

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**OS BICHOS DE MUITA ANTIGÜIDADE
ANTICONVENÇÕES DO CONTAR EM GUIMARÃES ROSA
Dissertação de Mestrado**

Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Porto Alegre
2004

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**OS BICHOS DE MUITA ANTIGÜIDADE
ANTICONVENÇÕES DO CONTAR EM GUIMARÃES ROSA
Dissertação de Mestrado**

Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientadora:
Prof^ª Dr^ª Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre
2004

Aos meus mestres
A quem esteve ao meu lado

Resumo

Ao longo do processo de evolução por que passou a forma literária que conhecemos por Conto, fica evidente que cada vez mais este se distanciou de suas origens: a oralidade, a essência popular, que agrega o maravilhoso. Este estudo discute algumas questões relativas à gênese do Conto, aspectos relacionados à nomenclatura; conceito; origem e suas fronteiras, objetivando caracterizar ou melhor definir essa Forma tão avessa a caracterizações definitivas. O ponto de partida é a relação de oposição entre Forma simples x Forma artística. Tomamos Guimarães Rosa como paradigma, pois o autor resgata, em sua obra, aspectos referentes às formas ancestrais de contar, atualizando-os. Como contista, a partir do aproveitamento dos temas e das formas populares, características das narrativas de tradição oral, que utilizam com frequência o elemento maravilhoso, o autor tece seu próprio contar. Seu feito, porém, não se assemelha ao dos compiladores, mercê de um trabalho minucioso e artesanal com a palavra, o qual acaba por atribuir à tessitura do texto uma especificidade que intriga, encanta e convida ao jogo. Estudamos essa atualização do conto popular de tradição oral na obra de Guimarães Rosa à luz da Metalingüística bakhtiniana, utilizando os contos *Famigerado e Um moço muito branco*, de Primeiras estórias; *Como ataca a sucuri*, de Tutaméia; e *Meu tio o Iauaretê*, de Estas Estórias, como exemplos desse fato, pois cremos que sua teoria ajuda a esclarecer os aspectos da obra rosiana que dizem respeito ao discurso. Malgrado a investigação a que se lançou Mikhail Bakhtin ter sido empreendida a partir do romance, acreditamos que sua teoria possa ser aplicada à narrativa curta, já que trata basicamente das relações dialógicas entre narrador e interlocutor. A direção que tomamos em nossa análise, diz respeito, justamente, ao discurso na obra do autor mineiro, sobretudo às formas de citação desse discurso, fator relevante em seu fazer literário.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Conto; Guimarães Rosa; Filosofia da Linguagem.

Résumé

Tout au loin du processus par lequel la forme littéraire connue par le nom de conte est passée, il est évident que celui-ci s'est, de plus en plus, éloigné de ses origines, à savoir l'oralité, l'essence populaire comportant le merveilleux. Cette étude discute quelques questions relatives à la genèse du conte, des aspects concernant la nomenclature, le concept, l'origine et les frontières, avec l'objectif de caractériser ou de mieux définir cette forme si résistante à la caractérisation définitive. Le point de départ est la relation d'opposition entre la forme simple et la forme artistique. Pour cela nous prenons Guimarães Rosa comme modèle, puisque l'auteur récupère dans son œuvre ces aspects liés aux anciennes formes de conte tout en les actualisant. Comme conteur, il met à profit les thèmes et les formes populaires. A partir de ces dernières, caractéristiques des narratives de la tradition orale, lesquelles utilisent souvent l'élément merveilleux, l'auteur tisse sa propre façon de conter. Sa façon ne ressemble pourtant pas à celle des compilateurs grâce à un travail minutieux et artisanal de la parole, de la langue, ce qui finit par attribuer à la trame du texte une spécificité qui instigue, enchante et invite au jeu. Nous étudions l'actualisation du conte populaire de tradition orale dans l'œuvre de Guimarães Rosa sous l'optique de la Métalinguistique de Bakhtin. En prenant les contes *Famigerado*, de Primeiras estórias; *Como ataca a sucuri*, de Tutaméia; et *Meu, tio o Iauaretê*, de Estas Estórias, spécifiquement, comme des exemples de ce fait, nous croyons que sa théorie aide à éclairer des aspects de l'œuvre rosiène qui concernent le discours. Bien que l'investigation de Mikhail Bakhtin ait été entreprise à partir du roman, nous croyons que sa théorie peut être appliquée aux narratives courtes, puisque elle traite surtout des relations dialogiques entre narrateur et interlocuteur. La direction que nous prenons dans cette analyse concerne justement le discours dans l'œuvre de l'auteur de Minas Gerais, surtout les formes de citation de ce discours, ce qui constitue facteur rélevant de sa pratique littéraire.

Mots-clés: Literatura Brasileira; Conto; Guimarães Rosa; Filosofia da Linguagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 – A FORMA CONTO.....	8
1.1 - Genealogia, nomenclatura, fronteiras.....	8
1.2 - O Conto popular: uma Forma simples?.....	13
1.3 - A Forma Conto e Guimarães Rosa.....	16
2 – MIKHAIL BAKHTIN E A FILOSOFIA DA LINGUAGEM.....	21
3 – GUIMARÃES ROSA – ANTICONVENÇÕES DO CONTAR.....	42
3.1 – Famigerado.....	42
3.2 – Um moço muito branco.....	57
3.3 – Como ataca a sucuri.....	72
3.4 – Meu tio, o Iauaretê.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	118

*A linguagem é uma pele. Esfrego minha linguagem no outro.
É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos nas
pontas das palavras. Minha linguagem treme de desejo.*
(Roland Barthes)

*Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o
grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite
é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo
se alcança?*

(Guimarães Rosa)

Introdução

Na leitura da obra de João Guimarães Rosa, numerosos aspectos se destacam, do ponto de vista objetivo ou subjetivo, literário ou humano, entre outros. Embrenhar-se pelo universo rosiano é um pouco como se perder definitivamente nesse território que é palco e personagem em seus escritos: o Sertão. É também estar perdido por gosto e sem intenção de voltar, pois o fascínio não se esgota. As possibilidades que se abrem nos propõem incontáveis caminhos e viagens e, dificilmente, não nos deixamos seduzir.

Questionamentos são feitos e hipóteses são levantadas, e este estudo vai abordar uma questão surgida a partir da leitura da obra do autor mineiro e do estudo de teóricos do conto, notadamente André Jolles que, em sua obra As Formas Simples, caracteriza o conto popular, justamente, como forma simples, utilizando para tanto, estudos de outros teóricos da forma conto, sobretudo os alemães do período romântico.

Guimarães é, sabidamente, um autor dotado de estilo único e que eleva a arte da escrita a alto grau. Sua obra caracteriza-se pelo trabalho com a linguagem e joga com as possibilidades da arte de contar. Se sua temática e a linguagem utilizada por suas personagens são de fundo popular, o mesmo não se pode afirmar a respeito de sua escritura.

