes narrativas distinguem, pois, o narrador ausente da história que conta, denominado heterodiegético; do narrador presente como personagem da história que conta, denominado homodiegético.

O narrador de tipo homodiegético recebe divisão em duas variedades: (1) o narrador que participa da história contada, desempenhando papel secundário (observador), tem, somente, a denominação de homodiegético. (2) O narrador que participa da história como herói (protagonista), recebe a designação de autodiegético. Assim, o narrador homodiegético pode ser tanto testemunha (homodiegético), como atuante (autodiegético).

Genette, após tal definição, confronta o nível narrativo (de narrador extra- ou intradiegético), em sua relação com a história (hetero- ou homodiegético), propondo um “quadro” com os quatro tipos fundamentais de estatutos do narrador, exemplificando cada tipo com um correspondente literário.

O extradiegético-heterodiegético teria como modelo Homero, “narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente”; o extradiegético-homodiegético teria como paradigma Marcel (narrador d’*Em busca do tempo perdido*); o intradiegético-heterodiegético teria como paradigma Xerazade, “narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente”; e o intradiegético-homodiegético teria como paradigma “Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história” (GENETTE, s.d., p. 247). Deste modo, se constituiria o seguinte quadro presente à página 247 da obra de Genette¹⁴:

¹⁴ Para facilitarmos a compreensão simplificamos o quadro restringindo o número de citações às seguintes obras: *Odisséia*, de Homero; *Em busca do tempo perdido*, de Proust; e os contos clássicos da literatura árabe, *As mil e uma noites*.

RELACÃO \ NÍVEL	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegética</i>	Homero	Xerazade
<i>Homodiegética</i>	Marcel	Ulisses

Adiante, o teórico trata das diversas funções que o narrador pode assumir ao contar a história, e para tanto retoma as funções da linguagem propostas pelo lingüista da Escola de Praga Roman Jakobson (1896-1982). Os processos comunicacionais envolvem vários fatores, a saber: “um *emissor* que envia a mensagem a um *receptor*, usando o *código* para efetua-la; esta, por sua vez, refere-se a um *contexto*. A passagem da emissão para a recepção faz-se através do suporte físico que é o *canal*” (CHALHUB, 1999, p. 5). A ênfase em cada um dos fatores da comunicação (emissor, receptor, canal, código, referente, mensagem) determina um perfil para a mensagem, e a sua *função da linguagem* (respectivamente, emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial, poética).

Genette partindo de tal modelo distribui a suas funções do narrador do seguinte modo: a primeira função, a *função narrativa*, refere-se ao aspecto narrativo em si, que se vincula à própria história, e do qual nenhum narrador pode prescindir sem perder a sua qualidade de narrador.

O segundo aspecto é o do texto narrativo, que se relaciona aos aspectos de organização interna do próprio discurso, equivalente à função metalingüística de que trata Jakobson. Este aspecto recebe a designação de *função de regência*. Genette afirma que em tal função: “o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalingüístico (na ocorrência, metanarrativo) para marcar suas articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna [do próprio discurso]”. (GENETTE, s.d., p. 254)

O terceiro aspecto mencionado é o da situação narrativa, que envolve o narrador e o narratário, este podendo ser ausente, virtual ou presente. A comunicação entre essas duas instâncias pode remeter tanto à função fática, que testa o canal comunicativo, quanto

à função conativa, na qual se tenta convencer o interlocutor a adquirir certa opinião; ambas estas funções propostas por Jakobson. A esta função Genette dá o nome de *função de comunicação*.

O quarto aspecto trata da orientação do narrador para si próprio, que remete à função emotiva, podendo referir-se à fonte de onde o narrador extraiu as informações do seu relato, ou aos sentimentos nele despertados pela história, o que constitui a *função testemunhal* ou de *atestação*.

O quinto aspecto é referente às intervenções do narrador que tomam forma de comentários autorizados, ou juízos de valor, sobre a narrativa, recebendo tal item o nome de *função ideológica* do narrador.

A classificação de sentenças de acordo com essas funções (narrativa, de regência, de comunicação, testemunhal, e ideológica) visa contribuir com a análise das obras, o próprio Genette, no entanto, propõe a seguinte ressalva de que:

Essa repartição em cinco funções não é para receber, sem dúvida, num espírito demasiado estanque de compartimentação: nenhuma dessas categorias é completamente pura e não conivente com outras, nenhuma, excepto a primeira, é completamente indispensável, e, ao mesmo tempo, nenhuma, por mais cuidado que nisso se ponha, é inteiramente evitável. Antes se tratará de uma questão de acento e peso relativo. (GENETTE, s.d., p. 255)

Nos contos de Guimarães Rosa a serem analisados, buscar-se-á observar a presença dessas funções levando em conta a consideração de Genette de que elas não pretendem ser uma rígida e “atracante tipologia”, mas sim uma ferramenta auxiliar na tarefa analítica. Observam-se algumas das funções do narrador exemplificadas no estudo, de Lígia Chiappini, intitulado “*Grande sertão: veredas* – a metanarrativa como necessidade diferenciada”. Dentre suas colocações a autora destaca as diversas funções desempenhadas pelos enunciados do narrador Riobaldo, dirigidos ao interlocutor cidadão e culto, procurando com a análise destes enunciados organizar “mais sistemática e detalhadamente as diversas funções das referências de Riobaldo a esse ouvinte e ao processo mesmo de narrar” (CHIAPPINI, 1998, p. 191). Assim, Chiappini destaca quatro tipos de menções de Riobaldo a seu interlocutor, a saber:

1. “observações de caráter mais propriamente fático” que testam o canal comunicativo, constituídas, em sua maioria, de perguntas retóricas: “*Que tal o senhor acha? Pois mire e veja*” (CHIAPPINI, 1998, p. 192);
2. “conselhos, lições e ordens” transmitidas do velho jagunço a seu interlocutor, em tom sentencioso: “*O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas*” (CHIAPPINI, 1998, p. 192);
3. “perguntas e dúvidas” na qual Riobaldo apela a seu interlocutor moço e doutor: “*pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação*” (CHIAPPINI, 1998, p. 194); e
4. “observações de caráter mais propriamente crítico e autocrítico sobre os rumos da narrativa, seus impasses e as dificuldades do próprio ato de narrar”: “*Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas*” (CHIAPPINI, 1998, p. 195).

Esse estudo de Chiappini trata da enunciação e das funções desempenhadas pelos enunciados (fática, conativa, de regência, etc.) presentes no romance, para, a partir deles, buscar seu valor na formação da obra.

Essas funções determinam os modos de narração a partir de sua predominância. Por exemplo, a narração de um fato pode ser movida por uma motivação de resgatar memórias para se compreender melhor o que se passou e, por conseqüência, o que isso acarretou para o presente do próprio narrador. É o caso do narrador Riobaldo que no intuito de saber se houve ou não pacto questiona ao longo da narração: “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 2001, p. 26), “Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia.” (ROSA, 2001, p. 26) e ao final:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 2001, p 624)

A narração também pode ser movida pela angústia e pela insegurança, como é exemplar o conto “A terceira margem do rio”, no qual o narrador conta sua história movido por arrependimento e culpa, por não ter assumido o lugar do pai na empreitada de permanecer remando, no leito de um rio, sem ir a parte alguma. O narrador, em tom de desabafo, pede ajuda ao(s) seu(s) interlocutor(es): “no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras”. (ROSA, 2001, p. 85)

Pode-se, igualmente, referir-se ao passado, em tom saudosista, com o intuito de narrar a busca de memórias aprazíveis esquecidas, como ocorre, por exemplo, no conto “Lá nas Campinas”, em que as saudades da infância de Drijimiro comovem o narrador:

contou, que me emocionou. – ‘Lá, nas campinas...’ – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicado o tom – o narrador imaginário: Drijimiro tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a, demais. Êle era um caso achado. (84)

As funções desempenhadas pelo narrador e os modos pelos quais se referem à diegese farão parte das análises dos sete contos de Tutaméia eleitos para este estudo.

2.4.1 O narrador como ideólogo

Genette destaca a função ideológica do narrador, dentre as outras, pela:

situação de quase monopólio do narrador em relação àquilo que baptizamos como função ideológica, e o carácter deliberado (não obrigatório) desse monopólio. Com efeito, de todas as funções extra-narrativas, é essa a única que não cabe necessariamente ao narrador. (GENETTE, s.d., p. 256)

Desta forma, os “comentários” autorais de outrora¹⁵ passam a fazer parte da própria matéria narrada¹⁶, instaurando uma característica que foge à forma romanesca tradicional, como atenta Genette, para a ocorrência da “invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso.” (GENETTE, s.d., p. 258)

Oportunamente, por tratar-se acima do narrador como ideólogo, será aqui citado o texto de Mikhail Bakhtin intitulado “A pessoa que fala no romance¹⁷”, no qual o autor declara que “o principal objeto do gênero romanesco¹⁸, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é *o homem que fala e sua palavra*” (BAKHTIN, 1990, p. 135). Bakhtin, após confirmar a importância primordial da linguagem na construção narrativa, tece alguns comentários, enumerados abaixo, que permitem compreender melhor a ideia do narrador como ideólogo:

1. o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente [...] a pessoa que fala e seu discurso constituem um objeto específico enquanto objeto do discurso [...] O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal;
2. o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialecto individual’;
3. o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social [...] quando um esteta se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas

¹⁵ Temos como exemplo o citado romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no qual o narrador constantemente comenta os atos das personagens.

¹⁶ Temos, como exemplo, tanto a *Recherche* quanto as narrativas autodiegéticas de Rosa.

¹⁷ Presente na obra *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Apesar da obra tratar do gênero “romanesco” em si, como a obra de Genette, acreditamos poder transferir suas considerações para obras contísticas, pois se tratam de obras ficcionais em prosa; diferindo, basicamente, pela sua complexidade da trama e extensão.

¹⁸ A concepção de romance para Bakhtin é muito particular: “Bakhtin consigna o termo ‘romance’ a qualquer forma de expressão dentro de um dado sistema literário que revele os limites do referido sistema como inadequados, impostos ou arbitrários. Os sistemas literários são compostos de cânones e o romance é fundamentalmente anticanônico”. (In: CLARK, 1998, p. 294)

no fato de que o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance. (BAKHTIN, 1990, p. 135)

Com tal explanação, fica clara que a representação artística, baseada no discurso, é a base da criação literária, e que tal criação não prescinde do aspecto ideológico do sujeito que fala, aspirando, deste modo, “a uma significação social”, e não a um mero jogo verbal abstrato. Assim:

o homem no romance pode agir [...] mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAKHTIN, 1990, p. 136)

Como se pode notar, o discurso da narrativa é, constantemente, permeado por ideologia. Este termo, discutido amplamente na filosofia, traz a seguinte acepção no dicionário (obviamente muito sumária), que fica aqui subentendida:

conjunto articulado de idéias, valores, opiniões, crenças, etc., que expressam e reforçam as relações que conferem unidade a determinado grupo social (classe, partido político, seita religiosa, etc.) seja qual for o grau de consciência que disso tenham seus portadores. (FERREIRA, 1999, p. 1072)

Nos sete contos autodiegéticos de *Tutaméia* pode-se notar como o autor consegue moldar, aos diferentes discursos dos narradores, diversas ideologias. Através da linguagem, o autor elabora os perfis condizentes aos vários “eus” narradores destes contos, como será visto, em separado, no capítulo das análises acerca dos narradores autodiegéticos de *Tutaméia*.

2.4.2 Narratário

Genette, ao tratar da figura do narratário, faz a seguinte afirmação: “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético” (GENETTE, s.d., p. 258). Não se confunde,

no entanto, com o leitor da obra¹⁹, da mesma maneira que se dissociam as figuras do narrador e do autor.

O narratário desempenha função valorosa, pois seu papel não é, como seria de se esperar de tal instância receptora, puramente passivo. Sua presença, que nem sempre é explícita, orienta o delineamento do discurso do narrador. A figura do narratário, por vezes, apresenta características pessoais bem delimitadas, podendo até mesmo interferir na narração com comentários e/ou questionamentos. Em *Grande sertão* percebe-se que a presença do interlocutor cidadão modifica os rumos do discurso de Riobaldo, como se infere das palavras de abertura da obra: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não” (ROSA, 2001, p. 23), que remetem a uma manifestação do narratário, algo como: “– Ouvi tiros! Aconteceu alguma briga, aqui?”. Ou então o início do parágrafo seguinte que parece ser resposta a alguma pergunta do tipo: “– O senhor não tem receio de falar o nome do diabo?”, ao que Riobaldo responde: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive.” (ROSA, 2001, p. 24)

Gerald Prince, o criador do conceito de *narratário*, tece as seguintes observações a seu respeito: “ele constitui um elo de ligação entre narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se porta voz da moral da obra” (In: REIS, 1988, p. 65), sendo, por tais motivos, sua descoberta considerada, por Aguiar e Silva, como “uma espécie de ‘ovo de Colombo’ da narratologia.” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 698)

O narratário, mesmo não se confundindo com a figura do leitor real, pode ser tomado como uma projeção do receptor da obra, tomando ainda o exemplo do *Grande sertão* vê-se o interlocutor culto de Riobaldo como uma representação de seus leitores, da “cidade”, que estão imersos no mundo letrado.

O narratário é, portanto, fator determinante da estratégia narrativa escolhida pelo narrador, que condiciona algumas de suas características discursivas, como por exemplo,

¹⁹ Do mesmo modo Aguiar e Silva, em sua obra *Teoria da Literatura*, ressalta a importância de não se confundir o narratário “com o *leitor implícito*, com o *leitor visado*, e com o *leitor ideal* – e muito menos com o leitor empírico”. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 698)

o distanciamento tomado ao se referir a estranhos, ou quando em situações que exigem formalidades.

O percurso da criação da obra pelo autor, passando pelo campo ficcional através do narrador, chegando até a recepção do leitor, constitui o que Proust bem definiu como leitura: um instrumento de ótica que o autor oferece ao leitor para ler a si mesmo, como relembra Genette, citando Proust: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, leitor de si próprio.” (GENETTE, s.d., p. 260)

3 NARRADORES AUTODIEGÉTICOS PRESENTES EM *TUTAMÉIA* – TERCEIRAS ESTÓRIAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

As análises dos sete contos autodiegéticos presentes em *Tutaméia* – terceiras estórias constituintes deste capítulo serão desenvolvidas em cinco grupos que, apesar da separação, possuem inter-relações diversas, tanto entre si como entre outros escritos de Guimarães Rosa. No entanto, um recorte se fez necessário para que se possam aprofundar as análises dando destaque à figura do narrador em cada um dos contos. Lembra-se aqui que as separações feitas constituem um recorte que partiu de peculiaridades narrativas com o intuito de destacar pontos de relevância em cada uma das estórias.

Serão feitas, eventualmente, análises de alguns aspectos do conto como, por exemplo, a onomástica, a peculiaridade lingüística (como o emprego de neologismos, arcaísmos, ou mesmo a desconstrução de frases feitas, automatizadas pelo falar cotidiano), também não deixando de ser feita aproximações com elementos dos quatro prefácios contidos em *Tutaméia* – terceiras estórias, considerados como revelação da expressão de uma “poética” do autor. Vale ressaltar que esses “desvios”, da análise do narrador em si, serão feitos quando colaborarem para, em última instância, verificarem-se as determinações desencadeadas na narrativa como um todo. Fica, portanto, sendo o narrador a meta principal das análises contidas nesse trabalho dissertativo.

Certamente, ao focar as análises em aspectos narrativos, limita-se o campo de abrangência das mesmas, por outro lado, objetiva-se o estudo, tratando com mais acuidade suas características. Observar-se-á, aqui neste capítulo, cada conto separadamente, aproximando-os, eventualmente, quando necessário.

As análises dos contos seguem, basicamente, o mesmo percurso, constituindo-se pelos pontos observados no capítulo anterior, e que podem ser exemplificados, sumariamente, pelas seguintes questões: Quem é o narrador? Onde se encontra? A quem dirige sua palavra? O que conta? Quais as relações temporais existentes entre narração e diegese? Qual intuito está presente em seu discurso? Perguntas estas a serem respondidas em cada uma das análises que se seguem.

3.1 NARRADOR SERTANEJO EM SITUAÇÃO DE CONFRONTO COM NARRATÁRIO URBANO

Nos contos “Antiperipléia” e “- Uai, eu?” depara-se o leitor com o “diálogo” do narrador sertanejo com narratário da cidade, tal qual ocorre em *Grande sertão: veredas*. Este narratário, que remete à figura do próprio leitor, tem papel importante na construção da narrativa. Dirce Côrtes Riedel, ao analisar o *Grande sertão*, tece o seguinte comentário sobre o interlocutor do narrador Riobaldo, posicionando-o como uma instância participante na construção de sentido do texto, e não apenas como um receptor passivo da narrativa:

O interlocutor de Grande Sertão, virtualidade de um leitor em potencial, também é submetido à lei da narrativa pelo narrador – poeta, cuja ‘invenção’ guia o caminhar pelas ‘veredas’. Caminho tortuoso, cujo rumo não é fixado por um discurso unívoco [...] ao leitor cabe participar, repensando o pensado, para que a ação do poeta se atualize. Um poeta em ação supõe em ação o leitor, que é sempre um interlocutor. Este é que deve achar respostas. Ao poeta cabe propor questões. (RIEDEL, 1980, p. 37)

O narratário, assim como o leitor, precisa, pois, reconstruir o relato de Riobaldo a fim de que as experiências que lhe são contadas façam sentido. Constitui, portanto, o narratário elemento importante na narrativa servindo como “ponte” entre narrador e leitor da obra²⁰. Ao fazer-se tal afirmação, respeitam-se, todavia, os limites da verossimilhança, sem confundir a figura do leitor empírico, com as instâncias ficcionais.

Os dois contos de *Tutaméia*, aqui em questão, possuem em comum a figura de narratário proveniente da cidade a ouvir as palavras do narrador proveniente do sertão. Os dois narradores, de origem humilde (um era guia de cego, o outro ajudante de médico), relatam fatos passados aos seus respectivos interlocutores, que possuem grau de autoridade diante deles (um é, aparentemente, delegado, o outro advogado²¹). Suas narrativas buscam justificar suas atitudes do passado, se livrando, assim, das

²⁰ Conforme afirmação de Aguiar e Silva: “o narratário representa uma das articulações mediadoras da transmissão da narrativa”. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 698)

²¹ Esses interlocutores “de fora”, assim como o leitor, representam a figura do “outro”, do “estrangeiro” diante desses narradores.

acusações de assassinato que recaem sobre cada um desses narradores. Seus discursos são, portanto, caracterizados como uma tentativa de persuasão diante de seus interlocutores.

Note-se como se processam particularmente em cada um dos contos as características mencionadas.

“ANTIPERIPLÉIA”

Neste conto de abertura de *Tutaméia* tem-se a presença de um narrador chamado Prudencinhano, um guia de cego, a narrar ao seu interlocutor, aparentemente um delegado, o Seô Desconhecido, como se deu a morte do cego Seô Tomé, guiado por Prudencinhano. Tentando livrar-se da acusação de assassinato que recai sobre si, ele aponta possibilidades insuspeitadas: lança a culpa da morte do cego para Sa Justa, com quem Seô Tomé amasiava; também para o marido de Sá Justa, homem “ímoral” (15); para o próprio cego; e, até mesmo, para a providência divina, que teria punido o aspecto desmedido da lascívia do cego.

O narrador desta estória é homem simples, do sertão, que, além de guia de cego por ofício (do qual “meio entende e gosta”), qualifica a si mesmo com características negativas: “eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão” (14); “Eu, bêbedo e franzino, ananho²²” (15). Há aqui em destaque a voz do sertanejo, guia de cego, anão, corcunda, franzino, que tem o hábito de se embriagar, e que configura o oposto daquele tipo de narrador citadino, normalmente eleito na literatura de cunho regionalista. Guimarães Rosa, normalmente enquadrado nesta modalidade regional de escritura, elege, no entanto, em lugar da palavra do homem da cidade, a voz do homem do sertão. Nota-se que a escolha deste tipo de personagem “exótica” como narrador demonstra uma deliberada opção do autor com relação ao foco narrativo de suas estórias, recorrente em vários de seus escritos, em que a personagem outrora periférica passa a ocupar lugar central.

O espaço em que este narrador se encontra é o lugarejo aonde chegou há alguns meses com o cego Seô Tomé: “Aqui paramos, os meses” (13). Neste mesmo local

²² De acordo com Nilce Sant’Anna Martins esta palavra significa “anão, ananizado”. (MARTINS, 2001, p. 30)

ocorreram os fatos por ele narrados. As caracterizações espaciais dadas por ele são vagas: só se pode notar com clareza a oposição existente entre o “lá²³”, da cidade grande (para onde irá), e o “aqui²⁴”, do espaço do sertão (que era percorrido por ele juntamente com o cego).

Encontra-se, aliás, praticamente em toda obra de Rosa este espaço do sertão como cenário de suas narrativas²⁵. Tal característica certamente contribuiu para a denominação “regionalista” de sua obra. Walnice Nogueira Galvão redimensiona tal classificação ao posicionar a obra do autor simultaneamente em duas vertentes predominantes no panorama ficcional brasileiro da época: “o regionalismo e a reação espiritualista” (GALVÃO, 2000, p. 8). A autora considera a obra de Guimarães Rosa como:

uma síntese feliz das duas vertentes. Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebéias e ‘típicas’, a exemplo dos jagunços sertanejos [...] Porém, como os autores da reação espiritualista, descortinando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência. (GALVÃO, 2000, p. 8)

Como foi visto acima, o interlocutor a quem Prudencinhanho dirige sua palavra é o Seô Desconhecido, aparentemente um delegado, como se infere da seguinte interpelação do narrador: “Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se fôr capaz!” (13). Não se pode, contudo, afirmar terminantemente a profissão do narratário, por não haver nenhuma outra menção mais clara que permita concluir isso. Esse Seô Desconhecido se coloca em posição de ouvinte, permanecendo mudo diante de Prudencinhanho, como ele mesmo comenta: “O senhor não diz nada” (15). Desta forma se constitui a situação dialógica do conto, ou melhor, pseudodialógica, pois somente Prudencinhanho tem a palavra.