Contista, o autor traz os temas e a forma popular de contar, nos moldes dos contos ancestrais, de tradição oral, que utilizam com frequência o elemento maravilhoso. Não sendo Guimarães Rosa um compilador de contos provindos do oral, poderíamos dizer que a forma de seus contos não é artística? E mais, existindo um autor como o mineiro de Cordisburgo, o conto popular poderia ser chamado de *forma simples*? Não cremos. E é nessa direção que iremos para prová-lo. O outro caminho que tomaremos em nossa análise, diz respeito ao discurso na obra de Guimarães Rosa, sobretudo às formas de citação desse discurso, que pensamos ser tema dos mais relevantes, já que é elemento importante na constituição da ambigüidade característica de sua arte.

Para tanto, este estudo contará com momentos distintos: primeiramente, trataremos da genealogia do conto. Discutiremos aspectos relacionados à nomenclatura; conceito; origem e suas fronteiras, a fim de caracterizar ou melhor definir essa forma tão resistente à caracterização definitiva. Trataremos, ainda, da questão relativa à oposição forma simples x forma artística, tomando Guimarães Rosa como argumento a embasar nosso ponto de vista.

Em uma segunda etapa, procederemos à fundamentação teórica de nosso estudo, a partir da abordagem da obra de Mikhail Bakhtin e de seus principais conceitos, sobretudo aqueles pressupostos que nos interessam, especificamente, nesta investigação.

Aplicaremos tais conceitos, no terceiro capítulo, a quatro contos de Guimarães Rosa, que pretendemos exemplares: *Famigerado e Um moço muito branco*, de Primeiras estórias; *Como ataca a sucuri*, de Tutaméia; e *Meu tio o Iauaretê*, de Estas estórias, estabelecendo o autor como atualizador da forma. Analisaremos os contos a partir da Metalingüística bakhtiniana, pois cremos que sua teoria, a qual tem em vista o discurso, pode perfeitamente ser aplicada à narrativa curta, já que trata basicamente das relações entre quem narra e aquele que contribui para que se efetive essa narrativa: seu interlocutor. Pretendemos que a visão do teórico russo ilumine nosso ponto de vista, além de colaborar, nesse caso, para explicar alguns aspectos da obra rosiana. Tomaremos como instrumentos, para tanto, três de suas obras. A primeira é a base de sua teoria: Marxismo e Filosofia da Linguagem, de 1929, obra a ele atribuída, mas assinada por um de seus discípulos: Volochinov. A segunda e a terceira obra são, respectivamente, Problemas da Poética de Dostoiévki, também de 1929, e Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance, publicada em 1975.

Finalmente, duas observações que julgamos relevantes: tomaremos *Romance* como sinônimo de prosa literária e, no que se relaciona às citações da obra de Guimarães Rosa, e às dos estudiosos dessa obra, respeitaremos a ortografia da edição correspondente.

1 - A Forma Conto

1.1 - Genealogia, nomenclatura, fronteiras

Teorizar a respeito dos gêneros literários é trabalho a que se dedicam boa parte dos estudiosos da literatura. Aspectos dos mais simples aos mais complexos atraem a atenção de devotos e bem armados cientistas da palavra e do texto artísticos, por vezes contribuindo, agregando novos dados ou interessantes descobertas, por vezes apenas destacando o já dito, por vezes, ainda, levantando mais dúvidas. São muitos os estudos, mas, paradoxalmente, as incertezas se multiplicam. Em relação ao estudo do conto enquanto tipo de discurso narrativo, sobretudo, o terreno é dos mais escorregadios e dos mais sedutores, dado o seu caráter de indefinição e subjetividade, isso quando não se metamorfoseia, tornando ainda mais problemática a sua apreensão.

Nossa tendência é a de atribuir nomes, nomear o universo, exercitando nosso poder sobre todas as coisas. Gostamos de nomes, de classificações, e é aí que encontramos as maiores dificuldades para chegarmos à essência do conto. Se for uma necessidade, como afirma Luis Barrera Linares (1997), um dos muitos teóricos a se debruçar sobre a questão, o estabelecimento de uma teoria coerente do conto, podemos dizer que as dificuldades começam, como o próprio autor salienta, do fato de necessitarmos, na verdade, de uma teoria do conto suficientemente ampla que abrangesse, abarcasse, todas as faces desse tipo de narrativa. E, se antes já provocava controvérsias e disputas acirradas, hoje, pode-se dizer, é tarefa quase impossível. Mas, seria tão necessária assim a fixação de parâmetros mais ou menos rígidos para dar conta de algo que resiste a se deixar enformar com tanta determinação?

Definições quase todos têm, em geral forjadas a partir das reflexões de outros estudiosos lidos. O já citado Linares, por exemplo, aludindo desde Meneses a Borges, passando por Cortázar, entre outros, formula uma espécie de “definição colcha de retalhos”, provisória, segundo ele, mas não destituída de um caráter de síntese, diríamos nós, tentando aproveitar o que de positivo e afiançável cada um desses autores acrescenta a propósito:

Partiendo de una definición muy provisional, y ampliando la idea recogida en Meneses (1966), digamos que el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el

destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de uno solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, (1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal. (LINARES, 1997, p.34)

Cabe salientar que Linares é um dos poucos a destacar o contexto sócio-cultural como elemento significativo, em se tratando da percepção e classificação de um texto como conto ou não, pois que o autor atribui importância, também, ao pólo receptivo. Amplia, explicita, Edgar Allan Poe (1985), pois este já tinha o leitor em conta, mesmo que implicitamente, mesmo que assim não o afirmasse. De certo modo, todos que vieram depois e fizeram contos, ou apenas teorizaram sobre essa forma, ampliaram, atualizaram e transcenderam sua teoria.

Porém, não só de definições imprecisas e não definitivas sofre o conto, ele se ressent, ainda, dos problemas decorrentes da tradução de textos teóricos. Forma universal, com estudos nos mais diversos idiomas, por mais difícil que possa parecer, o conto, bem como as outras formas literárias, sobretudo as narrativas, de dificuldade maior de definição, acabam por incorporar um outro elemento complicador. Sabe-se que, variando o idioma, as nomenclaturas se confundem. O que em língua portuguesa chamamos *conto*, por exemplo, não é o mesmo que os franceses ou italianos assim denominam. Não é apenas uma questão vocabular, mas de não-união, se é que o termo condiz. A nomenclatura e as classificações são, em geral, *importadas*, são termos europeus que, trazidos para os diversos idiomas, acabam por não designar a mesma forma que designavam na origem. Analisando uma didática tabela de correspondência das formas, elaborada por Massaud Moisés (1979), nos idiomas mais conhecidos, visualizamos a questão.

	Romance	Novela curta ou conto literário	Conto, Conto popular
Inglês	Romance ou Novel	Short-story	Tale
Francês	Roman	Nouvelle	Conte
Italiano	Romanzo	Novelle	Racconto
Alemão	Roman	Novelle ou Erzählung	Märchen
Espanhol	Novela	Novela Corta*	Cuento

**Também encontramos “cuento”, para conto literário. (MATTHEWS, 1997, p.16)*

Aliando-se ao que podemos verificar na tabela, notamos, também, nas leituras teóricas a respeito das formas narrativas, um outro fato, que é o já aludido problema de tradução, ou seja, lemos textos em diversos idiomas, além do português, e nessa leitura devemos ter sempre em mente que as nomenclaturas não condizem, que a correspondência entre os termos não é exata, apesar de semelhante. Se assim não o fizermos, corremos o risco de traduzir erroneamente as idéias e pressupostos contidos nos textos. Parece algo quase impossível que aconteça, mas não é o que verificamos. Se nós erramos, tradutores desatentos freqüentemente incorrem também em erro. E fica difícil atribuir a responsabilidade a este ou àquele, já que, em geral, são textos traduzidos e “retraduzidos”. Por exemplo, poucos lêem em russo. Assim, um texto a que tenhamos acesso, originalmente russo, pode ser uma tradução do espanhol, do francês ou do inglês, passado por sua vez para o português, facilitando a ocorrência de impropriedades. Como exemplo, citamos o texto de V. Chklovski (1973) – *A construção da novela e do romance*, publicado em coletânea de textos organizada por B. Eikhnbbaum, traduzido para o português, não sabemos a partir de que matriz, possivelmente francesa, donde *novela* é provavelmente conto, ou no mínimo, conto literário, o que constamos no decorrer da leitura. Se a princípio as definições casam-se ao que conhecemos por *novela* toscana, mais adiante lemos sobre as características das novelas de Maupassant ou, das novelas de Tchekov, como *Um homem célebre*. Em suma, o termo *novela*, aqui, parece referir-se tanto à *novela* toscana, quanto ao conto literário dela derivado. O autor faz referência ao termo conto, mas, parece-nos, é ao conto popular que ele faz menção. Cremos que a intenção, na utilização dessa nomenclatura, foi a de tornar clara a distinção entre uma e outra forma. No entanto, não é a terminologia a que estamos habituados em Língua Portuguesa, logo, é necessário um certo conhecimento das classificações utilizadas em outras línguas ou sistemas. Em outros dois textos, de autoria de Julio Cortazar (1993), traduzidos para o português, o autor define o que seria a *nouvelle* francesa, aproximando-a não do conto literário, mas do que conhecemos por *novela*. Em relação a essas questões de tradução e de nomenclatura é até um tanto quanto perigoso fazer afirmações.

Há, ainda, um outro aspecto que cabe destacar, em se tratando de nomenclaturas, tradução e controvérsias, relacionado ao que chamamos *novela*, responsável por um outro

tanto de situações confusas, e a respeito da qual seria interessante que se empreendesse um estudo mais aprofundado. Notamos que a novela, como assim denominamos, está fora da tabela de Massaud Moisés (novela e conto, pelo que sabemos, não definem o mesmo tipo de texto) e é a forma de mais difícil definição. Existe, em português, uma novela curta e uma novela longa? E, ainda, conto e conto literário? O que seria exatamente, hoje, a novela? Sabe-se que o termo vem da forma que dá origem ao conto literário: a *novela* toscana, e que esta consiste de episódios com começo meio e fim, onde um fato ou acontecimento impressionante é o mais relevante, em detrimento das personagens que vivem esses fatos. Esses episódios, em conjunto com outros de igual característica (e em seqüência), formariam uma única história maior, às vezes com os mesmos personagens, e em geral com um elemento de ligação entre elas ou, uma “moldura”. Associada, na sua origem, à oralidade, teria como obra inicial o Decameron, de Boccaccio. Por outro lado, sabemos também que o termo é utilizado para classificar outros textos que não se encaixariam exatamente na definição de conto, e tampouco na de romance, devido à extensão, sobretudo.

A princípio, pensamos que o termo havia sido importado, mal traduzido e mal empregado, mas chegamos à conclusão que, em língua portuguesa, o que chamamos novela, serviria para designar o tipo de texto literário que, justamente, se aproxima da *novela* original. Algumas obras embasam o argumento, como Corpo de baile (1960), de João Guimarães Rosa. O que não poderia ocorrer é uma classificação baseada apenas na extensão de um texto. A novela não é um conto longo, nem um romance de dimensões reduzidas. Um tipo de texto literário, para receber uma determinada classificação, deve possuir características próprias, específicas, em relação aos outros tipos de texto. Essa definição, talvez precária, é a única que temos para a novela, que não desapareceu após ter dado origem ao conto dito moderno ou literário, apesar da sua raridade e do, por vezes, mau emprego do termo.

No entanto, se não podemos, sobretudo na contemporaneidade, estabelecer definições ou precisar o que é exatamente o conto, pelas dificuldades citadas, e pelo caráter difuso da forma, podemos, pelo menos, tentar traçar seu histórico, neste caso um breve histórico, remetendo-nos à origem do conto popular. É sabido que o gênero tem suas origens e parentescos, uma genealogia. Mesmo nesse campo há controvérsias, mas todos concordam que o conto tem origem nas narrativas orais: o conto, como o conhecemos, começa como oralidade compilada. A partir da Idade Média, passa pela *novela* toscana, verdadeiro ponto

nevrálgico, a qual dá origem ao conto literário, embora tenha pouco salientada sua importância. Passa, também, pelos contos populares, nos moldes dos irmãos Grimm, e pelos *fablieux*, até chegar ao moderno conto literário, nos moldes de Poe.

O que notamos é que nessa evolução da forma conto, ele vai perdendo contato com a oralidade. O elemento maravilhoso, característico dos contos populares, acaba por se unir ao realista. É o auge do que chamamos conto literário, como o concebeu Edgar Allan Poe, estabelecendo suas bases, provavelmente de maneira definitiva, pois não só fez seguidores, como se transformou em parâmetro e referência para aqueles que a partir dele teorizaram sobre o conto ou, mesmo, criaram dentro dessa forma. A sofisticação que adquire a forma com Poe, depois dele fez escola e evoluiu, cada vez mais elaborado, eternizando nomes como o de Guy de Maupassant, Machado de Assis e Anton Tchekov, este, responsável por uma nova tendência da forma, que por sua vez também teve adeptos, proporcionando sua atualização, apontando para a contemporaneidade, em que as fronteiras entre os tipos de textos literários estão mais diluídas, com o conto desdobrando-se em múltiplas formas, inclusive com a recuperação da tradição oral.

Nessa transformação contínua, vão surgindo as teorias visando dar conta da forma. Uma ou outra pretendendo firmar-se como definitiva, um autor citando o outro e parece que todos citando Poe, retomando-o ou discordando de seus pressupostos, ou melhor, tentando ultrapassá-lo. Via de regra, boa parte desses estudiosos acrescenta algum dado novo ou salienta características pouco ou mal consideradas.