Pode-se notar esta situação, primeiramente, pelo sinal de travessão²⁶ que precede a fala do narrador, e que se mantém até o término do conto, marcando a permanência do

²³ “Cidade grande, o povo lá é infinito.” (16)

²⁴ “Deandávamos, lugar a lugar, sem prevenir que já se estava no vir para aqui.” (13)

²⁵ Exemplo de uma exceção é o conto “As margens da alegria”, de *Primeiras estórias*: “‘Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade” (ROSA, 2001: 49), bem como o conto “Se eu seria personagem” a ser analisado mais a frente.

²⁶ Este é o único conto do livro que é principiado com travessão (marca da oralidade). Assim como no início do *Grande sertão: veredas*: “- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.” (ROSA, 2001, p. 23). A sexta edição de *Tutaméia* da Editora Nova Fronteira, não traz o sinal, que reaparece em edições posteriores (oitava edição).

seu turno de fala²⁷. De modo análogo, pode-se inferir da frase inicial do texto a pergunta feita pelo Seô Desconhecido, que o narrador reforça como a pedir confirmação: “- E o senhor quer me levar, distante, às cidades?” (13). Prudenciniano, que não responde imediatamente a esta pergunta, trata antes de contar a sua versão das possíveis causas da morte do cego Seô Tomé, contextualizando a situação que precedeu a fatalidade, afastando, com isso, a acusação que recai sobre si: “- E o senhor quer me levar, distantes, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta” (13).

O seu ato de “delongar”, que, de acordo com *O Léxico de Guimarães Rosa*, significa “demorar, retardar” (MARTINS, 2001, p. 152), constitui a maior parte do relato. Esta ação consiste na contextualização e explicação dos fatos que precederam a morte do cego. A resposta à pergunta do delegado vai ser dada apenas ao final do relato. O trecho que se segue também é exemplar da decisão tomada por Prudenciniano de retardar o relato:

Decido? Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou. (13)

Vê-se apenas no penúltimo parágrafo do conto o guia de cego manifestar sua decisão de acompanhar o Seô Desconhecido: “Decido. Pergunto por onde ando. *Aceito*, bem procedidamente, no devagar de ir longe” (16, grifo meu). Por fim, aceita o convite, mas com a condição de ir fazer o que lhe apraz: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (16)

O referido relato que Prudenciniano faz ao delegado consiste na narração dos fatos concernentes à sua chegada com o cego no lugar, seguida da caracterização do cego, e das demais personagens (Sa Justa e seu marido). Na seqüência aponta as possíveis causas da morte do cego, afastando de si as culpas. O narrador apresenta as personagens destacando aspectos desmedidos e negativos de cada uma delas. Tem-se, por exemplo, a descrição do cego como luxurioso, que se “soberbava” por conta das mulheres que dele gostavam: “Mulheres dôidas por êle, feito Jesus por ter barba. Mas êle me perguntava,

²⁷ Entendemos por turno de fala a definição encontrada em Dominique Maingueneau, que citamos: “É uma das noções essenciais da análise conversacional, uma vez que todo diálogo se apresenta como uma alternância de tomadas de palavras dos interlocutores”. (MAINGUENEAU, 1998, p. 148)

antes. – *É bonita?* Eu informava que sendo [...] Seô Tomé se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola” (13), enquanto o narrador “bebia.” (13)

Sa Justa, moradora do lugarejo, casada e infeliz com o marido que “desgostava dela” (14), vê o cego e o deseja. Mas o cego, que só gostava de mulheres bonitas, iria provavelmente rejeitá-la se Prudencinhanho revelasse a sua verdadeira aparência. A mulher pede então a Prudencinhanho para mentir ao cego. Seô Tomé enganado, passa a se encontrar com Sa Justa. Prudencinhanho pelos seus serviços de alcoviteiro ganhava a “féria” (14), “cachaças” (14) e “comida.” (14)

O marido de Sa Justa, por seu turno, é descrito como “druxo homem” (14), que bebia com Prudencinhanho, desejando, com o auxílio deste, pegar o dinheiro da sacola do cego. O narrador em meio a tais companhias reclama da sua posição: “Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (15), destacando-se, desta forma, das pessoas do seu convívio por ser sempre o mediador entre tanta “doideira e cegueira de todos”, ou como ele mesmo afirma: “Todos tendo precisão de mim, nos intervalos.” (14)

Depois de ilustrar as faltas de seus companheiros, ele passa a enumerar possibilidades para a morte do cego; que poderia ser devida:

1. a uma fatalidade, um acidente;
2. ao marido desejoso de roubar e se vingar do adultério;
3. ao suicídio por insatisfação; e
4. ao temor da mulher ser descoberta em sua mentira.

Transcreve-se a seguir, respectivamente, estas passagens:

Não pode ter sido só azares, cafifa? De ir solitário bravear, ciumado, boi em bufo, resvalou... [...]

Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? [...]

Entrevendo que ela era real de má-figura, êle não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? [...]

Ou, ela, visse que êle ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável! (15)

O narrador finaliza estas possibilidades justificando seu desconhecimento por estar bêbedo no momento fatal: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando êle se

despencou, que é que sei? Não me entendam! Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (15). Deste modo, acaba por responsabilizar, inclusive, a “providência divina”, que poderia ter punido, com a morte, a luxúria do cego que “se soberbava”. (13)

Com relação à categoria temporal, pode-se notar que o relato de Prudencinho, que remonta ao passado, constituindo a diegese, pode ser visto como uma grande *analepse*: “Aqui paramos, os meses, por causa da mulher, por conta do falecido” (13). No seu relato, que se inicia com esta menção citada, ocorrem, vez ou outra, interrupções decorrentes da lembrança da morte do cego, constituindo, também, movimentos temporais retrospectivos, ou seja, outras *analepses*, dentro da diegese. O trecho seguinte é exemplar desse tipo de interrupção na ordem dos acontecimentos: “A vida não fica quieta. *Até êle se despenhar no escuro, do barranco, mortal. Vinha de em delícias*” (14, grifo meu). Note-se que este fato é narrado antecipadamente, deslocado da cronologia dos acontecimentos; isto é, está posicionado antes do “*dia que deu má noite. Êle se errou, beira o precipício, caindo em breu que falecendo*” (15, grifo meu). Essas breves *analepses* se diferenciam daquela primeira (maior) por serem antecipações deslocadas do conjunto da narração, quebrando a uniformidade da apresentação dos fatos no relato de Prudencinho, que se faz, portanto, com idas e vindas.

Nota-se que o tempo da diegese é mencionado em seu relato apenas de modo impreciso, sem a presença de marcadores temporais claros. Destacam-se aqui duas passagens que exemplificam essa imprecisão: “*Em dêz*²⁸ que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam” (13); “Aqui paramos, *os meses*, por causa da mulher, por conta do falecido” (13, todos os grifos meus). Percebe-se, pelas palavras colocadas em destaque, que se passaram alguns “meses” desde a chegada no lugar, e algum tempo “desde” a morte do cego, até o momento atual. Sabe-se que o tempo da enunciação dura pouco: apenas os poucos minutos necessários a sua narração, na qual está contida toda a diegese.

Existe no conto a presença de dois níveis narrativos: tem-se, de um lado, um nível primordial que coloca o “leitor” em contato com a narrativa, que parece ser devido

²⁸ Existe a forma dicionarizada “endez” variação de “indez”, que era parte da expressão latina *indici ovum*, significando ovo indicador, ou “o ovo que se deixa no ninho para servir de chama às galinhas” (FERREIRA, 1999, p. 1100). Pode-se interpretar a expressão como “início”, ou então, como uma preposição, “desde”, já que se trata da primeira *analepse* externa do conto.

a um observador posicionado externamente. Imagine-se aqui a própria figura do Seô Desconhecido como “editor” do relato que ouviu. Por outro lado, tem-se a narração de Prudencinhano em seu ato discursivo, situado um nível acima daquele anterior. Classifica-se, pois, aquele nível primordial como extradiegético, e o nível superior a ele como diegético ou intradiegético, utilizando a sistematização proposta por Genette, ao afirmar que: “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, s.d., p. 227). Assim, o ato do “relator” indeterminado do discurso de Prudencinhano situa-se em um nível extradiegético. O relato de Prudencinhano, por sua vez, se situa em um “nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa”, ou seja, o nível em que se encontra a “transcrição” das palavras de Prudencinhano. O que esquematicamente ficaria assim:

2º NÍVEL	NARRAÇÃO DE PRUDENCINHANO (NÍVEL INTRADIEGÉTICO)
1º NÍVEL	RELATO DE PRUDENCINHANO “TRANSCRITO” (NÍVEL EXTRADIEGÉTICO)

Podem-se encontrar informações apenas acerca do nível narrativo em que se encontra a narração de Prudencinhano, pois não há marcas além do discurso dele que permitam fazer mais inferências.

Uma das inferências que pode ser feita a partir de suas palavras é a função desempenhada por seu discurso. Tem-se, por exemplo, na desconstrução das acusações uma tentativa de persuasão por parte do narrador, se aproximando da função narrativa de comunicação, proposta por Genette, e que possui a correspondente função conativa da linguagem, proposta por Jakobson. Esta atitude de Prudencinhano implica ainda na função ideológica do narrador, na qual ele organiza sua fala com o intuito de apontar, por exemplo, as falhas de caráter alheias, para se isentar de culpa. Esses juízos de valor são feitos, obviamente, a partir dos aspectos “ideológicos” deste narrador.

Nesse seu discurso estruturado com o objetivo de apontar falhas alheias, entretanto, mostram-se algumas ambigüidades. Exemplo disso pode ser notado com relação ao emprego de várias expressões que tomam mais de um sentido, como se depreende das seguintes passagens: “as coisas começam deveras é por detrás, do que há” (13); “só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (13); “Povo sabe as ignorâncias” (14); “O pior cego é o que quer ver”, (15); “A mulher esteja quase grávida” (15); “Agora o cego não enxerga mais” (16); “Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão” (16). Esta última expressão citada ilustra a ambigüidade mencionada acima, pois demonstra, na relação de Prudencinho com o cego, a simultaneidade de caracteres conflitantes. Isso cria na expressão um significado “terceiro” destoando dos significados dos elementos que a compõem (xingar + saudades), visto que o sentimento nostálgico (saudades que me dão) que se manifesta por entes queridos, está unido à decompostura do insulto, (dou de xingar), que é empregada para se destratar alguém.

O modo pelo qual ele qualifica os outros (e a si mesmo!) segue processo semelhante, no qual despontam incertezas em suas palavras. Prudencinho une aos suspeitos o adjetivo “terrível”, termo que serve para designar algo “que produz resultados funestos” (FERREIRA, 1999, p. 1951). Primeiramente, ele afirma ser “A mulher, *terrível*” (13, grifo meu), depois estende a qualificação: “O marido, *terrível*, supliquo, diz que eu é que fui o barregão... *Terríveis*, os outros, me ameaçam, às injúrias” (15, grifos meus), sendo que, por fim, afirma ao interlocutor: “Temo que eu é que seja *terrível*” (16), colocando-se, desta forma, ao lado dos outros suspeitos.

O narrador possui em si características que o colocam em posição de herói singular. Ao mesmo tempo em que se descreve fisicamente como “defeituoso feioso” (14), e também “passado já da idade de guiar cego” (14), nota-se que ele possui, por outro lado, uma competência discursiva exemplar, pois mesmo sem ser perguntado, trata, de afastar de si qualquer suspeita, diante do seu ouvinte.

Como visto na introdução deste trabalho dissertativo, não raro os heróis de Guimarães Rosa são seres freqüentadores das margens. O herói de “Antiperipléia”, Prudencinho, a começar pela sua caracterização física e social, caracteriza-se como antítese do herói tradicional, como servem de exemplo os heróis das epopéias clássicas que eram os representantes máximos da raça. Por outro lado, Prudencinho, que carrega em si a ambivalência, se aproxima desta modalidade de heróis no que tange ao uso da

linguagem, pois é ela seu instrumento, manejado com precisão, com a qual demonstra astúcia²⁹ ao tentar persuadir seu interlocutor, pessoa de autoridade. Utiliza para isso manifestações imprecisas, ambíguas para pôr seu plano em ação.

Esta ambigüidade presente no seu discurso se transfere inclusive para o próprio nome de Prudencinho que traz em si a sugestão da fusão de características dúbias. Prudencinho é o prudente anão, tem em si características positivas, como a “prudência”, e negativas, como o aspecto “anão” (15). Enquanto o substantivo prudência é “qualidade de quem age com moderação” (FERREIRA, 1999, p. 1658), o substantivo anão traz denotações depreciativas de indivíduo raquítico, mirrado; e figurativamente designa “pessoa de pouca inteligência e/ou cultura”. (FERREIRA, 1999, p. 132)

Com a personagem Seô Tomé tem-se algo semelhante, pois descrito de maneira igualmente dúplice, o cego é o que mais adivinha: “Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas *que adivinha mais do que a gente*³⁰?” (14, grifo meu). Pode-se aqui remeter esta personagem à figura de Tirésias, o cego adivinho que figurava em escritos da Grécia antiga, que, mesmo completamente privado da visão “dos olhos”, possui o dom de outra forma de visão: a previsão. Tanto lá como aqui o ser que não enxerga é qualificado como “o que mais vê”.

Por sua vez, a personagem Sa Justa traz em seu nome os atributos do justo: “imparcial, reto, íntegro, exato”, e, no entanto, mente para conseguir o seu objetivo de se encontrar escondida com o cego Seô Tomé:

A mulher viu o cego, com modos de não-digas, com tôda a fôrça guardada. Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos podêres de Deus. Mas queria, fatal. Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir. Procedi. – *Esta é bonita, a mais!* – a êle afirmei, meus créditos. (14)

Sa Justa se caracteriza pelo ludíbrio, pela mentira, pois é insincera não só com seu marido, mas também com o amante. Constatase, pois, que as personagens, tanto na descrição pelo relato do narrador quanto pela sugestão de seus nomes, trazem em si a ambigüidade notada na pessoa do narrador e em seu discurso.

²⁹ Astúcia que é característica dos heróis épicos. Prudencinho a possui assim como Ulisses que se livra do Ciclope gigantesco, com palavras ardilosas.

³⁰ Enquanto o guia Prudencinho “vê”, Seô Tomé “adivinha”.

A respeito da pertinência dos nomes empregados por Rosa em suas criações literárias, Afrânio Coutinho tece o seguinte comentário:

Sente-se que têm um significado muito grande nas histórias, e que não resultam de escolhas arbitrárias, ao contrário, *fazem parte integrante de seu sentido estético*, em que significante e significado se encontram para emprestar-lhes valor de sinal. (In: COUTINHO, 1991, p. 292, grifo meu)

A criação ficcional do autor, com a qual o leitor entra em contato pela forma concreta do discurso do narrador, é composta por elementos múltiplos. Incluem-se na criação a caracterização das personagens, incluindo a escolha de seus nomes, que, de acordo com Afrânio Coutinho, é parte integrante do seu sentido estético, e por isso fator relevante.

Com relação à estrutura que o narrador dá ao seu relato, pode-se notar que o começo está estreitamente ligado ao fim. Como foi visto anteriormente, o ato da enunciação do começo do conto, que ocorre logo após a pergunta do narratário, é retomada ao fim, quando Prudencinho decide acompanhá-lo, sendo todo o enunciado o ato narrativo que busca livrá-lo da acusação. A estrutura desse conto se assemelha, deste modo, à estrutura de *Tutaméia*, como um todo. Observando o livro de forma integral, pode-se relacionar o conto “Antiperipléia” tematicamente, além do conto “– Uai, eu?”, com a última narrativa do livro: “Zingarêscas”. Neste último conto da obra, tem-se a presença de personagem, guia de cego, que está de volta ao sertão, acompanhando um cego, e trazendo consigo uma acusação de assassinato:

vinham lá aquêles dois: o cego, pernas estreitas de andar, com uma cruz grande às costas; o guia – rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. – *Menino é a mãe!* – êle contestou, era muito representado. Era o anão Dininhão. Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades? Dizendo que por vontade própria o cego carregava a cruz: *Penitências nossas...* – se assoviava. – *Pois dizem que matei um homem, precipitado...* – ora, ô. *Êle? porque cego nasceu, com culpas encarnadas.* (189-190)

Compare-se esta passagem ao trecho de “Antiperipléia” em que Prudencinho, também “muito representado” e eloqüente diz: “Deandávamos, lugar a lugar, sem prevenir que já se estava no vir para aqui. *Tenbo culpas retapadas.* A gente na rua, puxando

cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (13, grifo meu). Assim, relacionando estrutura e tema, tem-se o fim da obra que remete, novamente, ao seu início, constituindo uma forma cíclica.

O sumário colocado novamente ao final da obra, como “índice de releitura”, reitera este aspecto cíclico da obra ao sugerir, ao término da leitura, sempre uma outra releitura. De modo semelhante a leitura de “Antiperipléia” envia o leitor do último parágrafo à pergunta mencionada antes no primeiro³¹. Nota-se, pois, que a estrutura narrativa deste primeiro conto, em que o princípio retoma o encerramento, se transfere para a obra como um todo, confirmando a idéia de unidade que o autor legava a esta sua última obra publicada em vida.

O depoimento de Paulo Rónai sobre *Tutaméia* revela a característica unitária que o autor reconhecia em sua obra, transcrita aqui:

[Guimarães Rosa] me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito com um todo perfeito não obstante o que contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras eram todas medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto. (In: COUTINHO, 1991, p. 528)

Retoma-se aqui, por fim, o aspecto coeso da construção de “Antiperipléia”, que se mencionou. O conto, embora construído a partir de um discurso que permite interpretações diversas, mantém em si o aspecto persuasivo adotado por Prudenciniano como ponto de partida para seu relato. Lembra-se que nesse discurso ele leva em conta a instância receptora do diálogo, que pode tanto ser a ameaça da autoridade do “delegado” Seô Desconhecido, como a oportunidade de sua saída do sertão para as cidades, para percorrer outros novos caminhos. Tendo isso em vista, ele parte, então, para o levantamento das possibilidades do assassinato, criando novas suspeitas, que, se não auxiliam a solução do caso, pelo menos levantam várias outras possibilidades, afastando de si a má-fama que o povo do lugarejo lhe concede.

³¹ A afirmação de Prudenciniano de que “Tudo, para mim, é viagem de volta” (13) torna-se aqui sugestiva.

“- UAI, EU?”

Em “- Uai, eu?”, o último conto em primeira pessoa de *Tutaméia*, depara-se o leitor com Jimirulino, homem simples, ajudante do médico Doutor Mimoso, a contar a um advogado como se deu o assassinato de três homens, inimigos do seu patrão, tendo sido, por tal motivo, preso. Sua narração retoma seu passado a partir do momento atual em que já se encontra na prisão, como réu confesso, cumprindo pena pelos assassinatos cometidos³². O narrador, retomando seu passado, reflete e modifica uma opinião precipitada de outrora, processo semelhante ao do conto “Rebimba, o bom”, a ser estudado mais adiante.

O narrador deste conto é Jimirulino, homem de origem humilde, que apresenta em seu relato essa sua condição: “Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbedo” (177); “eu, anônimo de família” (179). Supera esta situação enquanto ajudante do Doutor Mimoso: “Só que isso se deu, o que quando, deveras comigo, *feliz prosperado*” (177, grifo meu), época em que ocorreu o crime pelo qual se encontra preso. Refletindo sobre seu passado, ele reconhece seu erro, “de querer aprender demais depressa, no sofreguido” (179), e faz planos para o futuro: “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o Doutor Mimoso!” (179)

O espaço da enunciação, de onde Jimirulino fala, é a prisão, que se pode inferir das seguintes passagens: “*Me prenderam* – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido” (179), “Me ajudou o patrão a baixar a pena; ainda tenho uns três anos invisíveis. *Aqui*, com remorsos e recreios, *riscado de grades*” (179, todos os grifos meus). O narrador Jimirulino vê, contudo, este local com bons olhos: considera a prisão, em vez de um suplício, como um lugar que lhe proporciona tempo para reflexões, podendo se preparar para não errar novamente, para ser, finalmente, como deseja: “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo”. (179)

O espaço da diegese é impreciso, mas parece que aqui se está novamente diante do sertão, como sugere o trecho seguinte: “Assim a gente vinha e ia, *a essas fazendas*, por doentes e adoecidos. Me pagava mais, gratificado, por légua daquelas, às-usadas” (178, grifo meu). Essas fazendas que o Doutor e Jimirulino cruzavam, por “léguas”, a cavalo,

³² Neste conto observamos, bem como em “Antiperipléia”, além da situação de diálogo do sertanejo com o homem da cidade, a presença da morte na acusação de assassinato que recai sobre o narrador.

parecem fazer parte do mesmo sertão que o narrador Riobaldo define em *Grande sertão: veredas*: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2001, p. 24). O cenário do conto é, portanto, ao que tudo indica, este lugar afastado das grandes cidades, é o ambiente não populoso do sertão³³. É lugar onde tradições e costumes antigos são mantidos (“onde criminoso vive seu cristo-jesus”), com leis e valores próprios, mas onde já se percebem sinais de interferência “da cidade”.

Jimirulino é exemplo do sertanejo que confronta os valores do sertão e da cidade, vivenciando o choque entre os valores antigos (que traz em sua origem) e os novos (que busca adquirir seguindo o exemplo do Doutor Mimoso). Esse embate pode ser notado implicitamente em seu discurso que oscila entre o reconhecimento da “Justiça” das leis da cidade, e a “justiça” do homem valente que a faz com as próprias mãos. Ainda se nota esse embate nos conflitos por ele expressos entre clareza e desconhecimento, entre sabedoria e ignorância. Jimirulino traz em si essa duplicidade que, de certo modo, está presente também em Riobaldo, o narrador “nem jagunço, nem letrado” (RIEDEL, 1980, p. 12) de *Grande sertão: veredas*. Situa-se, pois, em uma posição “intermediária” no cenário do sertão, e cria com isso uma tensão entre caracteres conflitantes. Observa-se que, em relação ao Doutor Mimoso e ao advogado, ele não se posiciona efetivamente nem mais como sertanejo nem ainda como homem da cidade. Está, até então, entre o provinciano e o cosmopolita.