Podemos destacar alguns deles, como por exemplo, Michèle Simonsen (1987), que teoriza sobre o conto popular, localiza sua origem já na Antigüidade, na forma oral, e destaca que, dentre os diversos gêneros de narrativas populares, o conto é o único que “não é verdade”, mas sim ficção. A autora também ensaia uma definição: “O conto é, pois, um relato *em prosa* de acontecimentos *fictícios* e dados como tais, feito com a finalidade de *divertimento*” (SIMONSEN, op.cit. p.6). Não esquecer que conto, aqui, é o conto popular, sobre o qual discorre também André Jolles (1976), denominado-o *forma simples*, contrapondo-o à forma que ele chama de *artística*, o conto literário. Jean-Pierre Aubrit (1997) está entre os que fazem histórico; Brander Matthews (1997) entre os que retomam Poe, a sua conveniência; Julio Cortazar (1993), retrata o contista como um sujeito por vezes *possuído* pela sua matéria, destacando elementos importantes, como a questão do *tema* do conto ou, interessantes, como o fato de diferenciar romance e conto, equiparando-os ao cinema e à

fotografia, respectivamente. Já Mário de Andrade está entre os que simplificam, sua definição de conto é conhecida: “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p.5). E, ainda, Herman Lima (1971), que contribui quando identifica as duas formas do moderno conto universal: aquela que deriva de Maupassant e a representada por Tchekov. Assim, também, contribui Ricardo Piglia (1991), com suas teorias, que não derrubam nenhuma outra teoria do conto, mas tratam de outro aspecto, o que se configura em um acréscimo a elas. Seus estudos explicam ou abordam o que eles não tratam, o caráter ambíguo do conto, descobrindo algo que escapou aos mestres. Todos, ou quase todos os contos se enquadram, podem ser encaixados em suas teorias, que não são propriamente revolucionárias, não modificam nem definem a forma do conto, mas atualizam-na.

1.2 - O conto popular: uma forma simples?

Mas, se alguns se dedicam a estabelecer definições a partir, principalmente, de estudos anteriores, outros visam a estabelecer teorias e outros, ainda, teorizam sem tentar fixar parâmetros, fixando-os, a sua revelia. Em relação ao último aspecto, falamos de Achim Von Arnim e Jacob Grimm que, na primeira metade do século XIX, protagonizaram uma polêmica epistolar que rendeu, talvez, uma das melhores contribuições para a definição de algumas vertentes do conto contemporâneo, bem como a constatação do caráter plural dessa forma. André Jolles, tentando estabelecer os critérios do conto como forma simples - e *conto*, nesse caso, é o conto popular, o que chamamos fábulas ou contos de fadas -, contrapondo-o às formas artísticas¹, é quem traz o pensamento desses dois contistas e teóricos alemães do Romantismo para o centro do debate.

A cisão entre o conto popular e o conto literário talvez tenha começado com a oposição entre Arnim e Grimm. Foi nesse momento, provavelmente, que ele adquiriu dupla identidade. Para Grimm existe uma distinção entre poesia da natureza (criação espontânea, que brota do coração do todo - e que Jolles chama de forma simples) e poesia artística (elaboração, produto da alma individual - o que Jolles chama de forma artística); para Arnim não existe essa distinção, literariamente só existe uma forma e esta é uma forma artística, pois é atualizada a partir da matriz popular. Os contos que são compilados diretamente da tradição oral seriam uma elaboração, uma atualização destes.

¹ Jolles, quando alude ao termo novela, refere-se à *novela* toscana, em coletânea ou em publicação isolada, matriz do conto literário.

De certo modo, Arnim e sua teoria são mais “modernos” que Poe e aqueles que o seguiram, pois não dita preceitos rígidos de *como* fazer, nem se põe a divagar sobre a questão, mas prevê a atualização que o conto efetivamente sofreu desde a origem. Sua teoria é mais coerente, moderna, aberta e visionária. Para ele, a ordem é aperfeiçoar a partir de tudo, inclusive a partir dos antigos. Jolles diz que é no incentivo à *invenção* que Arnim vê o significado do conto e que, para este, “as coisas novas existem, são o essencial, é necessário empregar todos os meios para animá-las e aperfeiçoá-las – sobretudo por meio da tradição, das coisas antigas, do fundo popular” (JOLLES, op. cit. p.186). Ora, nada mais atual. Grimm acrescenta à teoria, detectando que, no compilado, por mais que não se pretenda, resta uma essência, um fundo, a marca das sucessivas narrações, que permanece, também, ao cabo de sucessivas atualizações. Na verdade, Arnim e Grimm se complementam, no fundo dizem praticamente a mesma coisa, mesmo que não o percebam, sua diferença de pontos de vista acabou por constituir-se em valiosa base teórica para uma teoria do conto contemporâneo, que hoje também incorpora a oralidade, associando literário ao popular, e que não descarta Poe, fazendo dele exemplo de atualização e matriz, ainda.

Reforçando a teoria de Arnim, encontramos um outro contista alemão, este surgido ainda no século XVIII e, portanto, antecessor daquele e de Grimm: Christoph Martin Wieland que, também citado por Jolles, dá mostra ainda maior de atualidade. Jolles diz que, segundo esse autor,

o conto é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural. Sendo ambas as tendências inatas na humanidade, encontraremos por toda a parte os contos, alguns deles muito antigos. Entretanto nessa Forma artística, o que importa é levá-los a uma justa relação recíproca; se esta faltar, o conto perde e atrativo e valor. Quanto ao estabelecimento da relação recíproca, é questão de gosto, é questão do artista (JOLLES, op.cit. p.91),

e reproduz, ainda, as palavras do próprio Wieland: “As produções desta espécie devem ser obras de gosto ou não valem nada. Os contos da velha ama, contados em linguagem de ama, podem propagar-se pela tradição oral; não precisam ser impressos” (WIELAND, apud JOLLES, op. cit. p.191). Como podemos perceber, Wieland destaca o trabalho do artista, a quem é permitido beber nas fontes da tradição oral, transformando-a em arte literária, pois o conto pode ser *invenção* e estar ligado à tradição popular e à oralidade, sendo trabalho explícito de criação.

André Jolles salienta ser o conto uma forma que tem nomes diferentes dependendo do idioma, mas que deve sua definição basicamente àquilo que os irmãos Grimm tinham como conto. O autor concorda sobretudo com Grimm, principalmente em relação à diferença entre as formas do conto e a sua essência, mas discorda quanto às formas espontânea e elaborada do conto pertencerem, respectivamente, ao passado e ao presente da forma; concorda em parte, também, com Arnim e Wieland. Contrapondo o conto (popular) à novela (conto literário, descendente da novela original), Jolles afirma que existe uma diferença formal básica:

[...] a forma novela pode ser aplicada a uma parcela do universo e de cada vez essa parcela far-se-á representar como novela (...) Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma [o conto] ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham que ser forçosamente maravilhosos no conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo. (JOLLES, op. cit. p.193)

A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela*. (JOLLES, op.cit. p.194)

André Jolles pretende, além de estabelecer a diferença, nomeá-la, distinguindo entre as formas do conto, classificando-as como simples e artística, embora admita que não irá aprofundar a discussão acerca da atualização da forma simples naquele estudo:

Haveria todo um estudo a fazer, e de mais alta importância para a teoria literária, sobre o que pode ocorrer em geral e o que ocorre em particular sempre que determinada Forma Simples se encontra com uma Forma artística; mas esse estudo, que verificaria o que pode resultar de tais cruzamentos, não pode ser levado a cabo neste volume. Podemos apenas dizer aqui que, em tal caso a Forma Simples rejeita semelhante espécie de acasalamento, opõe-se a que a modelem nesse sentido e pretende manter-se ela própria. (JOLLES, op.cit. p.196)

Diríamos que não é exatamente o *acasalamento*, que rejeita a forma simples em relação à forma artística, mas sim a *fusão* total com essa forma. O que constatamos é que existe uma diferença, mas entre duas formas artísticas, pois ambas são formas elaboradas. O conto em sua forma literária sempre foi forma artística, porque sofre atualizações e trabalho formal. A forma simples seria o conto em sua forma oral ou, no máximo, a forma oral compilada, nos moldes do que empreendeu Câmara Cascudo, por exemplo. Também poderia ser chamada de forma simples, talvez, a essência, o fundo popular que se identifica mesmo na

forma literária. Esta, é certo, pode se apropriar da forma simples e atualizá-la, já o contrário, não é possível.

O conto contemporâneo não é necessariamente debitário direto do conto literário dos mestres, embora deva a esses, mas pode retornar, também, ao conto popular e ser muito mais próximo deste, gozando de uma pluralidade que, ao mesmo tempo em que abrange o mundo e o homem de hoje, torna mais difícil a apreensão da essência da forma. Diríamos que os mestres são herdeiros da *novela* toscana e que os modernos podem ser, também, se assim o quiserem, herdeiros do conto popular, agora literarizado ou, indiscutivelmente, artístico, graças às lições dos mestres.

1.3 - A forma conto e Guimarães Rosa

Certamente André Jolles, que publica seu estudo sobre as formas simples em 1930, não teve contato com a obra Guimarães Rosa, pois, se tivesse tido essa oportunidade, talvez revisse algumas de suas posições, já que o autor mineiro aí está para comprovar o que foi afirmado no subcapítulo anterior. Para Guimarães, e para o conto contemporâneo em geral, podemos nos valer do que diz Arnim: “a tendência para constituir e continuar uma obra é mais forte no homem que todos os seus projetos e simplesmente impossível de erradicar [...] O fio jamais se quebra; é, necessariamente, uma outra textura que transparece” (JOLLES, op. cit. p.187), e do que pensa Wieland, nas palavras de Jolles, que não compartilha da mesma opinião:

[...] tanto a novela quanto o conto são formas artísticas literárias – a primeira, expressão de uma única tendência humana, a que busca o verdadeiro e o natural; e o segundo um amálgama de duas tendências humanas, aquela que busca o verdadeiro e o natural e a que corresponde ao anseio de maravilhoso. (JOLLES, op. cit. p.193)

O conto de Guimarães Rosa é, justamente, amálgama das duas formas - curiosamente deixando que se distingam suas fronteiras -, mesmo que sofra a influência daqueles que o precederam, pois, em sua obra, encontramos contos à maneira de Poe, de Maupassant, de Machado, ou de Tchekov, entre outros, mesclando inclusive as tendências. Porém, em sua maioria, sobressai uma essência popular, uma ancestralidade, um elo muito forte com a oralidade, com a tradição oral, confirmando Arnim, Wieland e, mesmo, Jolles, já que se

aplicam ao universo rosiano suas palavras a respeito do conto, quando estabelece diferenças entre essa forma e a novela, dizendo que, ao contrário desta, a forma conto

não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso. (JOLLES, op. cit. p.192)

[...] no Conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua mobilidade sua *generalidade* e - o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez - sua *pluralidade*. (JOLLES, op. cit. p.194/195)

André Jolles tem, nessa sua tentativa de estabelecer a diferença entre forma simples e forma artística, apesar de não estarmos totalmente de acordo com esse autor em relação a tal divisão, outras posições que nos servem adequadamente para a análise da obra, mais especificamente, dos contos de Guimarães Rosa. Uma delas é a diferença entre a linguagem dessas formas (que poderia ser aplicada aos outros elementos da narrativa), outra é a questão relacionada àquilo que ele chama de *disposição mental*. Jolles afirma que a linguagem,

na Forma artística, só pode, enfim, encontrar a sua realização definitiva mediante a ação de um poeta, entendendo-se o “poeta”, evidentemente, não como a força criadora mas como a força realizadora. Na Forma simples, pelo contrário, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. (JOLLES, op. cit. p.195)

Além disso, assim como na linguagem, personagens lugares e incidentes, na forma simples, conservariam seu caráter fluido, genérico, sempre renovado. A atualização da forma simples apoiar-se-ia sempre nesses aspectos, inerentes à própria forma. Já na atualização da forma artística, a obra fechada se empenharia de novo em ser sólida, peculiar e única. A forma simples, segundo Jolles, rejeitaria o acasalamento com uma forma artística, pois que tal fato levaria a sua fixação definitiva, transformando-se, por conseguinte, em forma artística.

Guimarães Rosa contraria essa tese. Sua obra, além de recuperar a tradição oral, é construída pelo trabalho com a linguagem, trabalho formal, mesmo artesanal que, no entanto, não perde seu caráter fluido, aberto, nem sua mobilidade ou capacidade de renovação constante em sua atualização da forma. Logo, o acasalamento entre as duas formas pode efetivar-se - o que não pode ocorrer é a sua fusão -, pois são formas específicas de uma

mesma categoria, artísticas ambas, sendo que os resultados decorrentes dessa união, pelo menos nesse caso em especial, não poderiam ter sido mais bem sucedidos.

O outro aspecto abordado por André Jolles, que nos interessa destacar, pois que está explícito na obra de Guimarães Rosa - incorporando-se por vezes à própria temática -, é aquele relacionado ao princípio da *disposição mental* do conto e das demais formas simples. Segundo sua tese, o universo transforma-se, no conto, de acordo com esse princípio, que somente rege e determina essa forma. A disposição mental do conto está relacionada à questão da moralidade ou, mais especificamente, ao caráter moralizante da narrativa. Característica típica do conto popular, na acepção dos irmãos Grimm e seguidores, a *moral da história*, estamos cientes, está associada de maneira indelével a essa forma, explícita ou implicitamente. Jolles cita o exemplo de Perrault e sua obra intitulada “Contes du temps passé avec de Moralités”, e sintetiza o raciocínio. Nos contos, “a virtude é sempre recompensada e o vício punido” (PERRAULT apud JOLLES, op. cit. p.198), mesmo que as personagens e as aventuras do conto não nos propiciem a impressão de serem verdadeiramente morais, pois tudo isso passa também pela subjetividade: bondade e justiça passam pelo nosso “juízo sentimental absoluto”. De qualquer modo, segundo o autor, é inegável que esses aspectos nos proporcionem certa satisfação porque (menção a Wieland) “satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro” (JOLLES, op. cit. p.198) e, sobretudo, “porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer” (JOLLES, op. cit. p.198). Satisfazem aquilo que Jolles denomina nossa *moral ingênua*, ou seja, a idéia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental para a forma do conto, é a sua disposição mental específica. E mais, o conto se opõe e recusa o universo da realidade que contraria a moral ingênua, que ele chama de “trágico”, adotando um outro universo paralelo, em que o trágico é ao mesmo tempo proposto e abolido, satisfazendo-nos plenamente no tocante a esse aspecto.