O advogado a quem Jimirulino fala parece intervir algumas poucas vezes no discurso do narrador, não tendo, porém, sua fala registrada. Repete-se aqui a situação pseudialógica mencionada na análise anterior. O advogado manifesta-se antes de Jimirulino, provavelmente tentando deixá-lo à vontade para lhe contar tudo, frente ao que ele começa sua manifestação: “Se o assunto é meu e seu, lhe digo lhe conto”. (177)

Além dessa incitação inicial, nota-se a “interferência” do narratário implicitamente, como, por exemplo, neste trecho em que Jimirulino afirma: “Eu trabalhava para um senhor Doutor Mimoso” (177), diante do que é subentendida uma pergunta do interlocutor, algo como: “- E ele era médico, cirurgião?”, ao que Jimirulino, responde

³³ O sertão a que nos referimos aqui não é o agreste e árido do nordeste, é, antes, a região do cerrado, com muitos rios e rica vegetação verde, correspondendo ao norte do estado de Minas Gerais.

(grafado no parágrafo seguinte, marcando quebra com o período anterior): “Sururjão, não; é solorgião” (177), provavelmente ratificando a expressão empregada pelo advogado, substituindo uma forma popular arcaica (“sururjão”), por outra igualmente obsoleta (“solorgião”), numa tentativa de hipercorreção, demonstrando uma preocupação de “urbanismo” com a linguagem. Note-se que a figura do narratário é semelhante à figura da personagem Doutor Mimoso, pois tanto um como outro merecem de Jimirulino o tratamento respeitoso e formal de “senhor”, configurando-se ambos como a figura do “outro³⁴” em relação ao sertanejo sem instrução.

Esse narrador que conversa com o advogado traz em seu discurso marcas da oralidade, como se percebe pelo emprego de interjeições: “Ah, meus bons maus-tempos!” (177), “Ô homem! Inteligente como agulha e linha” (177). Igualmente algumas expressões redundantes remetem ao registro oral do discurso, como, por exemplo: “respirei respiração” (179), e “nulho nenhum viveu” (179). Além disso, o narrador constantemente “testa” o canal comunicativo, desempenhando a chamada função de comunicação de Genette, ou a função fática de Jakobson, quando se dirige diretamente ao seu interlocutor: “Se o assunto é meu e seu, *lbe digo, lbe conto*” (177); “latim, *o senhor sabe, aperfeiçoa*” (177); “Se o assunto é seu e nosso, *lbe repito lbe digo*”. (179, todos os grifos meus)

No conto nota-se a presença de dois níveis narrativos, um primeiro responsável pela veiculação da fala de Jimirulino, que poderia ser atribuída hipoteticamente à figura do advogado, responsável pela “edição” da estória. Esta edição pode ser considerada como “um acto (literário) levado a cabo num primeiro nível, que se dirá *extradieético*” (GENETTE, s.d., p. 227). No outro nível estaria Jimirulino no momento da produção de sua narração, responsável pelo ato de contar a sua estória, situando-se, pois, no nível diegético.

Neste conto, assim como na maioria dos selecionados para análise nesta dissertação, existem apenas algumas poucas citações do discurso de outras personagens. Aqui o Doutor Mimoso tem algumas de suas falas reproduzidas, dentro da fala do narrador em discurso direto. Este trecho em que o Doutor dá um conselho ao narrador serve de exemplo: “- *Jimirulino, a gente deve ser: bom, inteligente e justo... para não fincar o pé em lamas moles...*” (178). Esta citação demonstra que essa “mudança” de nível narrativo só ocorre de modo muito superficial, pois o narrador não cede em momento algum a voz à

³⁴ Que pode ser também uma projeção do leitor da obra.

outra personagem de maneira efetiva, mantendo-se do início ao fim a mesma perspectiva narrativa.

O relato de Jimirulino é separado em partes: ele fala, primeiramente, do caráter do Doutor; em seguida, descreve o modo como os dois trabalhavam; depois narra a existência de inimigos de seu patrão; tem-se então a sua conversa com o Doutor, que antecedeu o assassinato; e sua conseqüente prisão. Observe-se, na seqüência, cada uma dessas partes.

A descrição do Doutor Mimoso é feita com notório deslumbramento por parte de Jimirulino. Em suas comparações é atestada sua origem humilde, como se pode perceber, por exemplo, nesta passagem em que destaca a bondade do Doutor Mimoso: “Inteiro na fama – ôlh’alegre, justo, inteligentudo – de calibre de quilate de caráter. Bom até-onde-que, *bom como cobertor, lençol e colcha*, bom mesmo quando com dor-de-cabeça: *bom, feito mingau adoçado*” (177, grifos meus). Esses elogios confirmam visão de mundo vinculada à simplicidade, e ao plano da materialidade. Quando Jimirulino destaca a inteligência do seu patrão ele destaca os seguintes termos: “Ô homem! Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado” (177). Por fim, ao afirmar que seu patrão era justo, compara-o: “Homem justo – de medidinhos de termômetro, feito sal e alho no de comer, feito perdão depois de repreensão” (177). Assim, o Doutor Mimoso, “bom, inteligente e justo” (178), é elogiado com elementos que remetem aos elementos do cotidiano, da realidade concreta de Jimirulino. Isso também acaba por reforçar uma oposição notória entre um plano “material”, de que Jimirulino é representante, *versus* um plano “para além” do concreto, ou o plano das idéias, representado pelo Doutor Mimoso. O seguinte trecho ilustra tal diferenciação: “Êle, desarmado, a não ser as antes idéias. Eu – a prumo. Mais meu revólver e o fino punhal” (178). Tem-se então aqui o Doutor “armado” de idéias, e seu ajudante, a prumo, com seu revólver e fino punhal.

Encontra-se também no relato de Jimirulino a menção de como eles atendiam aos chamados dos doentes: “Vindo a gente a par, nas ocasiões, ou eu atrás, com a maleta dos remédios e petrechos, renquetrenque, estudante andante. Pois êle comigo proseava, me alentando, cabidamente por norteação” (177). Este trecho demonstra, além da relação hierárquica (“eu atrás”), a relação de aprendizado (“estudante andante”) que o narrador

mantinha com o Doutor Mimoso. No entanto, essas conversas que davam “muitos arredores” (177) a Jimirulino poderiam tê-lo instigado a matar os três “meliantes”.

A “súcia” (178) de inimigos do Doutor Mimoso são descritos por Jimirulino como: “Os miasmas, os três: Chico rebuque, muito mingrim, tão botocudo; um Chochó, que por dinheiro dava a vida alheia; e o que mandava, seo Sá Andrades Paiva, espírito sem bicarbonato” (178). Descritos de tal modo pejorativo, a atitude de Jimirulino fica em parte justificada, por ter sido o seu crime uma forma de defesa.

Na seqüência do relato, há a conversa que antecedeu o crime, que culmina com a frase do Doutor: “- *Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem, valente... e, com recibos, pagam...*” (179), que poderia ter instigado o sertanejo a reconhecer em si o homem valente e justiceiro. Pode ser então que ele tenha caído na trama armada pelo Doutor, ou mencionando as palavras de Lélia Parreira Duarte: “Jimirulino revela-se vítima da retórica enganosa do patrão que, com boas palavras e gestos amigos leva-o à subserviência, ao assassinato e à prisão.” (DUARTE, 2001, p. 104)

Existe a possibilidade da origem humilde de Jimirulino tê-lo impedido de interpretar corretamente a “conversa manuscrita” (177) com Doutor Mimoso, que o deslumbrava. Tal situação de “equivoco” poderia, também, ter sido criada propositalmente para passar ao narratário, seu advogado, esta impressão, uma vez que almeja ser inteligente como o seu patrão “por cópia de imagem” (179), podendo estar a agir como “matuto”.

Com relação ao tempo da narração de Jimirulino, que é o agora de sua conversa com o advogado, nota-se que dura pouco: apenas os minutos necessários para o relato. Ele se encontra na cadeia, não se sabe há quanto tempo, mas sabe-se que faltam ainda alguns anos para sua saída: “Me ajudou o patrão a baixar a pena; ainda tenho uns três anos invisíveis”. (179)

Já o tempo da diegese, da estória por ele lembrada, se estende por anos, ganhando, obviamente, recortes feitos por sua subjetividade. A primeira analepse feita por Jimirulino remete a tempos distantes e imprecisos: “sempre fui arrimo de pai bêbedo” (177), ele menciona, logo depois, o período em que trabalhava com Doutor Mimoso, no qual já se encontrava “feliz e prosperado” (177), para seguir, a partir de então, uma cronologia mais estreita entre os fatos.

Encontram-se apenas alguns poucos marcadores temporais a situar seu relato, como, por exemplo, “o dia deu-se. Foi sendo que” (178); “Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido” (179), configurando o retorno temporal de modo indeterminado.

A velocidade que ele imprime à narração é rápida, e, como mencionado anteriormente, há saltos de períodos temporais. Acontece um retardo na narração quando o narrador trata de elogiar o Doutor Mimoso, também quando menciona o diálogo que antecedeu sua ação homicida, como se desejasse livrar ambos de qualquer culpa. Seu relato segue linearmente mostrando os fatos na medida em que ocorrem, sem antecipações de eventos, sendo que o leitor só descobre o assassinato e a prisão de Jimirulino próximo ao final do conto. A peripécia, que modifica a ordem dos fatos, vai aproximando-se de forma lenta e gradativa. Note-se que a partir do parágrafo que anuncia o dia fatídico³⁵ até sua decisão de matar³⁶ passam-se seis parágrafos³⁷. No parágrafo seguinte, o ritmo acelerado é retomado, quando ele descreve brevemente o assassinato³⁸, no próximo dá-se a notícia de sua prisão³⁹, os dois últimos retornam ao momento atual da enunciação, e às conclusões do narrador, constituindo uma auto-avaliação⁴⁰ e um desejo para o futuro⁴¹.

Como visto, além da função de comunicação desempenhada por esta narrativa de Jimirulino, encontram-se vários vestígios da função narrativa de cunho testemunhal (ou de atestação) proposta por Genette. Esta função trata da orientação do narrador para si mesmo, como o faz o sertanejo Prudencinhano retomando suas ações do passado, e direcionando seu discurso para si, como a se auto-analisar.

É bom lembrar que o narrador nessa atitude de auto-análise se vê de modo diferente em relação ao que era no passado, devido à reordenação que o permitiu chegar às conclusões atuais: “Acho que achei o erro, que tive” (179). Porém, não se descarta a

³⁵ “Pois, por exemplo: *o dia deu-se*. Foi sendo que.” (178, grifo meu)

³⁶ “E peguei a idéia de que.” (179)

³⁷ O conto, de apenas três páginas, totaliza dezessete parágrafos.

³⁸ “Atirei num: rente alvejável. Sem vais nem vens, desfechei noutra. Acertei o terceiro, sem más nem boas”. (179)

³⁹ “Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido.” (179)

⁴⁰ “Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, no sofreguido.” (179)

⁴¹ “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o doutor Mimoso!” (179)

possibilidade dessa avaliação ser uma burla frente ao advogado. Mas, o importante aqui é a perceptível mudança de atitude diante dos fatos do passado.

Pode-se notar isso com clareza na parte do seu relato em que narra os momentos que antecederam o crime. Há ali diversas palavras vinculadas à luz, à luminosidade, contribuindo com a formação de um campo semântico que conota clareza, como se no momento de sua ação ele estivesse completamente consciente (“lúcido”) de que fazia o bem, e que tomava a melhor decisão, mesmo tendo, no entanto, analisado de modo diferente em suas reflexões posteriores. Algumas das frases que transmitem essa idéia de clareza são as seguintes: “A gente conversava constituidamente, para recuidar, razões brancas” (178); “Fui-me enchendo de vagarosamente – o que estava me tremeluzindo” (179); “Daí, já em desdiferenças, êle veio: - ‘*Deixa, Jimirulino...*’ – se a melhor luz faz o norte” (179); “E peguei a idéia de que. Respirei respiração, entanto que para ásperas coisas, entre o pinote e o pensamento, enfim clareado” (179, todos os grifos meus). Tem-se aqui o embate, mencionado anteriormente, entre clareza e desconhecimento, entre saber e ignorar, que caracterizam a figura do narrador em seu relato.

Outra característica marcante do discurso de Jimirulino é o grande número de referências a clichês, que, além de serem uma referência à linguagem do homem simples, constituem, em seu relato, uma inversão dos mesmos, causando estranhamento ao seu contato. A partir de velhas formas cristalizadas da língua nascem novas expressões, com significados diferentes do original, como observa Livia Ferreira Santos, em seu estudo “A desconstrução de Tutaméia”. A autora destaca o modo pelo qual o autor trabalha com a desconstrução desses clichês nesta obra. Para ela esta desconstrução de frases feitas desempenha a função de deter a atenção do leitor, pois:

o ‘grupo fraseológico’, uma vez rompido ou parodiado, mediante as modificações mais inesperadas, instala uma surpresa mais forte e mais durável: a comparação inevitável, pelo leitor, da forma estereotipada com a expressão nova, detém a atenção na singularidade do fato. (In: COUTINHO, 1991, p. 537)

A autora aponta no conto “- Uai, eu?” o maior número de ocorrências dessas modificações, que dão margens a novas interpretações do texto. Não só por conta desses clichês reformulados com os quais interpreta-se o discurso do narrador de modo dúbio, mas pela própria forma com que ele o apresenta. Seu discurso possibilita “interpretações”

diversas, pois assim como no nível do significante em que ocorre esse estranhamento causado pela desconstrução de clichês, no plano do significado ocorre algo semelhante. Vejam-se alguns dos indícios que causam tal impressão.

Jimirulino em uma das considerações acerca do seu patrão diz: “*Versando chefe os solertes preceitos. Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino, só se diga*” (177, grifos meus). Tendo em vista os termos “solerte” e “ladino”, nota-se que eles trazem em si uma carga semântica próxima e negativa: servem para designar sujeito astuto, manhoso, esperto, finório, velhaco. Acaba-se assim por relativizar a integridade de caráter do Doutor Mimoso. Nesta outra passagem, em que o narrador comenta suas intenções de aprendiz, tem-se algo semelhante: “Aprender com êle eu querendo ardentemente: compaixões, razões partes, raposartes...” (178). Aqui se destaca o termo “raposartes” sabendo que raposa, em sentido figurado, é o mesmo que pessoa astuta, sagaz, manhosa. Jimirulino desejoso de aprender, com o seu mestre, as raposartes (“artes da raposa?”), remete à possibilidade de leitura acima mencionada.

Vê-se, portanto, que a personagem do Doutor Mimoso, que à primeira vista parece ser exemplar, carrega em si uma duplicidade velada que transparece em algumas partes do discurso do narrador. Esta duplicidade do Doutor Mimoso estaria implícita inclusive nos possíveis significados de seu nome, sugeridos por Heloísa Vilhena Araújo:

O nome Mimoso poderia vir de mimo, delicadeza, afabilidade; mas poderia, também, vir de mimo, ator que representava nas farsas do teatro greco-romano. Poderia indicar esta imitação – mimesis – da realidade. O próprio nome do Doutor Mimoso é, assim, ambíguo também. (ARAÚJO, 1998, p. 157)

Frente a tais considerações, questiona-se novamente: terá sido um erro de interpretação de Jimirulino? Ou o médico se aproveitou da ingenuidade de seu ajudante para instigá-lo a matar os seus inimigos?

É plausível ainda a possibilidade de Jimirulino estar tentado camuflar os aspectos negativos do Doutor, que o ajudou “a baixar a pena” (179). Pode também estar procurando camuflar a sua própria ação ruim do passado justificando-se com falta de clareza, explicitada pelo erro “de querer aprender demais depressa, no sofreguido” (179), aparentando, com isso, ingenuidade diante do “senhor advogado” (179). Aqui, semelhantemente ao conto “Antiperipléia”, o narrador “capiou” pode estar agindo

deliberadamente como “matuto”, levando em consideração a autoridade de seu interlocutor, que poderia auxiliá-lo em sua busca de ser como o seu patrão Doutor Mimoso: “por cópia de imagem”.

3.2 NARRADORA A FAZER DE SUA NARRAÇÃO MANIFESTAÇÃO DE IRA

Como mencionado na introdução desse trabalho dissertativo, o conto “Êsses Lopes” traz em sua composição estrutural semelhanças que o aproximam do conto “A terceira margem do rio”. Nota-se que lá e aqui os narradores retornam aos seus anos de juventude, percorrendo com a narração o período de longos anos, até remeterem seus relatos ao momento atual em que falam já envelhecidos. Nesse momento, ambos em busca de mais sentido para suas vidas fazem planos para o futuro (embora as atitudes de cada um deles sejam significativamente diferentes), e dirigem suas palavras diretamente ao(s) interlocutor(es), que nas duas estórias é (são) indeterminado(s). Suas narrações são, igualmente, marcadas pelo estado de extrema excitação emocional, ainda que o tom de cada uma das narrativas seja divergente: “pessimista”, em “A terceira margem do rio”; e “otimista”, em “Êsses Lopes”.

Em “A terceira margem do rio” o narrador amargurado é o filho que não conseguiu suceder o pai na estranha empreitada “de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2001, p. 80). O filho ao narrar o acontecimento é dominado pelos sentimentos de dor e de culpa que o dilaceram desde que fugiu, desistindo do seu intento de tomar o lugar do pai na canoa: “eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2001, p. 85). Neste estado emocional de excitação e agonia o narrador reconhece estar em momento crucial de sua existência, e em tom de confissão diz:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. (ROSA, 2001, p. 85)

Constitui, pois, o seu relato uma maneira de aliviar o sentimento de culpa que o aflige, um modo de se livrar do remorso. Neste trecho em que faz um apelo ao(s) seu(s) interlocutor(es) pode-se entrever esses sentimentos: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também em uma canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.” (ROSA, 2001, p. 85)

Aqui o desejo de reverter o erro do passado se expressa no pedido de o depositarem “em uma canoinha de nada”, para que não termine a vida nos “rasos do mundo”. Já em “Êsses Lopes” a narradora tenta reverter o seu passado de lembranças infelizes se utilizando de outros meios (sempre ardilosos), como será visto mais detalhadamente a seguir.

“ÊSSES LOPES”

O conto é a narração de Flausina, mulher de origem humilde, que desde a mocidade se viu como “propriedade” dos poderosos homens da família Lopes. Sua narração retoma o modo pelo qual exterminou, um a um, os seus parceiros, até tornar-se mulher de muitas posses. Em seu discurso, marcado pela emoção, pelo rancor, e pela indignação, conta como conseguiu transformar seus sofrimentos em vitória, a partir do plano traçado de utilizar a astúcia, a palavra, e a paciência contra o poder, a riqueza e a força bruta dos Lopes.

Flausina, a narradora da estória, caracteriza sua origem humilde retomando os tempos de infância: “Eu era menina, me via vestida de flôres. Só que o que mais cedo reponta é a pobreza. Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (45). Sua beleza também é destacada: “linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem” (45). Nota-se que esta oposição, aqui expressa pela imagem da beleza remirada na lavagem, se mantém em todo o seu relato, como, por exemplo, na constante oscilação entre sentimentos de satisfação e insatisfação. A maneira como ela se refere, logo a princípio, ao seu nome expressa bem essa idéia: “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome, de Flausina” (45). A narradora com essa colocação reitera o aspecto opositivo mencionado, aqui expresso pelo embate entre o desejo (de se chamar Maria Miss) e a realidade (de ser a Flausina). Inclusive ao final do conto, ao retomar o

instante da enunciação, percebe-se que o orgulho de ter vencido é acompanhado da amargura da pureza perdida: “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades?” (48), mantendo assim aquela oposição vista no começo do relato.

A narradora no momento do seu relato se encontra no mesmo lugar em que se passaram todas as suas experiências: “Êsses Lopes, raça, vieram da outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam *aqui*, donos” (45, grifo meu). O espaço da diegese não possui determinações explícitas, a não ser por alguns poucos marcadores, como por exemplo: “outra ribeira”, “aqui”, “na beira do meu terreiro” (47). Deste modo, poder-se-ia considerar tanto o espaço da diegese quanto o da enunciação como “interiorizados⁴²”. Infere-se que o espaço físico deste lugar, de onde ela fala, seja o do sertão, tanto pela ambientação: “outra ribeira”, “na beira do meu terreiro” (47), “Meus filhos, Lopes, também, provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado” (48), quanto pela contextualização dos costumes descritos - em que a menina é tirada da casa dos pais para “se casar”: “eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dêle” (45). Percebe-se, portanto, que este lugar pertence a uma sociedade extremamente classista e machista.

O discurso da narradora é marcadamente oral⁴³, e se faz em forma de monólogo, em que se nota a predominância do tom emotivo. Sua fala pode ser tomada como monológica por estar o narratário “ausente” da narrativa. Percebe-se o tom emotivo principalmente quando ela contrasta os anos de infância com a descrição dos sofrimentos nos anos de convívio com os Lopes.

⁴² Carlos Reis caracteriza o espaço “psicológico” como constituído “em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também normalmente conturbado, das personagens” (REIS, 1988, p. 205). Esse espaço se caracteriza ainda pela sua manifestação em forma de “monólogo interior” (REIS, 1988, p. 266), muito próximo da atitude narrativa de Flausina.

⁴³ As várias interrogações presentes no conto, além de servirem à própria reflexão da narradora, parecem testar o “canal comunicativo”: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (45); “Tive algum?” (45); “sei as perversidades que roncava?” (46); “os Lopes me davam sossêgo?” (47); “E o govêrno da vida?” (47) “Ao Sertório dei mesmo dois filhos?” (48); “sou de me constar em folhinhas e datas?” (48); “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades?” (48).