Em *Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)*, uma das novelas de Corpo de Baile, Guimarães Rosa trata, metaliterariamente, do tema em questão. A “contadora de estórias” Joana Xaviel, ao final de um de seus contares - protagonizado por Destemida, uma voluntariosa e impiedosa mulher -, ao contrário do habitual, deixa insatisfeitos seus ouvintes:

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era tôda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizi que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, por aí fundo, todo longe, pelos ôcos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessôas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (ROSA, 1960, p.105/106)

O conto é incompreensível sem o maravilhoso, e não precisam os teóricos da literatura afirmá-lo, pois de forma mesmo que intuitiva sabemos. O que talvez poucos saibam é que “o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que deixou de existir a imoralidade da realidade” (JOLLES, op.cit. 202). No conto, o maravilhoso não é maravilhoso, é natural. Guimarães prova a atualidade de Arnim e Wieland que, antes mesmo de Poe, já anteviam o futuro da forma. A forma do conto em Guimarães Rosa é a do conto como o concebiam esses dois autores, mais a sua atualização, a qual se dá sobretudo pelo uso incomum e muito particular que o autor faz da linguagem. É no nível da linguagem que se dão os acontecimentos em grande parte da obra do autor mineiro, assim como é no nível de um tempo indefinido que a ação transcorre, um tempo suspenso entre o passado e um presente impreciso, um *passado presentificado*, fortemente marcado pelo medieval. Esse elemento o aproxima dos primórdios da narrativa de tradição oral. O universo do conto rosiano é caracterizado pela presença *habitual e natural* de contadores de história, cavaleiros, príncipes, princesas, malfeitores, sugestões de metamorfose, encantamentos, credices, objetos mágicos, situações inusitadas e inexplicáveis e, sobretudo, pela epifania, conseqüência dessa atmosfera medieval, carregada de religiosidade e misticismo.

Todos esses aspectos, transportados para o universo rosiano, demonstram que Guimarães Rosa é um autêntico contista. Mas não há como negar, pois está evidente em sua obra, o trabalho formal, sobretudo o trabalho com a língua. Poderíamos falar em forma não-artística, ao nos referirmos à obra de Guimarães? De modo algum, não poderíamos. Além do que, mesmo lidando com uma forma popular, como o conto nos moldes de Grimm e, mesmo, em moldes anteriores a este, reportando-se aos temas medievais, o autor mineiro não é exatamente o que poderíamos chamar de contista popular, na acepção popularesca do termo.

Não consta que sua obra seja tão acessível quanto se poderia supor, em se tratando de autor tão ligado a temas da tradição oral. Portanto, o conto, principalmente na contemporaneidade, é forma artística. Guimarães Rosa não é caso isolado.

2 - Mikhail Bakhtin e a Filosofia da Linguagem

Dizer que Mikhail Bakhtin revolucionou, ou que foi fundamental para a apreensão do que seja a linguagem, sobre o ser de linguagem que é o humano, torna-se lugar comum, mas sempre necessário destacar. A “descoberta” da linguagem como signo material ideológico, indissociável do emissor, o estabelecimento das categorias de base da sua teoria metalingüística, suas reflexões sobre as teorias lingüísticas que imperavam a sua época - noções que depois de explicitadas se tornam óbvias - têm inegavelmente contribuído não apenas para os estudos lingüísticos e literários, como também para aqueles em outras áreas das ciências humanas.

Bakhtin, que foi contemporâneo dos formalistas e futuristas, não participou desses movimentos, não compartilhou totalmente das idéias dos estudiosos de seu tempo, guardando com eles apenas alguns pontos de contato, caracterizando-se por uma forma independente de investigação, por idéias muito particulares sobre o mesmo objeto de análise. Seus estudos antecedem em quase cinqüenta anos as orientações da lingüística moderna; seu método antecipa os pressupostos da análise do discurso e da semiótica, além dos estudos na área da sociolingüística. A importância da teoria de Bakhtin, sua atualidade, surge a partir da valorização da fala – o homem como ser de linguagem – pois todas as interações do homem com o mundo se dão pela linguagem. A análise estilística é questão básica para Bakhtin, mas a escrita não pode ser considerada se não for igualmente considerada a fala que, por sua vez, não pode ser analisada fora do contexto em que é proferida e sem relação com o indivíduo que a profere. A Metalingüística bakhtiniana, que forma a base do Dialogismo, princípio filosófico que orienta seu método de investigação, trata especificamente das relações que o homem mantém com o mundo através da linguagem. Essas relações são de troca, de correspondência entre pares. Somos seres dialógicos, há a necessidade do outro para que as relações no universo se efetivem - tese e antítese ou, se preferirmos, relações especulares, o que parece mais adequado. Diálogo e monólogo, locução e interlocução, fazem parte de um esquema de *duplos*, fato assinalado por Roman Jakobson, no prefácio a Marxismo e filosofia da linguagem (BAKHTIN, 2002):

Segundo Bakhtin, na estrutura da linguagem, todas as noções substanciais formam um sistema inabalável, constituído de pares indissolúveis e solidários: o reconhecimento e a compreensão, a cognição e a troca, o diálogo e o monólogo, sejam eles enunciados

ou internos, a interlocução entre o destinador e o destinatário, todo signo provido de significação e toda significação associada ao signo, a identidade e a variabilidade, o universal e o particular, o social e o individual, a coesão e a divisibilidade, a enunciação e o enunciado.

Um dos grandes pensadores do século que há pouco deixamos para trás, Mikhail Bakhtin tem uma obra que, em grande parte, foge aos padrões convencionais também no que tange a sua difusão: é uma produção publicada de forma não-linear. Entre o que foi publicado em vida, com sua assinatura ou não, e o que aparece como obra póstuma, destaca-se uma gama de estudos que, se ensaiarmos tentar classificar ou ordenar, provavelmente não conseguiremos. Seu método de investigação implica, por parte daquele que se debruça sobre sua obra, uma disposição para o jogo; há a necessidade de montagem. Movimentamo-nos entre seus escritos de forma às vezes temerosa e um tanto quanto insegura, pois seus pressupostos estão semeados, dispersos, ao longo de sua produção. Pinçamos esses conceitos dentre o conjunto de suas análises e montamos o texto que convém a nossa abordagem, com o cuidado de não descaracterizar ou mal interpretar suas palavras. Muitas das suas obras, sobretudo as dos primeiros anos de estudos, são assinadas por seus discípulos mas a ele atribuídas. Sabe-se que são suas devido ao conteúdo, pois “se inscrevem perfeitamente na linha de suas publicações assinadas”² e por testemunhos diretos. Uma dessas obras, assinada por Volochinov, lança as bases de sua teoria.