Observa-se no conto a presença de nível narrativo no qual a narradora Flausina se encontra, dirigindo suas palavras diretamente ao(s) ouvinte(s), que é (são) completamente indeterminado(s). Não há qualquer menção a possíveis “relatores” de seu discurso, ficando, pois o nível anterior ao que ela se encontra indeterminado (extradieético⁴⁴). Não há intromissões em sua fala no plano da enunciação. Já no plano do enunciado encontram-se apenas três reproduções de falas feitas em discurso direto: duas da própria narradora⁴⁵ e uma da personagem Nicão Lopes⁴⁶, que não caracterizam significativamente uma “metalepse”, que consiste na “passagem de um nível narrativo para outro” (GENETTE, s.d., p. 233), ou, em outras palavras, o ato de contar “mudando de nível”. (GENETTE, s.d., p. 234)

A narração de Flausina mostra como passou da referida época de inocência para a maturidade depois de anos nas mãos dos Lopes que a sujeitavam aos seus desejos. Narra a maneira pela qual se livrou de todos eles, se detendo em cada caso vivenciado, explicando como se iniciaram e acabaram. Observe-se mais detidamente como isso se faz no relato de Flausina.

Ao começar seu relato anuncia sua intenção: “quero falar alto” (45), demonstrando, logo de saída, seu ódio, sua ira, pelos Lopes, e pelos filhos que com eles teve. Os dois trechos seguintes, um que inicia e o outro que encerra o conto, exemplificam tal dado: “Má gente, de má paz; dêles quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três” (45); “Todo o mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não! – dêsses me arrenego.” (48)

A condição econômica favorável dos Lopes era vinculada a atitudes desmedidas: “Êsses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, *tudo adquiriam ou tomavam*” (45, grifo meu). A menina Flausina diante desses poderosos Lopes sendo “órfã de dinheiro” (45) e sem apoio dos pais “para punir por mim” (45), inicia sua *via crucis* com Zé Lopes que, a contragosto, a leva para sua casa.

⁴⁴ Termo empregado conforme a exemplificação de Gérard Genette, referindo-se ao romance do Abade Prévost, *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux*: “A redação, por M. de Renoncourt, das suas *Memóires* fictícias é um acto (literário) levado a cabo num primeiro nível, que se dirá *extradieético*; os acontecimentos contados nessas memórias (entre os quais o acto narrativo de Dês Grioux) estão nessa primeira narrativa, qualificá-las-emos, pois, de *diegéticas*, ou *intradiegéticas*”. (GENETTE, s.d., p. 227)

⁴⁵ “- *Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...*” (46) e “- *De hoje em diante, só muito casada!*” (47)

⁴⁶ “- *Depois da missa de mês, me espera...*” (47)

Descontente passa a agir de modo dúplice, se fazendo de “miúda, mansa, feito botão de flor” (45), tendo paciência, suportando, e já planejando sua libertação através de atitudes e palavras: “Fiz que quis: saquei malinas lábias” (46). Emprega então a dissimulação como método para libertar-se. Usa isso inclusive contra a preta Si-Ana, colocada em casa por Zé Lopes para vigiá-la: “Entendi: a que eu tinha de engambelar, por arte de contas; e à qual chamei de madrinha e comadre. Regi de alisar por fora a vida” (46), para depois inventar mentira a seu respeito, fazendo com que fosse despedida: “Mandou embora a preta Si-Ana, quando levantei o falso alegado: que ela alcovitava eu cedesse vêzes carnis a outro, Lopes igual – que da vida logo desapareceu, em sistema de não-se-sabe”. (46)

Flausina agiu mascarando suas verdadeiras intenções contra seus opressores, mas cuidando de justificar essas atitudes sensibilizando seu(s) interlocutor(es): “Deitada é que eu achava o somenos do mundo, camisolas do demônio” (46). O parágrafo seguinte, que abaixo será transcrito, explicita bem a sua angústia e o desejo de Flausina “querer outras larguras” (46):

Ninguém põe idéia nesses casos: de se estar noite inteira em canto de catre, com o volume do outro cercando a gente, rombudo, o cheiro, o rressonar, qualquer um é alheios abusos. A gente, eu, delicada môça, cativa assim, com o abafo daquele, sempre rente, no escuro. Daninhagem, o homem parindo os ocultos pensamentos, como um dia come o outro, sei as perversidades que roncava? Aquilo tange as canduras de nôiva, pega feito doença, para a gente em espírito se traspassa. Tão certo como eu hoje estou o que nunca fui. Eu ficava espremida mais pequena, na parede minha unha riscava rezas, o querer outras larguras. (46)

Aqui é notório o tom emocionalmente comovente, também marcado pela indignação. Vê-se, portanto, que o problema da sujeição está unido à carência econômica⁴⁷, e também à questão da pureza⁴⁸, que ela se esforça para reverter. Para tanto, emprega, além da dissimulação, o trato com as palavras que deseja conhecer melhor: “Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida”. Preocupa-se também com a melhora de sua condição econômica “E dê-cá dinheiro. [...] Sem acautelar, êle me enriquecia”. (46)

⁴⁷ “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (45)

⁴⁸ “A maior prenda, que há, é ser virgem.” (45)

Já decidida passa a matar, pouco a pouco, o seu opressor, descrevendo como deu cabo de Zé Lopes “o pior” (45): “Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desabada vontade, nem confirmo que seja crime”. (46)

Vê-se aqui que a narradora consciente de seus atos (“Virei cria de cobra”) questiona sua ação como não sendo criminosa (“nem confirmo que seja crime”). Coloca-se aqui como problemática uma questão moral que Flausina implicitamente levanta: a menina arrancada de sua inocência para se tornar mulher e que fez de sua libertação objetivo maior, agiu certo ao usar os meios descritos para se livra desse “povo ruim” (48) dos Lopes? Do ponto de vista de Flausina, os assassinatos por ela cometidos se justificam como uma forma de autodefesa, pois, vivendo em um universo machista e classista não lhe restariam muitas alternativas. Seu discurso que desde o princípio menciona a agressividade e a desmesura das atitudes dos Lopes, se antecipa à possível pergunta do leitor: “- Foi correto matar?”. Frente a qual a narradora já deixa implícita uma outra questão: “- Foi certo tal abuso a contragosto?”

Zé Lopes morre envenenado depois de algum tempo. Mas Flausina não consegue paz, pois, logo depois da morte, relata que: “Dois deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido. Mexi em vão por me soltar [...] Nicão, um, mau me emprazou: - *‘Depois da missa de mês, me espera...’*”(47). Sem saída, passa antes disso às mãos de Sertório Lopes: “Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal na mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa”. (47)

Os Lopes se sucedem assim na “posse” de Flausina, como uma herança de família. A narradora demonstra novamente seu descontentamento: “Padecei com jeito. E o govêrno da vida? Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve” (47). Assim, ela, justificando mais uma vez sua atitude, cuida de contar como conseguiu o dinheiro, agora de Sertório Lopes: “Total, o quanto era dêle, cobrei, passando ligeiro já para minhas posses; até honra. Experimentei finuras novas” (47). Depois, instigando ciúmes no cônjuge, inventa uma mentira que causa um embate fatal entre Sertório e Nicão Lopes: “Vi foi êle sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnia. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçura [...] Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros” (47). Flausina não deixa de lado a máscara ao dissimular seus sentimentos diante dos mortos e

do povo do lugar: “Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos”. (48)

Por fim, a narradora relata como se deu o seu último relacionamento com um Lopes: “Sorocabano Lopes, velhoco, o das fortes propriedades. Me viu e me botou na cabeça. Aceitei, de boa graça, êle era o aflitinho dos consolos. Eu impondo: - *‘De hoje em diante, só muito casada!’* Êle, por fervor, concordou” (47). Aqui, visto que este Lopes não era truculento, sua estratégia muda um pouco - trata de satisfazer os desejos dele: “bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado” (47). Mas a morte, também a ele destinada, se dá de outra forma: “dava a êle gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas – o sujeito chupado de amôres, de chuchurro. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele” (47-48). A astuta Flausina não deixa de pensar, novamente, em sua situação financeira, “Daí, tudo quanto herdei, até que com nenhum enjôo” (48), acabando, finalmente, com “o povo ruim” (48) dos Lopes, conseguindo sua libertação.

Remediada agora decide os rumos de sua vida, pode enfim escolher seu parceiro: “Deixo de porfias, com o amor que achei. Duvido, discordo de quem não goste. Amo, mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (48). Percebe-se ao final, como já observado anteriormente, que a retomada do momento presente traz o orgulho da narradora por ter vencido as situações difíceis, estando agora com posses e entendimento, ao mesmo tempo em que desponta a tristeza por ter perdido a inocência dos tempos de infância: “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades? Eu, um dia, já fui muito menininha” (48). Mantém-se aquela oposição citada, que pode ser sugerida inclusive pelo significado de seu nome, que em grego é “alegre, jovial⁴⁹”, em contraposição ao sobrenome Lopes, que originário de “lobo⁵⁰” é figuradamente designação para “homem cruel, sanguinário”. (FERREIRA, 1999, p. 1228)

Com relação ao tempo da enunciação, nota-se que ele é linear, durando os minutos necessários ao relato. Já o tempo da diegese percorre vários anos, “Anos, que me foram, de gentil sujeição” (47), recortados pela narração na seqüência que se viu anteriormente.

⁴⁹ Informação extraída do site: <http://www.significadonomes.hpg2.ig.com.br/f.htm>, acesso em 02/11/2004.

⁵⁰ Informação extraída do site: <http://www.significadodosnomes.tripod.com.br/sdn/id9.html>, acesso em 02/11/2004.

Pode-se notar que o primeiro e os dois últimos parágrafos do conto remetem ao momento atual da narração (em tempo verbal do presente) enquanto os outros constituem a diegese: falando, primeiramente, da sua infância, no pretérito imperfeito, “Eu era menina, me via vestida de flôres” (45); “tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento” (45); “linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos” (45), que marcam seus tempos mais remotos, o tempo da inocência.

Com a chegada dos Lopes iniciam-se os seus sofrimentos e a perda da inocência, marcados, terminantemente, pelo tempo verbal do pretérito perfeito: “O homem me *pegou* com quentes mãos e curtos braços, me *levou* para uma casa, para a cama dêle. Mais *aprendi* lição de ter juízo. *Calei* muitos prantos. *Agüentei* aquêle caso corporal” (45, grifos meus). Seu relato perpassa os anos de insatisfação até o momento em que leva a cabo seu intento de acabar com todos os Lopes que a desejavam. A distância entre a morte de Sorocabano Lopes até o momento do relato é indeterminado.

Ao final, com a retomada do tempo presente, há uma projeção para o futuro em que transmite o desejo de ter uma vida diferente e melhor: “por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível” (48). A construção temporal, toda ditada pela memória de Flausina, possui aspecto interiorizado, pois é a partir de suas lembranças que o relato se constrói, como ela mesma diz: “Aos pedacinhos, me alembro⁵¹.” (45)

Como foi visto, no relato de Flausina a emotividade do discurso é marcante, visto que ela retoma os eventos do passado mencionando seus sentimentos, podendo constituir, com isso, a chamada função emotiva da linguagem, de Jakobson, que Genette, em seu *Figures III*, chama de função testemunhal (ou de atestação), visto que a narradora retoma os sentimentos nela despertados pela estória. Esta atitude de olhar para si mesma, retornando ao seu passado, se perfaz como uma ação em busca de purificação, na qual transmite toda sua ira pelos Lopes.

As palavras do presente pronunciadas por Flausina apresentam sinais de orgulho (pela vitória conquistada), e de alívio (pelo fim da sujeição), ainda que traga consigo o ranço da inocência perdida. Sua narração que ordena suas vivências de forma lúcida busca por fim livrá-la do fardo do passado, para poder dar novos rumos a sua vida, e fazer a

⁵¹ Como se o tempo de seu relato não fosse ditado pelas “folhinhas e datas” (48), mas sim pelo recorte seletivo de sua lembrança.

vida ter sentido. Pode agora responder à questão que antes era inviável, “E o govêrno da vida?” (47), agora da maneira que preferir.

Com o relato de Flausina fica a impressão da experiência de uma pessoa que consegue superar uma dificuldade aparentemente intransponível, e que segue caminhando, apesar da “questão das saudades”. O seu passado cotejado com o presente lhe dá idéias para o futuro em que optar pelas coisas de seu gosto, como, por exemplo, apreciar o novo amor, “Amo um homem, êle vive de admirar meus bons préstimos, bôca cheia d’água. Meu gôsto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo” (45), desejando começar vida nova, dar rumo diferente à sua vida⁵²: “Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível.” (48)

Como foi anteriormente mencionado, o narrador do conto “A terceira margem do rio” procura acabar com o sentimento de culpa que o aflige, pedindo que o coloquem em “uma canoinha” na hora de sua morte, a resolução da questão se dá por mãos alheias. Apesar da semelhança estrutural, percebe-se que em “Êsses Lopes” existe diferença no que tange a esta atitude narrativa. Flausina, diferentemente daquele filho-narrador, é agente dos seus planos para o futuro. Sente-se no direito de escolher por si só, agora que está remediada, o seu companheiro, para ter com ele os filhos “modernos e acomodados” (48). Ela deseja “falar alto” contando injustiças que suportou, em tom de indignação, tentando aliviar as lembranças ruins que a acompanham, de modo diverso daquele outro narrador acima citado.

3.3 NARRADOR A RECORDAR E REORGANIZAR SEU PASSADO

O ato de recordar o passado vivido é sempre feito através de um recorte que faça a matéria ganhar sentido quando exposta. Este recorte é feito pelo narrador através de seu discurso que, a partir do momento presente, passa a dispor as lembranças em um encadeamento lógico para poderem ser assimiladas, também para dar aos acontecimentos

⁵² Embora pareça uma ironia depois de terminada a estória: o leitor pode entrever, no amor do rapaz por ela, a repetição do que ocorreu entre ela e os Lopes - um interesse de possessão velado. Esse novo amor poderia assim ser apenas uma repetição daquela forma de relação, na qual o jovem visaria às riquezas da parceira mais velha. Bem como existe a possibilidade de Flausina ser observada não como vítima, mas como cruel assassina, que consegue seus objetivos valendo-se de quaisquer meios.

uma ordem coerente e possível de ser contada, assumindo, deste modo, uma forma de conjunto.

No conto “Rebimba, o bom” seu narrador-protagonista conta o modo pelo qual conseguiu compreender seu passado, através de uma reordenação lúcida dos fatos vividos. Ele se torna, deste modo, portador de nova visão de mundo depois de reinterpretar seu passado. Esse processo que o faz rereer o passado é feito de modo racional, mas não deixa de despertar nele sentimentos que extrapolam os limites da razão. Não é em vão que a palavra “recordar” traz em seu radical *cor, cordis*, do latim, que significa “coração”, em português. Assim o narrador, ao retomar os tempos idos, relembra e recorda “de cor” as suas vivências. Observe-se, na seqüência, como se representa no conto tal processo.

“REBIMBA, O BOM”

O narrador inominado deste conto, já envelhecido e sereno, coloca em análise sua vida. Lembra-se de uma doença que na juventude quase o abateu. Recorda-se de quando conheceu a moça Cilda, com quem iria se casar. Retoma, também, as lembranças dos encontros e perdas de entes queridos. Recobra as lembranças aflitivas que faziam com que ele, nas ocasiões difíceis, recorresse à memória de Rebimba, o bom, um homem “que ajudava geral” (127) e que o provia de esperança. Este narrador, que se encontra alegre e em paz no momento da enunciação, conta, seguindo um padrão que permanece por todo o relato, os momentos de disforia que se sucedem, alternando-se aos momentos de grande alegria em sua vida, como será visto adiante.

O espaço de onde ele narra traz a mesma indeterminação que marca a sua pessoa no momento presente. Não se sabe muito sobre o narrador além do que se pode entrever de suas recordações e dos sentimentos nele despertados pelas mesmas. O espaço da diegese, por sua vez, possui maior determinação: percorre algumas cidadezinhas do sertão. Tem-se, em primeiro lugar, conhecimento de um arraial por ele habitado, do qual se muda por causa da “bexiga-preta” (126), a varíola, que toma conta do lugar. Depois, ele diz ter sido enviado para um lugar com “montanhas chuvosas”, onde encontraria um tio desconhecido, que mais tarde se descobrirá ser morador “no outro, próximo arraial” (127), para onde se mudará depois. Por fim, encontra-se menção a um lugarejo, no

desfecho da estória, por onde o narrador passava em viagem, “arraial chamado o Rio-do-Peixe” (129), que é a única menção precisa de lugar encontrada aqui neste conto, e também nos seis outros analisados nesta dissertação.

Local este que, aliás, é de existência real: já mencionado no ensaio de Silviano Santiago, “Transtornado incerto”, que estudou as fontes históricas originárias do conto “Um moço muito branco”, presente em *Primeiras estórias*. Santiago demonstrou que a criação deste conto partiu de fonte real⁵³: o “Rio-do-Peixe”, que se localiza na cidade do Serro, antiga comarca do Serro Frio, no estado de Minas Gerais. A utilização de nomes de pessoas e de lugares reais⁵⁴ foi empregado em vários escritos de Guimarães Rosa, mas, entre os analisados no *corpus* desta pesquisa, encontra-se apenas esta única referência.

O narrador de “Rebimba, o bom”, posicionado em um nível narrativo diegético, se apresenta como uma personagem produtora da narrativa, que tem o seu discurso reproduzido por um “editor” ou “transcritor” que não se pode determinar a partir da fala do narrador, que mantém a sua enunciação por todo o conto, não havendo mudanças perceptíveis no nível narrativo⁵⁵. O provável nível que originou este relato do narrador (um nível extradiegético) permanece indeterminado. A enunciação se dá em forma de monólogo, apresentando-se poucas marcas de oralidade, como, por exemplo, o emprego da palavra “digo⁵⁶” (126) que, no entanto, também pode ser empregada na linguagem escrita. Frente a isso, cria-se uma indeterminação quanto à enunciação do conto, visto que no final encontra-se a seguinte frase: “– *Lowado seja o que há!* – escrevi, altíssimo, para renovar memórias” (129, grifo meu), criando-se a dúvida: o conto foi “escrito” ou “falado” pelo narrador⁵⁷?

Com relação ao narratário, não há qualquer sinal de sua presença, ficando, por isso, indeterminado. O seu interlocutor pode ser seu “ouvinte” (ou, quem sabe, o próprio

⁵³ Uma notícia de jornal que contava um evento singular no ano de 1872 é citada por Rosa no seu conto: “Na noite de 11 de novembro de 1892, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se os fatos de pavoroso suceder...” (In: SANTIAGO, 2001, p. 15), que remete à matéria, das *Efemérides Mineiras*, daquela data, intitulada: “*Terremoto e tragédia no rio do Peixe.*” (SANTIAGO, 2001, p. 16, grifo meu)

⁵⁴ Conforme a entrevista “Rememorações de Seu Zito” na qual o vaqueiro Zito conta a viagem de tropeiros acompanhada por Rosa em 1952. Neste seu relato são mencionados nomes de lugares e pessoas que aparecem posteriormente na obra ficcional de Rosa.

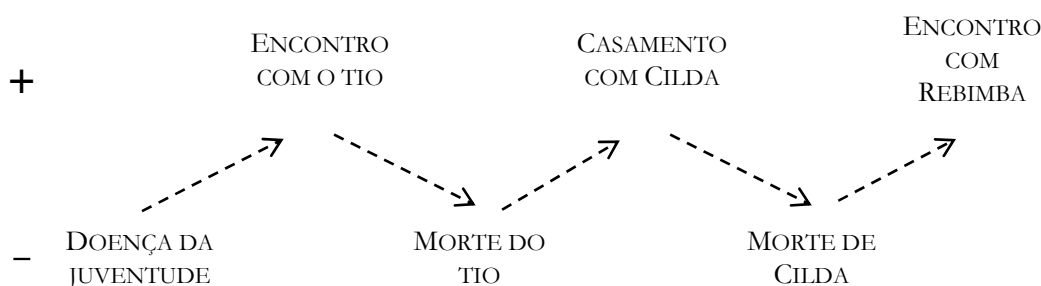
⁵⁵ Encontramos apenas a transcrição de uma palavra em discurso direto “- Uns...” (127), pronunciada por Daça, um dos figurantes do conto.

⁵⁶ “Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desfio e amostrô, e digo”. (126)

⁵⁷ Obviamente considerando aqui os limites da verossimilhança.

“leitor”) que acompanha “de fora” o seu relato, só ficando implícito, pela provável questão feita de antemão: “- Quem foi Rebimba?”, frente ao que o narrador iniciaria sua estória: “Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desfio e amostrô, e digo” (126). É a partir dessa possível pergunta que se inicia a situação narrativa. Aqui em “Rebimba, o bom” o discurso do narrador assume um aspecto predominantemente monológico, visto que ele não se refere, durante o relato, em momento algum, a seu interlocutor.

Neste seu relato, ele destaca alguns dos acontecimentos mais marcantes de sua vida, como a doença na juventude e a morte de entes queridos. Durante seu relato, nota-se um aspecto pendular da descrição das situações boas e ruins: percebe-se a alternância entre doença e cura, alegria e tristeza se repetindo do começo ao fim, como o esquema seguinte ilustra essas passagens positivas e negativas do seu relato:



Observe-se, na seqüência, como se desenvolvem cada um desses momentos:

Primeiramente, o narrador conta como se deu a sua chegada ao arraial, depois da morte dos pais, mandado em busca de um tio, “Joaquim José, incerto, mas capaz de me amparar” (126), que ele não encontra, sendo, por isso, tratado com desconfiança pelo povo do lugar. Ainda debilitado pela doença e lembrando dos recentemente falecidos, confronta a atmosfera ordenada, saudável e estável do lugar com suas lembranças. Diante disto, afirma, “Entendi porque é que as pessoas nascem em datas separadas” (126), pois, enquanto alguns vivem desgraças, outros se mantêm em pacífica tranqüilidade. Sem encontrar o tio e sem condições de se recuperar, o narrador, com extrema tristeza, desiste de viver: “[permaneci] Detido no chão, em metade de choupana que o tempo abria, resolvi, ia me ficar jazido ali, eu não era para como viver, não sabia.” (126)

O jovem é então levado a um asilo, “a casa-dos-pobres” (127), onde Daça toma conta dele. É lá que ouve pela primeira vez o nome de Rebimba, servindo-lhe de alento: “Ele falou, eu em febre, certas surdinas. Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral [...] parado em seu lugar, a-pique alto, no têrmo de estiradas léguas” (127). Confiante, o jovem se restabelece: “saí, do frio para o quente, levantado sarado. Agora me viam correto, prestes iam arranjar para mim serviços leves” (127). Graças ao Daça, e ao Rebimba, a vida começava a melhorar.