Marxismo e filosofia da linguagem (BAKHTIN, 2002) é publicado em 1929 e, segundo advertência contida em seu prólogo, não consiste em uma análise marxista sistemática e definitiva dos problemas fundamentais da filosofia da linguagem. São as primeiras reflexões, as orientações de base, acerca do método de investigação científica, e a obra é assumidamente modesta nesse sentido. Admitindo que muito fica em suspenso, indica que novos estudos não só estariam sendo feitos, como deveriam ser feitos, e não apenas pelo círculo de Bakhtin, pois a continuidade dos estudos proporcionará que se chegue a novas conclusões, talvez até contraditórias - o que acontece de certa forma na obra do teórico russo -, que acarretarão em uma evolução de sua teoria metalingüística. Porém, essa obra segue sendo a base da filosofia marxista da linguagem, pois os fundamentos do método bakhtiniano aí se encontram. Os escritos que aparecem após são reflexões a partir dessa base, um aperfeiçoamento desses princípios metodológicos, resultantes, sobretudo, da aplicação do seu

² De acordo com Marina YAGELLO, em sua apresentação a *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

método de análise. A obra aponta para uma série de direções de pesquisa que permanecia inexplorada.

O princípio da investigação a que se lança Mikhail Bakhtin se dá a partir das duas tendências de análise lingüística dominantes à época, duas formas opostas de ver e investigar a linguagem: o *objetivismo abstrato*, representado por Ferdinand de Saussure e seus seguidores, e o *subjativismo idealista (ou individualista)*, que tem em Vossler seu principal representante. No objetivismo abstrato, a abordagem lingüística é descritiva e funcionalista, não considerando a linguagem como um todo, pois a fala é suprimida, dada a sua subjetividade. Essa abordagem não considera a enunciação; a linguagem é tratada fora do circuito de interatividade social, sendo, nesse caso, monológica, e mais próxima dos estudos filológicos. Já no subjativismo idealista, a linguagem é considerada, já que equivale a diálogo. Porém para os seguidores dessa forma de abordagem lingüística, o ato da fala – enunciação - é manifestação interior desprovida de influência externa. Sendo assim, Bakhtin critica os dois posicionamentos, embora tenha maior simpatia pelo subjativismo idealista, com o qual mantém mais pontos de contato. Em relação ao objetivismo abstrato, embora não negue a ciência lingüística, ataca sua noção de sincronia. A crítica a Saussure não é ideológica, mas metodológica, pois o sistema nunca está em equilíbrio, não há possibilidade de análise pelo método saussureano, a não ser em situação ideal. A esse respeito diz que, “ao considerar que só o sistema lingüístico pode dar conta dos fatos da língua, o objetivismo abstrato rejeita a enunciação, o ato de fala, como sendo individual” (BAKHTIN, 2002, p.109).

Bakhtin afirma que a lingüística tradicional atribui um valor proporcionalmente exagerado à face sonora do signo lingüístico, em detrimento da fala como um todo; à significação em detrimento de sua essência, sua natureza semiótica e ideológica. O subjativismo idealista ao contrário, só leva em consideração a fala, mas o ato da fala como individual, explicado a partir das condições da vida psíquica individual do sujeito falante. Com esse pressuposto, o teórico russo não concorda:

Na realidade o ato de fala, ou, mais exatamente, o seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado *a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante*. A enunciação é de natureza social. (BAKHTIN, 2002, p.109)

De qualquer forma, podemos dizer que Bakhtin detecta pontos de acerto nas duas visões, assinalando e tomando o que é válido em cada uma delas. Spitzer, por exemplo,

começa a abordar o problema do diálogo, mas ainda sobre as bases do subjetivismo idealista, e, tanto quanto Mikhail Bakhtin, Saussure tem a língua como fato social cuja existência se funda na necessidade de comunicação. Os estudos lingüísticos procuram determinar o que é importante; os estudos realizados por saussureanos e vosslerianos têm seu valor, mas privilegiam aspectos que não são o essencial. Bakhtin, ao mesmo tempo em que particulariza a fala, atribuindo-lhe a devida importância, afasta a subjetividade/individualidade total como sua determinante, o que a princípio pode nos parecer estranho.

A idéia diretiva de toda a pesquisa bakhtiniana é o papel produtivo e a natureza social da enunciação. A partir desse princípio, sua investigação evidencia a inadequação de todos os procedimentos de análise lingüística (fonéticos, sintáticos e morfológicos) que tentam dar conta da enunciação completa, mesmo que esta se constitua de apenas uma palavra. Trata-se de uma abordagem sociolingüística e sua primeira inquietação diz respeito à relação ideologia e linguagem, mais precisamente, em que medida a ideologia determina a linguagem. E mais: a língua é uma superestrutura? No que tange a esse aspecto, depende da abordagem, no marxismo dito vulgar sim. Para Bakhtin, superestrutura é a ideologia que, por sua vez, faz com que a língua evolua ininterruptamente, acompanhando o processo evolutivo do homem. A ideologia é reflexo das estruturas sociais, das relações do homem com o mundo, e o lugar onde essa relação aparece de maneira mais evidente e completa é na linguagem. A ideologia, além de determinar a língua, modela a consciência, a atividade mental, que são, por sua vez, condicionadas pela linguagem. Segundo o estudioso, a relação psiquismo x ideologia é esclarecida pela “filosofia do signo, filosofia da palavra, enquanto signo ideológico por excelência. O signo ideológico é o território comum, tanto do psiquismo quanto da ideologia; é um território concreto, sociológico e significante” (BAKHTIN, 2002, p.57). O pensamento pertence a duas esferas, a ideológica e a psíquica, e está subordinado às leis específicas de cada uma delas, porém, a ideologia não existe sem o signo. Nossa compreensão manifesta-se por meio dos signos; portanto, a ideologia não está situada na consciência individual, mas sim na realidade exterior, material. É somente sob a encarnação material em signos que a consciência pode surgir e se afirmar como realidade.

Tudo que é ideológico possui um valor semiótico, o que confere mobilidade ao signo, desfazendo o pressuposto saussureano que o toma como sinal inerte, de significação única. Os estudos de Mikhail Bakhtin descobrem a vida do signo, sua plurivalência, e sua capacidade de transformação contínua. Além disso, destacam a propriedade que este tem de refletir e de

refratar a realidade material, sendo-lhe fiel, distorcendo-a ou apresentando-a sob um outro ponto de vista, estando também sujeito aos critérios de avaliação ideológica. A consciência humana está impregnada de material semiótico e é através de signos que interagimos com a vida exterior, com outros indivíduos e consciências, o que forma uma cadeia semiótica e ideológica infinitas, pois compreender é responder a um signo por meio de signos. Nesse processo de interação,

a consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria do seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem. (BAKHTIN, 2002, p.35/36)

Bakhtin acrescenta, ainda, que as leis sociais e econômicas são fundamentais para a formação das leis da comunicação semiótica que, por sua vez, determinam a realidade dos fenômenos ideológicos, a realidade objetiva dos signos sociais. As formas do signo são estabelecidas não só pela organização social como pelas condições em que se dão as relações entre os indivíduos que dela participam, os quais formam uma mesma comunidade semiótica. É no meio social organizado que os participantes desse processo devem ser inseridos para bem observarmos o processo, o fenômeno da linguagem; é nesse meio que interagem, dialogam. Emissor e receptor do som são dois processos psicofísicos distintos, pertencentes à mesma comunidade lingüística. Só assim, sobre esse terreno, não ocasional, é que a troca lingüística poderá ser efetivada. Portanto,

a unicidade do meio social e do contexto social imediato são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala, possa tornar-se um fato de linguagem. Dois organismos biológicos, postos em presença num meio puramente natural não produzirão um ato de fala. (BAKHTIN, 2002, p.70/71)