Nesse íterim, o narrador diz que: “de supetão, então, meu tio apareceu, me abraçou, nesses lumes de acaso” (127). O tio, negociante em uma cidade próxima, chamado Aquino Jaques, e não Joaquim José, muda sua sorte: “trouxe do meu lado tanta mudança, no jogo da balança quinhoã, o tido consoante, o querido” (127). Nota-se desde já que o narrador descreve a vida com uma alternância natural de passagens tristes e boas: o homem, subjugado ao destino que não pode controlar, faz parte de um jogo no qual os resultados parecem já estarem dados de antemão. Assim, ele encontra o tio mesmo sem procurá-lo.

Com o aparecimento de Aquino Jaques, o “tio Quinjoca” (128), o narrador se declara: “feliz perturbado virei, pude amornar lugar, viver a sabor” (127). É interessante notar que o narrador qualifica seu estado, por estes tempos, como de “feliz perturbado”, uma estranha adjetivação para designar felicidade! No entanto, com a estabilização da vida, ele se esquece, quase totalmente, dos dias passados naquele outro arraial. De lá só lembrava da moça Cilda, filha do Daça, que despertara bons sentimentos nele, desde o primeiro contato: “a mocinha trigueira contemplei: não a formosura, nem caridade, mas um agrado singular, o de que ela não causava prejudicar a ninguém. Depois figurei que era bonita, mais tarde” (126). O amor pela moça crescia em seus pensamentos, mas de forma muito vaga: “Ela persistida se crescia - como é como uma fruta azul a água fechada na cisterna.” (127)

Esta passagem, que se destaca por seu aparente aspecto ilógico, lembra as adivinhas abstratas referidas por Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”, dentre as quais está o “célebre koan: ‘Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?’”, que o autor cita e explica a “utilidade”: “*Apondo a mente a problemas sem saída, dêsse, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções*” (8). Aqui se pode entrever tal idéia do autor “aplicada” em sua obra ficcional.

Nota-se no conto que o narrador, em seus momentos de estabilidade, tinha somente uma lembrança vaga de Rebimba, sem muita relevância. Ele acha, inclusive, que poderia ser apenas invenção do Daça, como exemplarmente se nota na seguinte passagem: “Não valia pôr lembrança, porém, no Daça, que esmolara a minha desgraça e baboseara inventando aquilo de Rebimba, o bom, me enganando, nas muitas imaginações. Ojeriza dêle me desgostava, instinto de ingratidão” (127). Essa possibilidade o desgostava, mas não chegava a preocupá-lo, pois, estando em situação estável, não se dava a tais reflexões: “Daqui a futuro, eu indo, como quem viaja sem ver os lados.” (128)

Todavia, a “balança quinhoã” (127) volta a se movimentar mais uma vez, “Tio Quinjoca de fato morreu, conforme o destino produz” (128), e os momentos difíceis retornam, “tive de ver o avêso. A verdade me adoeceu [...] Me lembrei da miséria, prostrado” (128), e, com isso, a recordação de uma esperança: “Mas, o bom, Rebimba! Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer, eu soubesse, demorando o pensamento. Já valente me levantei, desassustado, achei a tramontana.⁵⁸” (128)

Ele volta a se alegrar no momento em que se casa com Cilda. O tempo passa, a vida segue: “Aquietado feliz, dobrei meus tempos, o comum, conforme nem se dá fé, no apropositar as coisas. De Rebimba, o bom, com ninguém mais conversei, o escondido” (128). Agora casado, sua felicidade não é mais qualificada como “perturbada” e sim como “aquietada”. Com relação a Rebimba, mantém-se a mesma relação distante de outros tempos: “Só às curtas vêzes, sem detenças, fazia tenção de um dia ir lá, a êle, retamente, quando dúvida ou desar me apoquentavam; me animava de coragem êsse recurso, adiante mas remoto, certo e velho como as idéias, alcançadiço.” (128)

Estando ele “real fartado, prosperidoso⁵⁹” (128) não se ocupa de Rebimba, pois tem um antídoto garantido contra os percalços: “Cilda, minha mulher, arredava de mim o que de nosso canto não fizesse parte, os pontos de inquietação. Com doçuras” (128). Porém, a vida toma, mais uma vez, rumo diferente: “Em tanto, pois, que, vinda a hora, por primeira vez ela me iludiu, fiquei viúvo. Êsse, foi o sofrimento. Para o que assim, nem Rebimba, o bom, tinha socorro: o querido consoante o perdido. Eu acabei, de certo modo.” (128)

⁵⁸ A expressão popular “perder a tramontana”, significando desorientar-se, é aqui invertida, tomando o sentido de encontrar o caminho.

⁵⁹ Este neologismo, que parece ser composto de “próspero” e “idoso”, funde em uma palavra a situação em que o narrador se encontrava naquele momento.

O narrador, com todo seu passado diante de si no momento da narração, reconhece que, até então, aquele havia sido “o sofrimento” maior. Agora nem mesmo seus filhos e filhas traziam consolo, nem mesmo todas as boas lembranças de Cilda, do Daça, do tio Aquino Jaques, ou da Tia. Confessa neste momento que: “Mais me perseguia o desconhecer do espírito” (129). As saudades e o remorso tomavam conta dele: “para eles, todos, eu não tinha sido eu, devidamente, não pagara o bem com o bem, bastante.” (129)

A morte, que ele já tinha sentido de perto, e que levava seus entes amados, aflige-o, visto que se lembra da decomposição até pelo próprio hálito: “temi ficar louco. Dito que temia já o fétido de meu bafo” (129). Mas, mesmo assim, prossegue: “No entanto, viajei, duro o caminho que era obrigação.” (129)

Na volta de uma viagem passa por um arraial, o Rio-do-Peixe, e constata, para sua admiração, que lá “se enterrava Rebimba, o bom, pessoa qualificada!” (129). Depois de tantos anos lembrando e esquecendo Rebimba, ele finalmente o encontra – mesmo sem procurá-lo. Porém, já morto. Até mesmo Rebimba, sempre bom, estava agora sendo velado pelo povo do arraial:

Êle estava público, guardado no caixão. Descobri a cabeça, acompanhei, também, por tudo solucei, eu, endoençamingas. Mas o povo ria, porém, ao mesmo tempo que choravam, por imponentes entusiasmos, por aquêlê homem ter havido e existido. Refalo. Só ele era bom, protetor de quem e de quantos, da melhor sagacidade. (129)

O povo do lugar, curiosamente, não permanecia velando o corpo com ares melancólicos, mas “riam ao mesmo tempo que choravam”. Alegavam e entristeciam-se por Rebimba, o bom: a morte dele era digna de festas, provavelmente por vislumbrarem a passagem daquele homem especial para algum outro lugar, também especial. O narrador, consciente disso, finaliza então seu relato:

Sorri, ri, por o contrário de chorar, também. O que dura. Ora eu não tenha medo de morrer, os castigos, os hábitos. Salvadamente – em ôvo. Porque envelheci, a vida não me puxa mais a orelha. Com certeza, o mundo hoje está em paz. Repenso em Rebimba, o bom, valedor. O mal não tem miolo. – *Louvado seja o que há!* – escrevi, altíssimo, para renovas memórias. (129)

No momento presente de sua enunciação, ele percebe que seus receios do passado não faziam mais sentido. Ele se sente à vontade até mesmo para empregar a interjeição de indignação “ora”, exprimindo mudança de atitude frente à morte, por já não se apavorar mais com ela.

Nota-se que, tanto aqui nesta passagem do final quanto em vários outros trechos do conto, há presença de comentários do narrador, a deixar de lado a estória em si para “julgar” os acontecimentos vividos. Com isso, ele percebe que, em vários momentos, suas conjecturas do passado estavam equivocadas. Ele assume, assim, uma postura distanciada de sua própria narrativa ao se colocar como alvo das reflexões. Irene Gilberto Simões a tal respeito declara que:

O narrador é ao mesmo tempo o leitor de sua estória, no momento em que introduz comentários que indicam um distanciamento em relação ao narrado. Isto significa que o discurso é contaminado pela estória e a primeira pessoa sugere uma terceira pessoa disfarçada. (SIMÕES, 1988, p. 175)

Esse distanciamento fica mais evidente no primeiro e no último parágrafo (que remetem ao “agora” da enunciação) em que ele se afasta da matéria da diegese.

O tempo de duração da narração é breve, como nos outros contos vistos anteriormente. Já o tempo da diegese é dilatado, pois vai da retomada da sua juventude⁶⁰, passando por etapas da vida adulta, até atingir a velhice, no momento em que efetiva o relato⁶¹. Os acontecimentos se sucedem de acordo com a relevância que o narrador concede a eles, fazendo com que ocorram grandes saltos, sendo priorizados alguns acontecimentos.

No primeiro parágrafo ele explicita qual a matéria de suas falas, que soa enigmática, pois o leitor só descobrirá realmente do que trata o conto na medida em ele se desenvolve. A compreensão do primeiro parágrafo só se dá no final, quando ele encontra Rebimba. As descobertas e os desenganos do narrador aparecem de modo seqüencial: não há antecipações de eventos, respeitando-se a “cronologia” dos acontecimentos. Assim, o clímax do final do conto é resultado de toda orientação da narrativa, amarrando seus significados ocultos e dando sentido aos mesmos, bem como para o título do conto. É,

⁶⁰ “*eu era môço, restei sem pai e mãe*”. (126, grifo meu)

⁶¹ “*envelbeci, a vida não me puxa mais a orelha*.” (129, grifo meu)

também, só ao seu término que ocorre a resolução do “problema” de consciência do narrador: o seu “desconhecer do espírito” (129) que tanto o afligia.

No segundo parágrafo, o narrador retoma sua juventude, iniciando seu relato no momento em que ficou sem pai e mãe, durante uma epidemia de varíola. Naquele tempo, o protagonista se encontrava em uma situação extremamente delicada que requeria segurança. Ele afirma que: “Desde aí tive duas memórias” (126). Será a memória da pobreza e da fartura? Será lembrança dos fatos negativos e positivos? Ou do próprio esquecimento e lembrança de Rebimba?

Notório é que, no relato, Rebimba constitui-se como figura central, encontrando-se presente em vários pontos da narrativa – fala-se dele do princípio ao fim, como referência a algo superior, que merece ser mencionado. A primeira referência a Rebimba, no primeiro parágrafo, é substituída pelo pronome *ele*⁶², como em outras ocasiões. Vale lembrar que o nome de Rebimba, em todas as suas dez menções, sempre surge acompanhado do complemento “*o bom*”, que parece pertinente, uma vez que vinculado ao significado da palavra “rebimbo”. De acordo com *O léxico de Guimarães Rosa* esta palavra significa “faísca” (MARTINS, 2001, p. 415). Tal dado pode remeter à idéia do início do conto, ligada a Rebimba: “O que realça; reclará” (126), com a idéia de faiscar, brilhar, cintilar. Ainda há outro sentido do vocábulo que também parece valer para este contexto: o do verbo “bimbar”, que significa “festejar, celebrar alegremente como que tocando sinos” (MARTINS, 2001). “Rebimba”, a soma do prefixo *re* + *bimbar*, parece fazer sentido com o final do texto, no qual o narrador, após ter passado pelos altos e baixos da sua vida, celebra alegremente a descoberta de Rebimba no velório festivo.

Percebe-se que a oposição pendular, destacada anteriormente, entre períodos bons e ruins, relacionada à diegese, se estende também a um nível mais elementar de seu discurso: o dos significantes. Tem-se como exemplo a oposição dos prefixos “*re*” e “*des*”, refletindo uma alternância que se mantém em todo o texto. De acordo com o dicionário Aurélio, o prefixo *re*, originário do latim, indica “ ‘movimento para trás’; ‘repetição’; ‘intensidade’; ‘reciprocidade’; ‘mudança de estado’ ” (FERREIRA, 1999, p. 1710). O prefixo “*re*” traz, portanto, uma idéia de reforço, de reiteração de algo, como exemplifica

⁶² “E eu mesmo me refiro: a êle” (126). Aqui o pronome *ele* assegura a indeterminação de Rebimba, que só se mencionará adiante.

a palavra que abre o conto: “Recerto” (126), (muito certo), ou ainda, no mesmo parágrafo, as palavras: “realça”, “reclara”, “reconheço”.

O mesmo dicionário traz o prefixo “des” como sendo de origem controvertida, significando: “ ‘separação’; ‘transformação’; ‘intensidade’; ‘ação contrária’; ‘negação’; ‘privação’ ” (FERREIRA, 1999, p. 628). Enquanto o prefixo “re” possui um aspecto reforçador, positivo, o “des” traz uma carga de negação ao vocábulo a que está ligado, criando uma relação de oposição, com aquele outro prefixo, como exemplifica esse trecho extraído do primeiro parágrafo do texto: “*Reconheço, agradeço, desconheço*” (126, grifos meus). Várias outras palavras do conto possuem este prefixo: “desfio”, “desconhecido”, “desvalesse”, “desconfianças” (126), “desimpedido”, “desvalidos”, “desfeito”, “desgraça”, “desgostava” (127), entre outras.

Ter-se-ia essa oposição ainda expressa por algumas sentenças que remetem a imagens relacionadas ou a um nível superior, do alto⁶³, ou a um plano inferior, próximo ao chão⁶⁴. Exemplifica-se, no quadro seguinte, essa oposição remetendo aos aspectos positivos (euforia), e negativos (disforia) do esquema já visto anteriormente.

	ENCONTRO COM O TIO	CASAMENTO COM CILDA	ENCONTRO COM REBIMBA
+	“SAÍ DO FRIO PARA O QUENTE, LEVANTADO SARADO” (127)	“ÉLE HAVIA DE ME VALER, EU SOUBESSE, DEMORANDO O PENSAMENTO. JÁ VALENTE ME LEVANTEI” (128)	“ESCREVI, ALTÍSSIMO, PARA RENOVAS MEMÓRIAS” (129)
-	“DETIDO NO CHÃO [...] IA ME FICAR JAZIDO ALI, EU NÃO ERA PARA COMO VIVER” (126)	“ME LEMBREI DA MISÉRIA PROSTRADO” (128)	“A GENTE QUER MAS NÃO CONSEGUE FURTAR NO PÊSO DA VIDA” (128)
	DOENÇA DA JUVENTUDE	MORTE DO TIO	MORTE DE CILDA

Essas frases destacadas são ilustrativas dos momentos principais em que ocorrem as transições entre euforia e disforia na vida do narrador, como se o movimento alternado “para cima e para baixo” representasse a mudança de posição dos pratos da “balança quinhoã”. Desta forma, nota-se que a mencionada oposição se revela em várias instâncias

⁶³ É interessante notar que Rebimba está em lugar “a-pique alto, no termo de estiradas léguas”. (127)

⁶⁴ Onde jaziam os consumidos pela bexiga-preta: “tantos tão de repente amontoadamente mortos, as caras com apostemas e buracos.” (129)

do discurso do narrador, que vai desde o emprego de palavras (reconheço X desconheço) às conotações das frases que criam “imagens” (também opositivas).

Por fim, observa-se que, em seu relato, é predominante a função testemunhal da narrativa, visto que o narrador orienta seu discurso para si mesmo, em busca de maior entendimento e conscientização: ele retoma e reorganiza os fatos que, finalmente, se aclaram. Apesar da narrativa parecer caminhar para um desengano do narrador no fim da estória, por estar desconsolado com “o sofrimento” maior, ocorre uma revelação, uma peripécia – encontrar Rebimba – capaz de harmonizar o narrador com sua consciência. A descoberta da existência de Rebimba e de sua morte ocasiona uma mudança radical na sua maneira de encarar o mundo. Assim, o retorno ao passado depois da revelação é feito com o intuito de reler os fatos, de um ponto de vista, agora, diverso, em que ele pode por fim reconhecer que: “O mal não tem miolo. – *Lowado seja o que há!*” (129)

3.4 NARRADOR REGENTE DE POLIFONIA

Como já visto anteriormente, é comum a situação de “diálogo”, ou “pseudo-diálogo”, na obra de Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas* e o conto analisado anteriormente “- Uai, eu?” são exemplares da situação na qual o narrador e o narratário estabelecem comunicação direta, apesar da voz deste só ser representada indiretamente.

Uma variante divergente desse modelo pode ser vista no conto “Rebimba, o bom” em que tal situação dialógica não é explícita. Aqueles escritos citados deixam entrever as vozes que os compõem, enquanto neste exemplo se ocultam os diálogos que o constituem, tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação.

Já o conto “Tapiiraiuara”, aqui em foco, constitui-se como categoria à parte. Aqui se nota a manifestação de várias vozes através do relato do narrador que se coloca duas vezes em posição dialógica – no plano da diegese, e durante a narração. Este narrador subdivide seu discurso em “transcrições” das suas próprias falas e da personagem, Iô Isnar. Também transcreve seus comentários que, no momento presente, ou seja, no momento da enunciação, aclaram vários pontos do relato que haviam permanecido obscuros, como será visto adiante.

Pode-se notar o aspecto polifônico deste texto, comparando-o ao conto “Rebimba, o bom”. Como já mencionado, neste conto se dá a presença de um único

narrador que relembra o seu passado, sendo que essas lembranças ganham um aspecto de unidade e fechamento, sem que haja abertura para “ouvirmos outras vozes” discursivas além da do próprio narrador. Todo o texto caracteriza-se como um comentário pessoal sobre os acontecimentos vividos, apresentado em forma de monólogo.

Em “Tapiiraiuara”, por outro lado, encontram-se várias menções ao discurso do outro, e ao discurso do próprio narrador que é multifacetado, configurando, com isso, uma espécie de discurso polifônico. Essas vozes que polemizam entre si acabam criando um embate, um antagonismo de idéias, que é responsável pela movimentação do enredo.

O conceito de polifonia consiste em uma designação formulada por Mikhail Bakhtin para caracterizar obras, como os romances de escritor Russo Fiodor Dostoievski (1821-1881), em que se encontravam presentes várias vozes discursivas. Neste conto de Rosa essa manifestação polifônica é feita através do discurso deste único narrador, como se observará a seguir.

“TAPIIRAIUARA”

O narrador deste conto é inominado. Conta a maneira pela qual conseguiu livrar uma anta e seu filhote de serem abatidos por um caçador, Iô Isnar. Para isso, ele se utiliza de uma artimanha lingüística que caracteriza sua astúcia diante da situação de risco de vida do animal, conseguindo impedir o caçador de fazer mira e abater a referida anta.

“Tapiiraiuara” se destaca da obra de Rosa não apenas pelo mencionado aspecto polifônico, mas também por não ser um escrito “tipicamente regionalista”, no sentido estrito do termo: a começar pelo seu narrador, que não é o tradicional sertanejo. O conto, apesar de ser ambientado em paisagem não urbana, é contado por um narrador aparentemente “da cidade⁶⁵”. Encontram-se no discurso deste narrador várias palavras que se vinculam a conhecimentos da cultura urbana, ou que sugerem imagens de máquinas, e tecnologia, afastando-o do mundo arcaico do sertão e reforçando sua origem citadina. Os trechos seguintes são exemplares: “encolhera *elétrico* os ombros” (172); “Acelerava seu sentir; pôs-se cinco rugas na testa, como uma *pauta de música*” (173); “Êle

⁶⁵ Como inferimos da seguinte fala do narrador dirigida a Iô Isnar: “ ‘Ajudo-o... Mas tem de vir comigo à cidade...’ ” (173)

era um *retrato*” (173); “Ele estava de um metal. Ele era *maquinalmente* meu.” (173, todos os grifos meus)

Walnice Nogueira Galvão, em seu ensaio “Mínima mímica”, tece a seguinte consideração sobre esta variação de personagens na obra do autor: “Guimarães Rosa, algumas vezes, gostava de experimentar a mão delineando alguns perfis exóticos” (GALVÃO, 2000, p. 14), como são exemplos os estrangeiros, índios e ciganos de sua obra. Nota-se, com isso, que o autor não se restringia apenas à figura do sertanejo, em uma sociedade de costumes antigos, em suas criações. Aqui neste conto o autor captou e deu forma a outra matéria: uma preocupação ecológica, demonstrando com isso sensibilidade humanística em lugar de mera descrição de aspectos pitorescos e exóticos, tão ao gosto dos regionalistas de outrora.

Os fatos narrados nesse conto acontecem em um único espaço, que logo no início é bem delimitado:

Dera-se que Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta, *na rampa da serra*.
Sôbre sua trilha postávamo-nos em ponto, à espera, por onde havia
de descer, batida pelos cães. Sabia-se, a anta com o filhote. Acima,
a essa hora, ela pastava, *na chapada*. (171, grifos meus)

O cenário em que a ação decorre é estático: a “rampa da serra”, próxima à “chapada”. Neste conto, excepcionalmente, encontram-se vários pormenores na descrição da paisagem. O narrador detalha pormenorizadamente o lugar onde se passaram os fatos, o que não ocorre nos outros seis contos analisados. Aqui se encontra uma abordagem descritiva do começo ao fim do conto, por parte do narrador, ao apresentar a estória. Já o espaço de onde ele narra permanece, porém, totalmente indeterminado.

O seu interlocutor, do momento em que profere o discurso, permanece também completamente indeterminado. Sua presença no momento da enunciação é apenas pressuposta. É possível que o ato narrativo seja dirigido a um “ouvinte”, que se encontra calado, ou, talvez, a um “leitor”, que tem acesso ao relato já escrito, pois não há qualquer menção explícita que delimite a instância receptora do discurso.

A matéria da sua narração é a caçada à anta: a imagem do animal é retomada ao longo do conto, estando implícita já no título do mesmo⁶⁶. Mas o mote principal da

⁶⁶ Anta em tupi é “tapiira”.

estória não é o relato da caçada frustrada, e sim o desejo, o planejamento, e a realização de manter a vida da anta e de seu filhote.

O tempo decorrido no plano da diegese fica restrito a alguns minutos ou talvez horas da “Vistosa, sêca manhã” (171), em um passado indeterminado com relação ao momento atual do pronunciamento do relato. O narrador, que segue em seu relato a ordem dos acontecimentos linearmente, sem que haja qualquer forma de antecipação de eventos, cria com seu discurso atmosferas de tensão e expectativa durante o ato de narrar. Isso pode ser relacionado, mais uma vez, a um aspecto encontrado no primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”. No começo deste prefácio o autor aproxima suas estórias das anedotas, nas quais o ineditismo é fator importante, mas que não esgota o valor das mesmas após a descoberta de seu desfecho:

A estória, às vêzes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscada, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprêgo a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (3)

No conto as tensões aparecem e se resolvem em sua ordem natural de acontecimento, ficando para o final a revelação da “vitória” da anta. É interessante notar que o conto é construído, no que diz respeito à atitude narrativa, basicamente por duas partes, separadas aqui para facilitar a tarefa analítica.

Em um primeiro momento (I) o narrador faz uma apresentação das personagens, um exame geral da situação por parte do narrador, a sua tomada de posição pela vida da anta, e a menção ao “problema” (171) do caçador, Iô Isnar. Nesta primeira parte do conto, o narrador autodiegético apresenta-se como *objeto* de decisão alheia: “Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta”; “Fizera-me vir.” (171)

Em um segundo momento (II), se dá a decisão do narrador de impedir que Iô Isnar abata a anta, e suas conseqüências. Para obstar o caçador, ele emprega artifícios lingüísticos, passando, com isso, de *objeto* da vontade de Iô Isnar a *sujeito* da ação: “Havendo que o obstar?” (172); “Podia-se uma idéia [...] A de meneá-lo, agi-lo, nesse propósito, em farsamento, súbito estudo, por equivalência de afetos”. (172)

Observe-se como se constituem estas partes, separadamente, em “Tapiiraiuara”:

É na primeira parte do conto (I) que o narrador traça as linhas gerais da narrativa. Aqui ele faz a ambientação e a caracterização das personagens Iô Isnar e da anta com seu filhote.

A oposição entre Iô Isnar e os animais é explícita e permanente. Ao se referir ao caçador, o narrador utiliza termos pejorativos tais como: “duro e mau como uma quina de mesa” (171); “Era o velho desgraçado” (171); “Iô Isnar tinha problema” (171); “Dava osga, a desalma” (172); “Iô Isnar, carrasco, jeito abjeto, temente ao diabo” (172). Já a anta e seu filhote recebem qualificações positivas por parte do narrador, que ressaltam as sutilezas de um animal de grande porte: “A anta, que ensina o filhote a nadar: coça-o *leve* com os dentes” (171); “A anta, e o filhote – zebrado riscado branco como em novos êles são – *tão gentil*” (171); “a *boa alimária* fuçava araticuns e mangabas do chão”. (171, todos os grifos meus)

Assim, distingue-se, de um lado, o duro caçador, que mata por passatempo, só para se distrair; e, de outro, a pacífica anta, que cuida, com zelo, de seu filhote, cabendo ao narrador os julgamentos que os separam como opostos.

Note-se que o narrador demonstra ter conhecimento vasto acerca dos hábitos da anta (assim como o caçador) sendo este um dado bastante singular, uma vez que não é oriundo do lugar. Durante a narração, ele menciona vários detalhes sobre a anta, incluindo seus comportamentos, características físicas e hábitos alimentares, revelando-se um verdadeiro conhecedor do assunto. No entanto, as referências de Iô Isnar à anta são vinculadas a aspectos utilitaristas, como, por exemplo, os empregos da carne⁶⁷ e do couro⁶⁸. Por outro lado, os comentários do narrador autodiegético são emotivos, como se percebe neste parágrafo transcrito, em que há a fala de Iô Isnar, em discurso direto (entre aspas e em itálico) seguida pelo comentário do narrador (sem itálico): “ ‘– *Mora no beira-córrego, em capão de mato. Faz um fuxico, ali, uns ramos; nesse enredado, elas dormem.*’ A anta, que ensina o filhote a nadar: coça-o de leve com os dentes, alongando o trombigio.” (171)

A primeira fala se relaciona ao melhor modo de abater o animal, o conhecimento é, pois, usado aqui de modo utilitário. A segunda fala mostra uma relação de aprendizado do filhote com sua mãe. Essa “fala” se dá em forma de comentário do narrador, como se

⁶⁷ “- ‘*A carne é igual à de vaca: lombo, o coração, fígado...*’” (171)

⁶⁸ “- ‘*Ab, o couro é cabedal bom, rijo, grosso. Dá para rédeas, chicotes, coisas de arreios...*’” (171)

fosse uma transcrição de seu pensamento, exposto somente a seu narratário, encontrando-se, pois, em um nível diferente daquele do discurso direto de Iô Isnar. Essas reflexões marcadas pela emotividade se opõem às colocações sempre lógicas e utilitaristas de Iô Isnar, levando o narratário a observar a situação da caçada de um outro ponto de vista, fazendo sobressair o respeito à vida, antes de qualquer outra coisa.

O ponto de vista do narrador, com suas ideologias implícitas, imprime valor aos acontecimentos. Ele é a medida do mundo em seu relato. Um acontecimento exterior aparentemente sem importância (uma caçada por distração) desencadeia reflexões e atitudes do narrador. Suas digressões e comentários unem os fios do texto e preenchem as lacunas do relato do passado, com a devida justificativa de ter tomado posição pela vida dos animais.

Suas manifestações verbais implicam, obviamente, em sistema de valores. Isto pode ser notado na disparidade de tratamento empregada com os seus interlocutores: o caçador no passado, e o receptor indeterminado no presente. Percebe-se nitidamente que existe uma diferença entre aquelas falas do passado, que são “secas”, e estas do presente, que são “poetizadas” pelas considerações subjetivas do narrador. Isto se deve ao fato de que cada um destes seus interlocutores (o caçador da história relatada, e o narratário do presente) pressupõem constituições diversas, e o narrador leva em conta tais diferenças ao elaborar seu discurso. O caçador é rude e desalmado. Já seu interlocutor, infere-se que seja alguém sensível e sensato, capaz de compreender suas palavras, que primam pela vida da anta.

Fato notório é que, nos momentos de tensão, o narrador se utiliza de ardilosas palavras para reverter as situações problemáticas. Tais atitudes remetem à função ideológica do narrador⁶⁹, tanto no plano da diegese, em que procura mudar o rumo dos acontecimentos com palavras, quanto no plano da enunciação, em que procura convencer o interlocutor de que sua decisão de salvar a anta foi a decisão certa, visto que: “Doer-se de um bicho, é graça.” (172)

Aqui, como no conto “Êsses Lopes”, a mentira é usada como meio para se atingir um objetivo considerado maior, relativizando, deste modo, o certo e o errado. Isso relembra também a frase encontrada no conto “A terceira margem do rio”, pronunciada pelo filho-narrador, que mentia por verdade: “sempre que às vezes me louvavam, por

⁶⁹ Discutida no capítulo dois desta dissertação a partir das considerações teóricas de Mikhail Bakhtin.

causa de algum meu bom procedimento, eu falava; - *'Foi pai que um dia me ensinou fazer assim...'*; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.” (ROSA: 2001, p. 83)

O emprego desses artifícios lingüísticos por parte do narrador de “Tapiiraiauaara” remete à segunda parte do conto (II), na qual o narrador deixa de lado suas cogitações e passa a transformar as palavras em atos. Em um primeiro momento, ele tenta assustar o “ladino” (172) Iô Isnar com a possibilidade da anta machucar seus cães de caça, ao que Iô Isnar responde: “- *'É pêta, qualquer cachorrinho prático segura uma anta!'*” (172). Percebendo, então, que a hora fatal da anta fica, a cada instante, mais próxima, decide atrapalhar o plano de Iô Isnar com outras artimanhas:

Havia urgência.

Podia-se uma idéia.

À mão de linguagem. A de meneá-lo, agi-lo, nesse propósito, em farsamento, súbito estudo, por equivalência de afetos, no dói-lhe-dói, no tintim da moeda! [...] A pingo de palavras, com inculcações, em ordem a atordoá-lo, emprestar-lhe minha comichão. (172)

Ciente do “problema” (171) de Iô Isnar, o narrador decide usá-lo contra ele: “O problema de Iô Isnar era noutro nível, de dó e circunstância, viril compungência. Seu filho achava-se em cidade, no serviço militar. - *'Haverá mais guerra? O Brasil vai?'*... perguntara, muito, expondo a balda” (171). Vale-se, pois, deste ponto fraco do caçador para ludibriá-lo, comovendo ou aterrorizando-o, por meio de um laço afetivo estimado - seu filho único. O narrador age “por equivalência de afetos” estendendo a ameaça de morte do filhote e da anta para o filho de Iô Isnar.

Começa então a executar seu plano falando da ameaça da guerra⁷⁰: “- *'Sim, o Brasil mandará tropas...'*” (172). Pouco a pouco, vai lhe inculcando a idéia, “- *'É grave...'*” (172); “- *'Seu filho único...'*” (173); “- *'Se a sorte sair em preto...'*” (173), com a qual Iô Isnar acaba por se apavorar. A idéia de perder seu filho na guerra o desnorteia, fazendo com que seu

⁷⁰ Apesar da referência à guerra parecer ser uma invenção (obviamente fictícia) do narrador, alguns indícios nos levam a crer que isso possa ser uma menção local e temporal (“real”) à Guerra do Vietnã, como o seguinte trecho nos leva a crer: “Luta distante, contra malinos pagãos, *cochinchins, indochins*: que martirizavam os prisioneiros, miudamente matavam. Guerra de durar anos...” (172, grifos meus). O conflito na Indochina, ou Cochinchina (atual Vietnã), teve suas preliminares no ano de 1955, e efetivou-se, com intervenção direta, entre os anos de 1964 e 1975, sendo, por isso, possível de ter sido mencionada no conto.

nervosismo, levado ao extremo, o impeça de abater o animal. O narrador consegue transformar, assim, o caçador em “presa” de suas palavras⁷¹.

Os estados de tensão e repouso se alternam na construção do enredo. Enumeram-se aqui quatro momentos do conto que sinalizam essas mudanças, refletidas nas falas do narrador:

1	Primeiramente ele analisa a situação e se preocupa com a vida da anta.	“Havendo que o obstar?” (172)
2	Depois arma um plano ardiloso para tentar salvá-la, parecendo tal plano funcionar bem.	“Podia-se uma idéia” (172)
3	Na seqüência, ele receia o fracasso do plano, e sente-se ameaçado por Iô Isnar.	“Malhava-me fogo?” (173)
4	Alegre e tranqüiliza-se com a vitória do seu intento de salvar a anta e seu filhote.	“Refêz-se a tranqüilidade” (173)

Como visto anteriormente, é a linguagem que marca o estatuto do *sujeito* e do *objeto* das ações no conto. Pode-se notar bem esse dado na oposição da linguagem lógica, e muito concisa, de Iô Isnar, com as reflexões subjetivas, e mais longas, do narrador. As falas de Iô Isnar, predominantemente em discurso direto, se apresentam com mais freqüência na primeira parte (I) do conto, imersas entre as considerações emotivas do narrador feitas apenas em discurso indireto. Na segunda parte (II), impera o discurso do narrador, que passa a ter também falas em discurso direto, com brevidade semelhante à das falas caçador, passando a falar a “mesma língua” do caçador, que agora, assustado, quase não se pronuncia mais⁷².

A palavra empregada pela personagem, que, num outro nível, desempenha o papel de narrador, é, neste conto, de primordial importância por ser ela ação que modifica efetivamente o rumo dos acontecimentos. Em “Tapiiraiuara” a palavra também recebe toda sua força mágica, em forma de esconjuro do narrador: “Merecia maldição mansamente lançada” (172), “Mas, que, então, algum azar o impedisse – Anhangá o transtornasse!” (172). De acordo com *O Dicionário Houaiss*, “anhangá” é o “ente que

⁷¹ Iô Isnar “faz” o narrador ir à caça, e acaba, por fim, sendo levado ao desespero pelas palavras dele.

⁷² A não ser por duas palavras: “- ‘Cruz!?’” (172), e “- ‘Deveras?’” (173)

protege os animais, sobretudo os mais indefesos, de caçadores ou pescadores inescrupulosos”. De etimologia tupi “a’ñanga” é o gênio protetor da flora e da fauna. (HOUAISS, 2001, p. 221)

Elementos da cultura indígena se manifestam, também, no emprego de tupinismos no vocabulário do narrador, tais como *araticum*, *buriti*, *mangaba*, *tapiira*, *tapiuruçu*, *taquaril*. Essas referências lingüísticas reforçam a idéia que o título “Tapiiraiuara” traz em si, conforme registra Nilce Sant’Ana Martins, transcrevendo explicações do próprio Guimarães Rosa a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason:

[...] ‘o dono da anta’ ou ‘o senhor das antas’, literalmente. Trata-se de uma entidade em que os índios tupis acreditavam: um espírito que protegia as antas (anta = tapiira) contra os caçadores” (ap. dissert. De M. Aparecida F.M. Bussolotti, p. 326). (MARTINS, 2001, p. 482-3)

A figura do narrador citadino aproxima-se então desta figura mitológica indígena protetora das antas, compondo uma relação singular deste narrador que, apesar de “estrangeiro” neste lugar, possui uma preocupação ecológica, de preservação deste ambiente. O narrador se define, portanto, como um ser multifacetado, um tapiiraiuara da cidade, um homem consciente e justo “que mente por verdades”. Bem como as outras personagens que são apresentadas com alguma forma de mudança durante a narrativa.

Tem-se, por exemplo, Iô Isnar que é destituído de sua posição de “ladino” caçador, quando posto diante do “tema fundamental” (173) – da morte – ficando completamente desestabilizado:

Iô Isnar sumiu a cor do rosto, perdera o conselho; o queixo trêmulo. Valha-o a breca! Operava, o método. Vinha-lhe ao extremo dos dedos o pânico, das epidermes psíquicas. Ele estava de um metal. Ele era maquinalmente meu. Obra de uns dez minutos. (173)

Desta forma, a sua confiança expressa no início do conto é substituída, ao final, pelo estado de inquieto temor, que o afligia: “Iô Isnar rezava, feito se moribundo, se derrubado, tripudiado pelo tapir” (173). Já a anta, por sua vez, descrita no começo com

características de timidez, delicadeza, e docilidade, no final é vista através de uma imagem arrebatadora de velocidade e força, como o trecho seguinte explicita:

No súbito.

A alarida, a pouco e pouco, o re-eco – trupou um galope, em direitura, à abalada, dava vento.

E foi que: mal coube em olhos: vulto, bruno-pardo, patas, pelo estreito passadouro – tapiruçu, grã-besta, tapiira... (173)

Essa velocidade é transmitida inclusive pela materialidade do discurso que adota frases mais curtas, acelerando o ritmo da narrativa. Percebe-se, portanto, que a estrutura do conto transmite essa modificação no plano da diegese, com a qual se funde de modo pleno.

Destaca-se aqui, finalmente, o estatuto fundamental da palavra que toma aspectos distintos com esse narrador, sendo fator determinante da própria diegese: é por meio da palavra que o narrador modifica os acontecimentos e transmite valores. Também é por meio de seu discurso que ocorre o contato com a estória em que se pode observar o aspecto polifônico do relato, por meio das “vozes” que o compõe.

3.5 NARRADOR REPRESENTANTE DA VERTENTE “ESPIRITUALISTA”

Nos dois contos a serem analisados na seqüência, encontra-se exemplo de criação literária a se enquadrar na vertente da literatura brasileira que Walnice Nogueira Galvão denominou de “reação espiritualista”. Tal vertente, que teve por expoente de destaque Clarice Lispector, não apresentaria, de acordo com Galvão, “nada de documental nem de engajamento, tampouco” (Galvão, 2000, p. 22), deixando de lado elementos externos “para embrenhar-se nas entranhas da subjetividade.” (Galvão, 2000, p. 23)

Desta forma, a reação espiritualista se afasta da expressão regionalista tradicional na literatura brasileira. Enquanto o regionalismo se manteve sobre a descrição do particular, do local, e do pitoresco, a vertente espiritualista, “reagindo” contra essa restrição tópica, tentava tornar-se uma literatura de enfoque “universal”, na medida em que se aprofundava “nas entranhas da subjetividade”. Vale lembrar que a autora posicionou Guimarães Rosa não como um autor meramente regionalista, mas sim como

um autor que conseguiu fundir magistralmente em sua obra as duas vertentes predominantes em sua época, aparentemente modalidades inconciliáveis de escritura.

No conto “Tapiiraiauara”, analisado anteriormente, notou-se que alguns traços de enfoque subjetivista, característico da reação espiritualista, se misturavam a uma ambientação “mais ou menos regionalista”. Este caso se apresenta como um bom exemplo da afirmação de Walnice Galvão de que a obra de Rosa “vai representar uma síntese feliz das duas vertentes” (GALVÃO, 2000, p. 8). Nos contos, aqui em destaque, “Curtamão” e “Se eu seria personagem”, encontram-se exemplos mais “puros” de escritos que se afastam do paradigma regionalista. Isto se deve principalmente pela ambientação destes contos: o lugar onde as histórias se passam não é aquele sertão, de que fala Riobaldo, “onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2001, p. 24). Também a subjetividade expressa pelos narradores aproxima mais os contos da intitulada reação espiritualista.

Outra peculiaridade destes contos fica por conta da sua proximidade com os prefácios de *Tutaméia*. Em “Curtamão”, a história apresenta reflexões acerca do próprio ato de ser narrada, sendo, neste caso, exemplo de metanarrativa. Em “Se eu seria personagem”, por sua vez, o narrador se detém em reflexões sobre sua existência e sobre os rumos que a vida toma, de forma poetizada, dando vazão aos sentimentos de um “eu-lírico” que narra, ao mesmo tempo em que pondera, suas vivências.

“CURTAMÃO”

O narrador anônimo deste conto se designa como “oficial pedreiro” (34), levando, desta forma, o leitor a saber, logo a princípio, que no passado acompanhava-o certo descrédito de várias pessoas de seu conhecimento: “Oficial pedreiro, fôrro, eu era, nem ordinário nem superior; de chegar a mais, me impedia êsse contra mim de todos descrer, desprezo. Minha mulher minha mesma me não concedia razão” (34). Esta situação é revertida para melhor, visto que ele passa “de alvenel⁷³ a mestre-de-obras” (35), para ao

⁷³ Variação de alvanel, sinônimo de pedreiro (FERREIRA, 1999, p. 110). No conto se repete freqüentemente o uso de jargões ligados à construção civil, a começar pelo título, curtamão, que quer dizer: “Esquadro, de grandes proporções, us. pelos pedreiros, carpinteiros, etc.” (FERREIRA, 1999, p. 598). Outras palavras de semelhante uso que se encontram no conto são: andaimes, assento, baldrame,

final ser admirado pelo povo do lugar, se considerando, então, “mestre arquiteto” (37). Deixa, assim, de ser o pedreiro, trabalhador que molda a substância bruta, para ser arquiteto, “aquele que projeta, idealiza, ou fantasia qualquer coisa” (FERREIRA, 1999, p.195) no mundo ideal (das idéias).

Este narrador, apesar de ser protagonista da estória que conta, é, no momento atual da narração, diferente da personagem do passado. Como se ele próprio, enquanto alvenel, fosse uma terceira pessoa em sua própria narrativa, acontecendo um distanciamento da sua figura atual, que, sem dúvida, já passou efetivamente de alvenel a mestre arquiteto. Daquela personagem do passado em relação a este narrador do presente opera-se uma modificação considerável, não apenas profissional, mas da sua própria maneira de encarar o mundo, agora com certeza mais confiante em suas habilidades. Posiciona-se, pois, o alvenel (do passado) como que um *alter ego* deste atual narrador, afastado deste pelo tempo e pelas experiências adquiridas. Portanto, vale frisar que quando mencionado o “alvenel” durante a análise saber-se-á que se trata de uma referência à personagem do passado. Quando ocorrer menção ao enunciador desta estória haverá apenas a designação de “narrador”.

O espaço de onde este narrador fala no momento presente, e do qual fala, é um “arraial” (37). Percebe-se que este local não é nem a almejada “cidade grande” (16) de que fala Prudencinhano, no conto “Antiperipléia”, nem o sertão quase inóspito “onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador” (ROSA, 2001, p. 24), que Riobaldo percorre, no romance *Grande sertão: veredas*. Em “Curtamão”, o arraial inominado parece constituir um lugar intermediário entre a cidade e o sertão – nem lá, nem cá⁷⁴.

Pode-se perceber que neste conto valoriza-se o espaço em sua materialidade concreta ao mesmo tempo em que é explorada uma atmosfera interna das personagens. Esta atmosfera psicológica é perceptível ao longo de todo o conto, com destaque para os momentos nos quais o narrador expressa as angústias, receios e expectativas próprias e alheias, vivenciadas outrora.

cerces, cimalha, cumeeira, fachada, fiada, fio-a-prumo, oitão, pé-direito, planta, projeto, quadrela, reboco, soco, soleira, trolha, entre outras.

⁷⁴ O próprio narrador faz menção a esta característica do arraial ao afirmar: “[Armininho] *Voltado da cidade*, a noiva não mais achou” (34, grifo meu). A cidade é “lá”, o “aqui” é o arraial. O lugar também não é o sertão desabitado, visto que possui população estável, contando até mesmo com “escola de meninos”. (34)

Esse procedimento que combina ambientação externa com introspecção na narrativa pôde ser notado, em maior ou menor grau, em todos os contos até agora analisados. Tomando como exemplo “Antiperipléia”, pode-se notar a predominância dos aspectos externos e das ações das personagens. Por outro lado, aqui em “Curtamão”, como mencionado anteriormente, ocorre um equilíbrio desses dois aspectos. Já o conto “Se eu seria personagem”, a ser analisado, traz a atmosfera psicológica como ambientação predominante.

A opção do escritor em dar voz a um narrador autodiegético torna esse tipo de abordagem interiorizada muito mais verossímil. Isto porque o relato surge das palavras do próprio protagonista que vivenciou os acontecimentos. Assim, a narrativa passa por uma espécie de “filtro” da consciência do narrador antes de se tornar relato de experiências. Esse estreito vínculo do narrador com a matéria narrada faz, pois, com que sua fala seja marcada por várias asserções que transmitem, de forma emotiva, seus sentimentos. A passagem que se segue, em que o narrador menciona uma aflição do passado, serve de exemplo: “sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas.” (37)

O interlocutor deste narrador é indeterminado, pois não há nenhum sinal de sua presença durante a narração, exceto pelo primeiro parágrafo do conto. É justamente aqui que o narrador coloca-o como participante ativo da narrativa ao emitir a breve sentença: “Convosco, componho” (34). Tal convite, estendido do narrador ao narratário/leitor, aproxima a instância ficcional da empírica, convocando também o leitor a reconstruir a estória que vai ser contada, reanimando-a, e fazendo-a ganhar sentido. O narrador solicita, portanto, de forma direta, a participação do narratário/leitor, convidando-o a compartilhar de suas experiências adquiridas no passado, “conosco, compondo” a narrativa⁷⁵.

A estória contada pelo narrador se divide basicamente em duas, que são narradas paralelamente: (I) a construção da casa, agora então revisitada pelo narrador, e (II) a

⁷⁵ Tal construção do sentido, feita conjuntamente com o receptor do relato, transmite uma forma de sabedoria que se aproxima daquela forma de narrativa tradicional, transmitida oralmente, de que Walter Benjamin fala em seu ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nesta narração oral, de aspecto artesanal, ficariam impressas indissociavelmente as marcas da vivência pessoal do narrador, assim “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p 205) pode ser percebida.

lembrança do amor de Armininho pela noiva, que fora casada a contragosto com um Requincão.

As duas estórias principiam no mesmo ponto: quando se dá a decisão de construir a casa “*mais moderna*” (34) do arraial, o antigo sonho da noiva de Armininho. Este, desconsolado com sua desdita, aceita a proposta do alvenel (o próprio narrador da atualidade) para construir a casa “*à revelia*” (34) de todos. O jovem Armininho com posse de terreno, e bastante dinheiro, sentindo-se, na ocasião, com o “coração desrespeitado” (35) pela perda da noiva, aceita a sociedade de bom grado. Inicia-se então a construção da casa.

A princípio a construção, que parecia uma coisa descabida, fazendo sentido apenas para os dois sócios, serviu, em verdade, como “desconstrução de sofrimento” (37). Orgulhavam-se da obra tanto o amargurado Armininho quanto o alvenel, sendo que este procurava com a construção da dita casa provar sua capacidade, engenho, e perseverança: seu desejo era mostrar ao povo do arraial a “fundura” (36) de seu projeto, que, a princípio, é incompreendido mesmo por sua mulher, que acaba “indo-se embora para sempre” (36). Os populares igualmente não percebem profundidade alguma na obra e desaprovam-na: “escarniam nossos andaimes era o povo, inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a tôdas.” (36)

Também “os do Requincão; logo aborrecidos do que olhado” (35) desaprovavam a obra. Ao que o narrador, por precaução, se defende dos possíveis adversários com um sinal: “A cova – sete palmos – que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho” (36). Previne-se ainda com outro artifício: “Um alvo ali em árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa.” (36)

Mesmo assim os do Requincão ainda “rondeavam” (36) os arredores da obra. E os populares ainda “escarniam” (36) a empreitada. Diante de tanta hostilidade e incompreensão, o alvenel decide executar artimanha inusitada: “Despique e birra contra desfeita: - *Boto edificio ao contrário!*” (36). Armininho aprova a idéia e a casa moderna passa então a ser erguida “de costas para o rual, respeitando frente a horizontes e várzeas”. (36)

As pessoas do arraial continuam ainda “atiçadas” com tal construção despropositada. No entanto, a casa vistosa, com “o pé-direito de moda” (36), passa a ser

cobiçada até para igreja pelo padre do lugar. O alvenel diante do “comêço de ameaço de mêdo” (37) resolve novamente mudar seu projeto inicial, para agora “*redobrar tudo, mais alto! sobrado*” (37). Com isso, ele consegue apenas aumentar seu descrédito diante do povo.

O tempo vai passando, e a obra se prolonga “sem no tempo terminar” (37). A sociedade do alvenel com Armininho se desfaz, por falta de recursos, mas o pedreiro continua a empreitada, agora sozinho, sem sócio, nem ajudantes, desamparado, com dívidas, e ainda merecendo reprovação dos moradores do arraial “Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira.” (37)

Os acontecimentos parecem rumar efetivamente para a ruína, tanto de Armininho, agora falido, quanto do alvenel, que insiste em terminar a obra sozinho: “Segui o desamparo, conforme” (37). Porém, um acontecimento inesperado surpreende todo o arraial:

Surprêsa azul: à-del-rei, a matinas, se soube, o confusório. As coisas só me espantam de véspera. Se foram, no caminhão das telhas, em horas da noite, de amor, bem idos! Assim fugido o par – Armininho e ela – mulher do Requincão, mas nôiva dêle. (37)

Durante a construção da tal “*casa levada da breca*” (35) a atenção de todos se desviara do caso de amor de Armininho e sua noiva, interrompido bruscamente, para voltar-se à construção. Enquanto isso, os dois apaixonados podem fugir, “sem nem haver perseguição” (37), que deste momento em diante podem ser felizes em outro lugar, “Solertes em breve estavam, alegres na nuca e na barriga, entre os tebas⁷⁶ parentes dêle surungangas⁷⁷” (37), longe do “povo inglório” (36) do arraial.

A casa, já pronta na ocasião, não irá mais servir para abrigar o casal fugido. Será outra a sua finalidade, motivo de orgulho para seu construtor, que, mais uma vez, é surpreendido com outra novidade: o povo do lugar agora passa a aprovar a construção, de bom grado, “assaz destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: - ‘*A casa é progresso do arraial!*’”(37)

⁷⁶ De acordo com Nilce Sant’Anna Martins a palavra designa “indivíduo importante; valentão”. (MARTINS, 2001, p. 485)

⁷⁷ Brasileirismo regional que designa sujeito “valente, corajoso”. (MARTINS, 2001, p. 475)

Ele pode, por fim, festejar seu engenho, agora de valor reconhecido, e é o que ele faz ao relembrar com orgulho os fatos que tanto o marcaram. Desta forma, finaliza seu relato satisfeito com a vitória de sua empreitada, agora prestigiada pelo povo do arraial: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto”. (37)

Neste conto, o tempo percorrido no plano da diegese dura o tempo do contrato entre o alvenel e Armininho, se estendendo até o fim da construção da casa, que percorre meses, ou talvez anos. No início do conto o narrador faz uma aproximação com o tempo atual, de onde ele narra. Aqui, no momento da enunciação, é revelada a serventia final da construção, da qual ainda irá se falar⁷⁸: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia. Só por fora, com efeito; *prédio que o Govêrno comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício*” (34, grifo meu). Note-se que o narrador aponta para “esta” (34) casa, que parece ser observada frente a frente “Só por fora, com efeito” (34). A distância entre este tempo do aqui e agora da narração e o da conclusão da casa, que coincide com o final do conto, permanece totalmente indeterminado.

Depois da “prolepse⁷⁹” inicial, os fatos seguem narrados linearmente sem novas antecipações de eventos, culminando no reencontro das duas estórias paralelas: o término da construção da casa e a união de Armininho e sua noiva. Assim, tanto o sofrimento do alvenel quanto de Armininho se transformam, ao final, em felicidade. O desfecho reconciliador, observado em vários dos escritos do autor, reforça a idéia expressa no último prefácio de *Tutaméia*, “Sôbre a escôva e a dúvida”, que trazem as palavras do vaqueiro Zito, adotadas pelo autor, e concretizadas, mais uma vez, cá neste conto: “O mal está apenas guardando lugar para o bem”. (165)

Alguns estudos, levando esta idéia mais adiante, apontam este conto como uma “metáfora” da própria criação ficcional do autor. Os artigos de Livia Ferreira Santos⁸⁰, Vera Novis⁸¹, e Jorge Wanderley⁸² trazem exemplos de uma mesma constatação: a de que

⁷⁸ “A narrativa «na primeira pessoa», presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel.” (GENETTE, s.d., p. 66)

⁷⁹ Termo empregado por Gérard Genette para designar esse tipo de adiantamento na seqüência dos fatos: “a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação”. (In: REIS, 1988, p. 283)

⁸⁰ “A desconstrução em *Tutaméia*”.

⁸¹ “Engenho e arte (leitura de ‘Curtamão’)”.

o conto traz em si um conteúdo latente, que revela muito da “poética” de Guimarães Rosa, bem como os prefácios de *Tutaméia*. Assim, a construção da casa teria muito da “construção da própria obra” do autor mineiro. Levando em consideração tal abordagem interpretativa, alguns trechos adquirem especial significação. Destacam-se a seguir alguns trechos que parecem pertinentes em relação a esta característica de Curtamão:

- “prédio que o Govêrno comprou, para escola de meninos” (34). Neste trecho, poder-se-ia considerar o prédio como metáfora da própria obra do autor, que, apesar do fervor causado por ocasião do lançamento de alguns de seus livros (como o de *Sagarana*), acabaram por serem incorporados ao cânone literário, e aceitos inclusive em instituições escolares, como um dos expoentes mais importantes da literatura brasileira;
- “*A [casa] mais moderna*” (34). Aqui a casa moderna pode ser vinculada ao caráter experimental de sua linguagem, bem como na competência do autor de criar uma modalidade nova que funde vertentes como o regionalismo e a reação espiritualista (conforme a asserção de Walnice Nogueira Galvão, citada anteriormente);
- “Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça [...] tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a reles usos” (35). Este trecho ilustra o próprio ato laborioso da criação artística (literária), com destaque para o desejo de inovação (“desconforme a reles usos”);
- “a casa sem janelas nem portas – era o que eu ambicionava” (37). Aqui pode-se fazer uma aproximação ao “hermetismo” da obra, quase ininteligível para muitos. Sua linguagem se constrói de forma tão peculiar que se fez necessário até mesmo a criação de uma obra, *O Léxico de Guimarães Rosa*⁸³, para adentrar-se com mais facilidade no universo ficcional de Rosa. Esse trecho se liga a este outro em que a casa virada “ao contrário” (36), transgredindo normas convencionais, passa a fazer “frente a horizontes e várzeas”, ou seja, ambicionando “horizontes” mais amplos para a obra, que realmente vem

⁸² “Um conto de Guimarães Rosa: ‘Curtamão’ e a linguagem”. Além destes ensaios mencionados, o conto “Curtamão” recebeu atenção de vários estudiosos, constituindo-se como exceção se comparado ao número pequeno de análises específicas de *Tutaméia*.

⁸³ Nome da obra de Nilce Sant’Anna Martins, publicada no ano de 2001.

atravessando décadas com vigor renovado, sendo traduzida para vários idiomas, recebendo também, cada ano mais, estudos específicos.

Considerando esta particularidade do conto, em que a narrativa é uma maneira de se falar da própria criação literária, pode-se considerá-lo como exemplo do que Genette qualificou como função de regência. Esta função tem como característica o aspecto metanarrativo do discurso narrativo, como se percebe, no seguinte trecho de “Curtamão” no qual o narrador se refere a seu ato de contar:

Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engrajar trapos e ornatos? Sem custoso, um explica é a lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fêz que começou.” (35)

Aqui o “errado narrar” poderia ser a antecipação da ordem da ocorrência dos fatos, feita quando o narrador fala da finalidade da sua construção antes mesmo que se saiba do que trata a estória. O narrador, “alvenel” da palavra, após essa reflexão metanarrativa acerca do seu próprio ato de contar, inicia seu relato do “princípio”: “Faço quando foi que fêz que começou” (35). Ele narra, a partir de então, os fatos em encadeamentos de causas e conseqüências, de forma linear, retomando primeiramente o seu encontro com Armininho, que gerou a sociedade entre os dois e posteriormente a casa “venturosa”. (37)

Outra peculiaridade deste conto, como visto anteriormente, é seu aspecto tópico, que o singulariza dos demais contos vistos até então, por conta da espacialização intermediária (entre o sertão e a cidade) destacada anteriormente. Por fim, ressalta-se outro aspecto que se une a este, e que também o torna o conto um escrito *sui generis* dentro da obra ficcional de Rosa: a sua aproximação com a “reação espiritualista” de que trata a Walnice Nogueira Galvão. Constitui-se, pois, o conto “Curtamão” como uma “variante” exemplar da boa literatura de Guimarães Rosa não “regionalista”.

“SE EU SERIA PERSONAGEM”

O narrador inominado de “Se eu seria personagem” é, como ele mesmo se declara, uma pessoa tímida, de poucas palavras: “Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho” (138). Apesar de taciturno, é ele quem narra os fatos passados, instaurando com isto uma certa duplicidade que se estende a outras instâncias da narrativa, com será visto adiante.

Aqui neste conto, assim como observado em “Curtamão”, o narrador e a personagem principal da estória, apesar de serem uma mesma pessoa, são instâncias diferentes no plano da narrativa. Mesmo tendo em vista que o narrador não demonstra grandes mudanças com relação a seu modo de ser, ao declarar no início, “Para mim mesmo sou anônimo” (138), e ainda “Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu que não vou nem venho. Tenho a ilusão na mão” (138). Nota-se que eles estão separados pelo tempo; ficando, portanto, permanente essa diferenciação entre o narrador e o tímido protagonista.

O lugar de onde ele narra a estória é indeterminado, bem como o lugar onde se deram os acontecimentos narrados. A timidez do narrador, marcada pela sua inação, transfere-se inclusive para a ambientação do conto, que permanece em um plano intimista: sua narração é pautada pelas impressões e sentimentos despertados pelos fatos vividos. Não há nenhuma menção “geográfica”, nem descrição de qualquer outro ambiente concreto. A constituição do cenário fica, portanto, restrita a uma “atmosfera psicológica”. Se no conto “Curtamão”, como visto, havia menção ao “arraial” (37) que não era nem uma cidade grande e nem o sertão, aqui não há vestígio claro de nenhuma dessas determinações de espaço. Contudo, o apuro da linguagem e as referências discursivas empregadas pelo narrador aproximam-no muito mais de um ambiente citadino do que de um sertanejo, como será destacado a frente, por conta deste emprego de vocabulário peculiar.

O interlocutor deste narrador, no momento da narração, é completamente indeterminado. Portanto, o conto se dá em forma de monólogo, que parece ser um registro escrito da estória, pelo próprio narrador. Esta frase, encontrada no último parágrafo do conto, permite tal inferência, “Fique o escrito por não dito” (141), como se a atual escritura do conto “compensasse” o silêncio de sua voz no passado. Percebe-se

claramente que esta situação enunciativa é diferente, por exemplo, da encontrada em “Antiperipléia”, iniciada com travessão, marcando a oralidade do discurso⁸⁴, que também pode ser notada pelo constante “teste do canal” de comunicação, como se dá normalmente em um diálogo⁸⁵. Aqui em “Se eu seria personagem”, por seu turno, não há indícios dessas manifestações de oralidade discursiva. O seguinte trecho exemplifica a indeterminação do receptor do relato no conto, como se fosse um leitor qualquer diante de sua estória: “Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omissis, constante timidejante, calando-me de demonstrações” (139). Com isso, o narrador presume uma possível reação do(s) receptor(es) do relato (“rir-me-ão”), que poderia bem ser um desconhecido qualquer a ler o conto.

Este narrador conta a estória de como ele e seu amigo Titolívio Sérvulo (também designado simplesmente como “T.”) passam de um estado de indiferença a uma crescente paixão, por uma mesma mulher, Orlanda⁸⁶. A movimentação da ação acontece a partir do conflito entre duas atitudes diversas de cada uma das personagens, diante deste amor em comum: a inércia do tímido protagonista *versus* a ação de Titolívio Sérvulo.

A oposição de caracterização entre os dois amigos é percebida logo nos primeiros parágrafos do conto. Enquanto o narrador se define “tímido” (138) e ponderado, a descrição, por ele feita, de Titolívio define-o como falastrão e “néscio⁸⁷”, como este trecho exemplifica: “Titolívio Sérvulo, êsse, devia ser meu amigo. Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas” (138). Essa oposição é permanente, manifestando-se principalmente nessa oposição entre o calar e o falar.

Além dessa caracterização contrastante, feita por parte do narrador, podem-se inferir alguns dados a respeito das personagens, como ocorre com a figura do eloqüente Titolívio, que, por exemplo, traz em seu nome referência ao historiador romano Tito

⁸⁴ Igualmente servem como exemplos os traços de redundância, comuns na oralidade, destacadas à página 50 deste trabalho dissertativo, referentes ao conto “- Uai, eu?”.

⁸⁵ “- E o senhor quer me levar, distante, às cidades?” (13)

⁸⁶ Benedito Nunes dedica um ensaio a “O amor na obra de Guimarães Rosa”, no qual constata reincidência de tal tema: “O tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada” (NUNES, 1969, p. 143). Nos contos “Curtamão” e “Êsses Lopes” também se nota, ainda que em menor grau, ocorrência do tema.

⁸⁷ A forma como cada um deles se apaixona por Orlanda também manifesta essa oposição: “Daí, dados os dias, eu amava-a – sem temor ao termo” (139), enquanto seu rival: “Já T. também gostava dela, e sob que forma? Por isto assim que: para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria.” (139)

Lívio (59 a.C. – 17 d.C.). De acordo com a *Enciclopédia Barsa*, foi ele o responsável pela divulgação da versão lendária da fundação de Roma, e também que era “dotado de grande poder verbal [...] gostava da frase ampla, abundante” (1987, p. 130). De modo semelhante à personagem histórica, Titolívio criado por Rosa era “réu de grandes dotes faladores.” (138)

No entanto, como mencionado no início desta análise, a duplicidade é inerente a várias instâncias da narrativa. Assim, a personagem T. no próprio complemento de seu nome traz essa marca, pois tem acrescido ao ilustre prenome a palavra “Sérvulo” (“pequeno servo”), unindo os predicados de historiador abastado⁸⁸ com o de servo, que se unem conformando a duplicidade da personagem. As ações de T. descritas pelo narrador também são dúplices, visto que tal personagem se contradiz “em ímpeto não inédito” (138), em várias ocasiões: desdiz-se, em um primeiro momento, ao “impor” sua opinião a respeito de Orlanda, “feia, frívola, antipática” (138), para posteriormente afirmar da mesma mulher, “boa, fina, elegante!” (138), passando do descaso ao amor por Orlanda.

O narrador também passa da indiferença por Orlanda, “nela eu não reparava, olhava-a indiferente como gato ante estátua” (138), para uma crescente admiração: “desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave” (138). Sua paixão, marcada pelo sofrimento provocado pelas palavras e atitudes de Titolívio, é acentuada por vivenciar consigo mesmo, antecipadamente, o que Titolívio o confessava: “Nada eu lhe falara [sobre sua admiração por Orlanda], afirmo, nem dêle teria audiência. Só mesmo a mim: fortíssimo aquele sobredito meu conceito, e que era uma ocasião interna” (138). Este outro trecho encontrado mais a frente confirma essa idéia: “E vem T. – contudo, como se me secundando, em sua irreticência, comentando meu coração. Já T. também gostava dela”. (139)

O amor platônico do narrador por Orlanda se manifesta simultaneamente com seu sofrimento, por ver o amigo se apaixonando, após ele, pela mesma pessoa, como “reflexo, eco, decalque” (139). Sua postura sempre calada não se modifica, mesmo diante da possibilidade de perder sua amada para Titolívio: ele mesmo se designa “Tácito” (138), palavra que tanto pode ser adjetivo, significando silencioso, calado, oculto, secreto (FERREIRA, 1999, p. 1915); como substantivo próprio, aqui então nos remetendo à

⁸⁸ Graças a seu poder verbal o historiador Tito Lívio teria superado sua condição financeira humilde.

figura de Públio (ou Gaio) Cornélio Tácito (54-120, aproximadamente), também historiador latino, que costumava narrar empregando constantes digressões, de acordo com a *Nova Enciclopédia Barsa*. São destaques em sua obra os retratos psicológicos dos imperadores romanos em “tom elogioso mas sóbrio⁸⁹” (1998, p. 445). Tem-se ainda a informação de que Tácito: “arguto, seguro e conciso, fez obra de verdadeiro historiador, ao contrário de Tito Lívio” (1998, p. 445). Como esses dois historiadores são muito próximos entre si, ficando lançada a questão: será que tais coincidências são mero acaso ou o autor baseou-se nas figuras históricas para desenvolver suas personagens? (Ou retomando o título do conto: “seriam” tais “personagens” reflexo daquelas outras históricas?). Porém, o que realmente importa para esta análise é o fato de que estas caracterizações ilustram bem a oposição mencionada entre o tímido protagonista (tácito)⁹⁰, e o verborrágico Titolívio.

Em última instância o desenvolvimento da ação narrada se dá com a crescente ligação entre T. e Orlanda: Então “T. avisou-se-me, vice-louco, como avento de casamento. Ia do mito ao fato” (139). Mas o que se sobressai ao final é a mudança na ordem dos acontecimentos, T. muda de amores, permitindo que se concretize a união do personagem tácito com Orlanda:

pois foi o que ele [Titolívio] fez, mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir. Tive-lhe, tenho-lhe mais amizade, não dó. (140)

O final do conto é conciliador, seguindo semelhante seqüência de apresentação dos fatos notada anteriormente em outras análises:

1. apresentação do “problema”: os dois amigos se apaixonam por Orlanda;
2. a problematização máxima, atingindo o clímax próximo ao final: o casamento de Orlanda e T.;
3. finalmente ocorre uma inversão das expectativas: o tímido “narrador” fica com Orlanda, e T. com outra mulher “a êle de antemão destinada, da grei do exato sentir.” (140)

⁸⁹ “Por meio de um *estilo conciso* e ao mesmo tempo de grande complexidade, soube unir a *capacidade analítica*, a *observação psicológica* e considerações morais”. (1998, p. 445, grifos meus)

⁹⁰ Reforça também a duplicidade do próprio protagonista, pois ele, o “tácito” personagem é também aquele que se expressa com palavras, unindo em si duas características antitéticas.

Assim, se sobressai o inverso do que podia se esperar: a timidez vence a eloquência. O amor do protagonista por Orlanda, que é “luar de outra face” (139), revela-se ao fim do conto, no qual a inação é mais eficiente do que a ação, provando que: “timidez paga devagar, mas paga. / E nem sabe o tímido quanto bem calcula.” (140)

Estes acontecimentos lembrados pelo narrador, e contados no presente vêm acompanhados de reflexões, em tom poetizado, sobre sua compreensão de mundo, demonstrando que as coisas muitas vezes tomam rumos diferentes das expectativas. Ele afirma, em vários momentos, que a nossa compreensão da vida é muito parcial e imprecisa: “o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (138), “Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo” (139). Vêm-se aqui traços que permitem aproximar este narrador da vertente “espiritualista”, que prima por se aprofundar “nas entranhas da subjetividade.” (GALVÃO, 2000, p. 23)

Pode-se notar no conto que a retomada e reorganização consciente do passado vivido através da linguagem se faz ponto central nas reflexões deste narrador inominado, que avalia os fatos, pondera, comenta e tira conclusões sobre esses fatos. E a linguagem empregada pelo narrador se constitui também por aspectos dúplices, como os destacados mais acima concernentes à caracterização das personagens.

Nota-se, por exemplo, a presença de palavras e expressões relacionadas ao vocabulário bélico, como os termos “alferes”, “baioneta”, “bom guerreiro”, “continência”, “general”, “mosqueteiro”, “soldadesca”, “soldado de chumbo”, aproximando o campo semântico do conto a palavras ligadas à realidade (bruta) da guerra. Por outro lado, há o emprego de palavras e expressões que remetem a um plano “metafísico”, mais leve e etéreo, como por exemplo: “medite-se”, “só a fé me vive”, “nasci para cristão ou sábio”, “feito um achado oracular”, “como o monge se encapuza”, “à boa fé”, “arcediagos”, “amuo filosófico”, “exultei”, “de dom”, se contrapondo àquelas palavras mencionadas. Desta forma, o campo semântico do conto transita entre esses dois planos: um essencialmente “físico” e um outro “espiritual”.

Outro fato notório na linguagem deste narrador é o amplo emprego de ditos populares reconstruídos. Na obra de Guimarães Rosa, são inúmeros os exemplos da “luta” do autor contra os lugares comuns da linguagem, que, desgastados e banalizados pelo uso corrente são responsáveis pelo esvaziamento de sentido de expressões da

língua⁹¹. Citam-se estes dois exemplos, dentre vários, de “reconstrução” de ditos populares encontrados aqui em “Se eu seria personagem”: “mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...” (139), em lugar de *deus ajuda quem cedo madruga*; e “cego como duas portas” (138), em vez de *cego como uma porta*. Essas reformulações fazem com que os significados dos ditos tornem-se mais expressivos no contexto da estória.

Paralelamente a isso, não poderia deixar de ser notado, neste conto, o emprego de grande número de neologismos, tanto lexicais quanto sintáticos⁹². Algumas destas construções vinculam-se a uma situação muito específica do conto, como é o caso da palavra “transmentiu-me” (139), empregada em relação à notícia dada por Titolívio ao protagonista sobre sua paixão por Orlanda, que, no contexto, pode significar a um só *transmitir*, *emitir* e *mentir*. Igualmente a palavra “sentimentiroso” (140) que expressa a relação de Titolívio com Orlanda, captada pelo olhar do narrador, funde em uma palavra *sentimento* e *mentiroso*⁹³.

Como se percebe, o discurso do narrador é construído por meio de uma linguagem na qual se manifesta sua subjetividade, se aproximando, por isso, de uma “prosa poética⁹⁴”, na qual os elementos sonoros, como aliterações e assonâncias são constantes. O trecho seguinte é um dos exemplos, dentre vários da sonoridade “poética” do conto: “E então T. avisou-se-me, vice-louco, com avento de casamento. Ia do mito ao fato; o que a veneta tenta. Tudo já estava” (139). Ou então a consonância ocasionada pelo deslocamento da posição de uma letra na frase: “sem *temor* ao *termo*” (139, grifos meus). Além de tais elementos estruturais pode-se notar outra característica que o aproxima da linguagem poética: a expressão da sua subjetividade, pela manifestação de um “eu-lírico”.

⁹¹ Como é exemplar o caso do maluquinho escutando à parede, mencionado no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, visto com estranheza por um passante, ao que Rosa obsta: “O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que não estamos acostumados com que as paredes e que tenham ouvidos, e não os maluquinhos.” (11)

⁹² Paralelamente a estas inovações lingüística há o emprego de vários arcaísmos, como por exemplo, bofé, cocheiro, arcediogo, mosqueteiro, grei, entre outros, que também corroboram uma certa “duplicidade” na linguagem do narrador.

⁹³ Alguns outros exemplos de neologismos encontrados no texto são: contracunhando-o; rebebi; picirico; tímido; subsentir; miolado; inimaginemo-nos; timidejante; entreator; construidamente; retombei; plorava, outronada.

⁹⁴ Não raramente atribuem à escrita de Rosa tal designação, principalmente pelo trato com a palavra, aproximando-a do gênero lírico (vide nota de pé de página número 86, citando Benedito Nunes).

Neste conto ocorre também, como observado em outras análises desse trabalho dissertativo, aproximação com o prefácio, “Aletria e hermenêutica”, o primeiro de *Tutaméia*, no qual se lê:

nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos [...] Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.
(3)

Tal trecho aproxima-se do conto em questão na medida em que seu narrador afirma que: “Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida” (140). Assim, de modo semelhante ao prefácio, o auxílio de cócega (“humour”) e mágica (“dom sobrenatural”) serviria como ferramenta na tarefa de se transcender a rasa realidade.

Em “Se eu seria personagem” percebe-se que o tempo da diegese não se delinea com precisão, assim como ocorre com as designações espaciais. O tempo e o espaço parecem se unirem formando uma unidade coesa, um “cronótopo literário”. Há no conto apenas uma vaga noção da sucessão temporal dos fatos ocorridos, como se depreende das seguintes passagens: “Depois de drinque inconsiderado, *em amena tarde, que muito me esquece*” (138), “Daí, *dados os dias*, eu amava-a” (139), “fui-me a dormir, *a ducentésima vez, nesse ano*” (140, todos os grifos meus). Mas, o tempo é, sob a ótica do narrador, responsável pelas efetivas mudanças, mais do que a ação do homem: “o tempo é que é a matéria do entendimento” (139), “o futuro são respostas” (139). No conto predomina a presença de um tempo “psicológico”, que de acordo com *O Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

Entende-se como tal o *tempo* filtrado pelas vivências subjetivas da *personagem* (v.), erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do *tempo da história*. (REIS, 1988, p. 221)

O próprio título do conto traz em si marca da imprecisão temporal, suscitada pela forma verbal empregada: a palavra “seria” que pertence ao modo indicativo exprime “em geral, uma ação ou estado considerados na sua realidade ou na sua certeza, quer em referência ao presente, ao passado ou ao futuro” (CUNHA, 1985, p. 436). Já o tempo a

que pertence é o futuro do pretérito que exprime “incerteza (probabilidade, dúvida, suposição) sobre fatos passados” (CUNHA, 1985, p. 451), fazendo assim com que o modo e o tempo verbal expressem, a um só tempo, “realidade”/ “certeza” (modo indicativo) e “probabilidade”/ “suposição” (tempo futuro do pretérito).

Por fim, retoma-se a idéia de que o narrador ao voltar-se para si mesmo em seu relato, remete à função testemunhal da narrativa, visto que ele recobra os sentimentos nele despertados pela estória. Essa narração, em tom confessional, é feita a partir de aspectos dúplices, tanto no que diz respeito à caracterização das personagens quanto à própria linguagem desse narrador, que mistura expressões lingüísticas “materialistas” às suas colocações “metafísicas”, combinando também neologismos e arcaísmos em seu discurso. Expressa-se tal dado, igualmente, pela própria oposição entre o calar-se (no passado) e o pronunciar-se (no presente).

Como pôde ser observado nesta análise, este mesmo narrador, que desdobra seu discurso de maneira dúplice, se detém em reflexões acerca de sua própria existência, assim como procede em escritos da “reação espiritualista”. Sendo que a manifestação do “eu-lírico” deste narrador, em última instância, ocupa-se com o conhecimento e o controle que se pode exercer sobre os rumos da vida, expressando-se por meio de uma linguagem “poetizada” que permite dar vazão a seus sentimentos.

CONCLUSÃO

Guimarães Rosa, na escrita de sua obra ficcional, deu voz a um tipo de narrador que contribuiu para situá-lo em lugar de destaque no panorama da literatura brasileira de sua época: o narrador autodiegético. Mas, obviamente, a inovação não se deu pelo fato de ele ter optado por um narrador que conta os fatos vivenciados como protagonista. Um dos motivos que lhe legou tal destaque foi o rompimento de preconceito lingüístico existente em vários escritos regionalistas: a eleição de sujeitos cultos da cidade como narradores.

Já em Simões Lopes Neto notava-se, em semente, a extinção desse preconceito, por meio de uma visão humanizada do homem considerado antes como figura exótica. Em Guimarães Rosa percebe-se que foi atingida expressão plena dessa visão humanizada, tendo sido formalmente manifestada pela opção de narradores autodiegéticos, em uma literatura reconhecidamente de primeira grandeza.

O objetivo deste trabalho consistiu em analisar, justamente, este tipo de narrador, presente em sete dos quarenta contos de *Tutaméia* – terceiras estórias. Espera-se que com este trabalho se tenha contribuído, ainda que de forma parcial, para os estudos de Guimarães Rosa, em especial no que diz respeito à obra *Tutaméia*, tão pouco estudada como um todo. Para dar conta de tal tarefa, o trabalho contou primeiramente com um capítulo destinado às considerações acerca de Guimarães Rosa e de algumas especificidades da obra, bem como da recepção crítica da mesma.

O capítulo dois, por sua vez, teve como preocupação a fundamentação teórica do trabalho, atendo-se à figura do narrador. Dentre os vários estudos acerca da narrativa disponíveis, elegeu-se a obra de Gérard Genette, *O Discurso da narrativa*, que foi apresentada, de forma sumária, neste capítulo. Foram tecidas algumas considerações teóricas acerca do narrador, e igualmente se explanaram alguns conceitos da teoria de Genette. Se tal opção por Gérard Genette limitou, de certo modo, o aparato teórico sobre o narrador, deixando-se de lado a amplitude de estudos existentes, por outro lado, o trabalho tornou-se mais objetivo, no sentido de se ter evitado embaraços terminológicos resultantes de dissensões categóricas por parte dos inúmeros autores que tratam de questões narratológicas.

Por fim, o terceiro capítulo tratou das análises dos contos de narradores autodiegéticos, presentes em *Tutaméia*. Aqui algumas questões serviam de esteio ao trabalho analítico, em cada um dos contos, respondidas separadamente: Quem narra os fatos? Onde se encontra o narrador? A quem dirige sua palavra? Qual a matéria de sua narração? Quais as relações temporais existentes entre narração e diegese? Qual intuito está presente em seu discurso?

Questões estas respondidas, obviamente, quando o texto assim o permitia, pois muitas delas ou eram apenas inferidas nas entrelinhas do texto, ou eram terminantemente indeterminadas, pois cada um dos contos possuía características muito particulares. Apesar de as sete estórias selecionadas possuírem semelhante estrutura em prosa, compondo estórias breves, e terem também em comum um narrador a retomar fatos dos quais participou como atuante, suas diferenças eram notórias. Isto motivou inclusive a divisão do trabalho em cinco grupos, que consideravam algumas peculiaridades narrativas como ponto diferencial entre os escritos. Desta maneira, foram analisados, respectivamente: narrador sertanejo em situação de confronto com narratário urbano, narradora a fazer de sua narração manifestação de ira, narrador a recordar e reorganizar seu passado, narrador regente de polifonia, e narrador representante da vertente “espiritualista”.

Após essa breve retomada da estrutura básica do trabalho, podem-se traçar algumas considerações conclusivas sobre os contos analisados, à guisa de encerramento:

Como pôde ser notado durante as análises, as relações entre os contos se dão de várias formas, uma delas é através da aproximação de temas. A morte como um dos motivos condutores do enredo está presente em cinco estórias: “Antiperipléia”, “Êsses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Tapiiraiuara”, e “– Uai, eu?”. No entanto, os motivos estão por vezes em mais de dois contos repetidamente, como é o caso do tema da privação da liberdade, percebida em três dos cinco contos vistos acima: “Antiperipléia”, “Êsses Lopes”, e “– Uai, eu?”. Já em “Curtamão”, “Êsses Lopes” e “Se eu seria personagem” podemos notar como um de seus temas o amor.

Outro aspecto comum a vários contos é a espacialização. Observou-se, além do ambiente do sertão, tradicional na obra de Rosa, a concretização de um espaço “psicológico”, como o encontrado no conto “Se eu seria personagem”. O tempo, de modo similar, ganha as mais variadas feições nos contos: a confluência entre eles, quanto

à extensão, diz respeito apenas ao tempo da enunciação. Com relação ao tempo da diegese pode-se notar gama variada de configurações, que vão dos poucos minutos ou horas da “sêca manhã” (171), em “Tapiiraiauara”, até ao período de quase toda uma vida recobrada em “Rebimba, o bom”, percorrendo dos anos da meninice até a velhice deste narrador.

A enunciação também se conforma de variados modos. Tem-se, por exemplo, o direcionamento direto a narratário da cidade, como é o caso de “Antiperipléia”, ou outro extremo em que o interlocutor permanece totalmente indeterminado, restando a impressão de que o texto foi “escrito” diretamente pelo narrador, como se fosse já de antemão emitido como uma criação literária, em “Se eu seria personagem”. Inumeráveis outras relações de proximidade e distanciamento poderiam ser feitas, porém fugiriam ao objetivo primordialmente proposto por este trabalho.

Uma característica que perpassa todos os sete contos analisados diz respeito aos narradores que, além de obviamente contarem a estória, parecem a todo momento defender e justificar suas atitudes do passado diante do narratário, e não apenas relatarem acontecimentos. Nada mais natural e verossímil em uma narrativa autodiegética que tanto mais plausível é quanto mais se aproximar do “contar” experiências vividas.

O autor, ao optar pela narração autodiegética desses “causos”, colocando as palavras emitidas por seus próprios heróis, tornou os contos automaticamente mais verossímeis. Isso por não trazerem em si as interferências de um narrador que, ainda sendo impessoal, sempre carrega consigo manifestações ideológicas a permearem o relato. Gérard Genette apontou para o fato de que a escolha feita pelo autor “não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas” (GENETTE, s.d., p. 243), fazendo, pois, com que esse modo de olhar os fatos aconteça “de dentro” ou “de fora” dos mesmos. Nestes sete contos de Rosa, esse tipo de enfoque “de dentro” evita a disparidade de manifestações lingüísticas, acabando por conceder à estória uma visão de mundo humanizada.

Além do que, Rosa conseguiu concretizar tais narrativas autodiegéticas sem o biografismo pessoal, muito comum ao se escrever em primeira pessoa, na qual ocorre até mesmo o “empréstimo” da linguagem de autor à personagem criada. (In: COUTINHO, 1991, p. 291). Desta forma, empregando esses elementos fundidos a uma linguagem muito particular, Guimarães Rosa conseguiu dar forma a uma literatura inconfundível

para seus leitores familiarizados. A utilização da palavra, como o próprio autor mencionou em diálogo com Günter Lorenz, se dá “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (In: COUTINHO, 1991, p. 81). No entanto, tal particularidade, que levou o autor a ser considerado dono de uma expressão “de vanguarda”, mistura-se a elementos provenientes de uma cultura arcaica e popular.

O exemplo de tal característica pode ser notado nos seus enredos, que possuem, quase sempre, uma novidade, em desfechos inesperados; a superação dos conflitos é feita, pois, de uma maneira quase mágica, remontando “a modos de ver próprios da imaginação rústica” (BOSI, 1988, p. 37), como Alfredo Bosi faz notar. Isso devido ao fato de que Guimarães Rosa em seu aprendizado literário não tomou lições apenas dos mestres da literatura, mas também dos vaqueiros de sua terra, analfabetos e exímios contadores de histórias. Os próprios prefácios de *Tutaméia*, expressão de sua “poética”, nos trazem tal informação, ao colocarem lado a lado citações de escritores canonizados e relatos de vaqueiros.

A estruturação dos sete contos analisados traz em si uma ordem de apresentação dos fatos que se aproxima muito das estruturas orais de narrativa. O encadeamento das ações também respeita uma seqüência muito similar em todas as histórias, que consiste, primeiramente, na apresentação de um “conflito”, seguido de sua problematização, que antecede o desfecho, no qual ocorre uma revelação, quase sempre conciliadora. Mesmo quando o final não é totalmente harmonizador da situação, ele pelo menos ruma para um “esclarecimento” maior das coisas, nem que seja pelo seu avesso. O exemplo do narrador Jimirulino, de “- Uai, eu?”, ilustra tal idéia, pois mesmo estando na prisão considera isso como uma oportunidade de reflexão, de ócio produtivo. Jimirulino consegue preso sua “liberdade para pensar”, ou como o próprio narrador relata: “a gente se valendo de tempos vazios. Duro é só o começo da lei. Arrumaram para mim, folga, de pensar, êstes lazeres.” (179)

Nestes finais conciliadores podemos vislumbrar uma opção da “poética” de Rosa, tal qual expressa no último prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escôva e a dúvida”, que é, na verdade, nada mais que a idéia de livro que professava o vaqueiro Zito, “cozinheiro melhor mais o maior guieiro – e dado em poeta” (161), que se transcreve aqui em parte:

“O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas”. (165)

Guimarães Rosa parece realmente ter adotado para si a “lição” de Zito, pois sua obra ficcional confirma uma atitude positiva frente ao mundo, onde o homem “humanizado” é ainda alimentado pela esperança de um mundo melhor. Ou em outras palavras, transcrevendo Rosa que menciona Zito, o vaqueiro poeta: *“Pelo que (Zito) pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz a todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia ir descascando o feio mundo morrinbento”*. (164)

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- AGUIAR, Melânia Silva de. “Cegos e iluminados em contos de *Tutaméia*”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 561-568.
- AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1967.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *As três graças – nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 471-498.
- BAKHTIN, Mikhail Mikháilovich. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 108-113.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CALDEIRA, Ellen Cristina Senna. “Ser guia de cego: a referenciação como instrumento da construção textual em Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 190-195.
- CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed 34, 2002. p. 77-92.
- _____. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 243-247.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. (vol. 6)

COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6).

COUTINHO, Laura Pacheco. “A ambigüidade das vozes narrativas em ‘Se eu seria personagem’”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 389-396.

CULT - Revista Brasileira de Literatura. Dossiê “Guimarães Rosa”. Ano IV, nº 43, São Paulo: Lemos Editorial, fevereiro/2001. p. 41-63.

CUNHA, Celso. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DALATE, Sérgio. “O solfejo e o modulejo – para uma leitura de *Tutaméia* (terceiras estórias)”. Cuiabá: Ed. UFMT, nº 1, 1994. p. 91-108.

DUARTE, Lélia Parreira. “Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa”. In: _____. (Org.). *Outras margens: estudo da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 99-116.

ENCICLOPÉDIA BARSÁ. Rio de Janeiro – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil/Melhoramentos, 1987. (vol. 15)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GENETTE, Gérard. *O Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega. s.d.

GIUSTI, César. “Teoria e prática dos prefácios – um estudo sobre *Tutaméia*”. Disponível em: <http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios>. Acesso em: 01/04/2004.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEONEL, Maria Célia. “De alvenel a arquiteto: o espaço em ‘Curtamão’ de Guimarães Rosa”. In: *Revista da ANPOLL*, nº 14, São Paulo, jan./jun. 2003. p. 105-123.

LIMA, Rachel Esteves. “As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 583-587.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

_____. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

- LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 237-242.
- LOREDANO, Cássio. *Alfabeto Literário*. s.l.: Capivara, 2002. p. 101.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 62-97.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- NASCIMENTO, Evandro. “Transfilosofia da desconstrução – leitura de ‘Curtamão’ ”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 223-228.
- NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil/Melhoramentos, 1998. (vol. 13)
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. (Col. Debates, 223).
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre – ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Col. Debates, 17). p. 141-210.
- PACHECO, Ana Paula. “História, psique e metalinguagem em Guimarães Rosa”. In: *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, nº 43, São Paulo: Lemos Editorial, fevereiro/2001. p. 42-47.
- PASSOS, Cleusa Rios P. “Malinas lábias. O remirar e o estremecer. Flausina: cria de cobra”. In: _____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. p. 209-222.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Meias verdades no romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RÓNAI, Paulo. “*Tutaméia*”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 527-535.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia – terceiras estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

SANTIAGO, Silviano. “Transtornado incerto”. In: *D.O. Leitura* – publicação da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ano 19, nº 2, fevereiro de 2001. p. 14-19.

SANTOS, Livia Ferreira. “A desconstrução em Tutaméia”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Brasília: INL, 1991. (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 536-561.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. “*Tutaméia*: uma antologia da forma literária”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 513-517.

Scripta – Literatura, 1. Edição especial do *Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.

Scripta – Literatura, 10. Edição especial do *II Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.

Scripta – Literatura, 3. Edição especial do *I Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998.

SILVEIRA, Regina da Costa da. “Curtamão: arquitetura e maçonaria em *Tutaméia*”. *Nonada*, Porto Alegre, n. 1, ago./dez., 1997. p. 133-141.

_____. “A propósito dos trinta anos de *Tutaméia*”. *Nonada*, ano 1, nº 1, ago./dez. 1997. p. 3-8.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva/MCT CNPq, 1988. (Col. Debates, 216).

SPERBER, Suzi Frankl. “*Tutaméia*”. In: _____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TURCHI, Maria Zaira. “*Tutaméia*: o tecido do enredo e do desenredo”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 512-517.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

WANDERLEY, Jorge. “Um conto de Guimarães Rosa: Curtamão e a linguagem”. In: *Range Rede*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, inverno de 1996. p. 18-21.

WELLEK, René, e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

ANEXOS

(CONTOS DE TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS)

(POR RESTRIÇÕES DE DIREITOS AUTORAIS OS CONTOS NÃO SERÃO REPRODUZIDOS NA VERSÃO DIGITAL DESTA DISSERTAÇÃO).