O signo é a materialização da comunicação social e é através da palavra que se dão as relações de poder no mundo. Portanto, esta deve ser privilegiada no estudo das ideologias, posto que toda palavra é ideológica. Para Bakhtin, “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social [...] é o fenômeno ideológico por excelência” (2002, p.36). Espécie de arena em miniatura, local do confronto e entrecruzamento de valores sociais de orientação

contraditória, a palavra apresenta propriedades e funções que lhe são próprias. Se sua função primordial é o seu valor enquanto signo, outras características também se fazem presentes como, por exemplo, sua pureza semiótica que, paradoxalmente, não se opõe a sua neutralidade ideológica, pois, além de ser o instrumento de comunicação na vida cotidiana, a palavra pode preencher qualquer espécie de função ideológica, seja estética, científica, moral ou religiosa.

A palavra funciona como elemento essencial que acompanha e comenta toda criação, todo ato ideológico, sejam quais forem. Ela está presente em toda manifestação da consciência individual, com ou sem expressão exterior, daí seu papel como material semiótico da vida interior e, também, veículo de exteriorização dessa consciência interior. A palavra se presta a todos os atos de compreensão e interpretação, “todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele” (BAKHTIN, 2002, p.38), mesmo que esses signos nunca possam ser totalmente substituíveis por palavras. Bakhtin afirma que cada signo constituído possui seu tema, que está indissolúvelmente ligado a sua forma, e que cada manifestação verbal também possui, conseqüentemente, seu tema, sendo no plano da palavra mais facilmente observáveis, esse tema e essa forma. Por *tema do signo* entenda-se a realidade que dá lugar a sua formação.

O signo ideológico, conseqüentemente também o lingüístico, é marcado pela época e pelo horizonte social do grupo organizado específico que representa, razão pela qual adquire um valor social, condição necessária a seu estabelecimento e sua permanência. O signo ideológico é plurivalente, serve a todas as classes sociais de uma mesma comunidade semiótica. O entrecruzamento de seus índices de valor - a luta de classes – é que dá mobilidade, vida e possibilidade de evolução a ele. O signo ideológico é também contraditório, se considerarmos seu caráter dúplice, pois que “toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras” (BAKHTIN, 2002, p.147). Essa dupla orientação constitui-se em uma dialética interna do signo, que se apresenta de forma dissimulada porque não é do interesse da classe dominante, da ideologia dominante estabelecida, que haja uma evolução nesse sentido, o signo ideológico é um tanto quanto reacionário, procura-se “estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia” (BAKHTIN, 2002, p.147).

Sendo a psicologia do corpo social o meio ambiente inicial dos *atos de fala* de toda espécie, deve ser estudada a partir de dois pontos de vista: o do conteúdo, ou temas, e o das formas e tipos de discurso. Para a metalingüística bakhtiniana, a enunciação é a unidade de base da língua, compreendida como uma réplica do diálogo social, cujo centro organizador é o meio social a que pertencem os indivíduos que a produzem. É exatamente o fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação, a verdadeira substância da língua, que não é “constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção” (BAKHTIN, 2002, p.123). A palavra é socialmente dirigida, a natureza da enunciação e da interação verbal é de ordem social, determinadas, ambas, por fatores de ordem social, como a própria situação de produção e recepção, que vão influir de forma marcante nos rumos que irá tomar essa enunciação:

Com efeito, a enunciação é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: [...] não pode haver interlocutor abstrato [...] Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na verdade toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. [...] Através da palavra, defino-me em relação ao outro. (BAKHTIN, 2002, p.113)

Compreendido de forma ampla, como sinônimo de toda comunicação, o diálogo é a forma mais significativa de interação verbal. De forma ainda mais ampla, poderíamos considerá-lo como toda interação semiótica do indivíduo com o mundo exterior. É também através do diálogo que expressamos, que materializamos o conteúdo de nossa vida interior. E nosso mundo interior se adapta às possibilidades de nossa expressão, pois é ela que organiza nossa atividade mental que, uma vez materializada, passa a estruturar a vida interior, definindo e estabilizando a sua expressão, num efeito reversivo sobre ela. Dialogando, locutor e interlocutor produzem enunciados, exteriorizados ou não, e cada enunciação como um todo possui um sentido definido, completo, único e não reiterável, uma significação unitária, o *tema*, que é determinado pelas formas lingüísticas da composição do enunciado e pelos elementos não verbais do contexto dessa enunciação. Esse tema possui, em seu interior, uma *significação*, que consiste em elementos não passíveis de transformação, idênticos a cada repetição. O tema e a significação de um enunciado são indissolúveis, um não pode existir sem o outro. Segundo Bakhtin, “o tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que

procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*” (2002 p.129). Podemos acrescentar, ainda, que tema e significação diferem também quanto à capacidade lingüística de significação; enquanto o tema significa de uma forma específica, a significação é apenas “uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto” (BAKHTIN, 2002, p.131). O tema é um estágio superior da capacidade lingüística de significar; em contrapartida, a significação pertence a um estágio inferior dessa capacidade, pois, em si mesma, não comporta um significado determinado. Além disso, a significação “só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. [...] Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro” (BAKHTIN, 2002, p.132). Essa interação é a base do dialogismo bakhtiniano. Palavra e contrapalavra ou a própria compreensão que, sendo ativa (responsiva), é também uma forma de diálogo, pois somente a partir dela é que se torna possível a apreensão do tema:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. (BAKHTIN, 2002, p.131/132)

Entretanto, além do tema e da significação, toda enunciação comporta também uma apreciação e, mais do que isso, a exige; é imprescindível que ela englobe uma orientação apreciativa, o que Bakhtin chama de *acento de valor apreciativo*. A palavra não existe sem acento apreciativo, e onde este se mostra mais evidente é na entoação expressiva que, apesar de ser o nível mais superficial da apreciação social, é também o que está mais à mostra, embora não o mais confiável ou adequado para a transmissão desse valor.

Os estudos de Mikhail Bakhtin apontam na direção dos pressupostos de uma teoria da enunciação, que visa dar uma orientação sociológica ao fenômeno da transmissão da palavra do outro. Com esse propósito, o teórico russo sistematiza, nessa obra, definições para a análise da enunciação, colocando como fundamento do seu método o *discurso citado* ou o “discurso no discurso”:

Acreditamos que um fenômeno assim altamente produtivo, ‘nodal’ mesmo, é o do discurso citado, isto é, os esquemas lingüísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que encontramos na língua, e que servem para a transmissão das enunciações de outrem e para a integração dessas enunciações enquanto enunciações de outrem, num contexto monológico coerente. (BAKHTIN, 2002, p.143)

Portanto, a análise que leva em conta o discurso citado diz respeito tanto à gramática quanto à estilística. Esses esquemas lingüísticos, que configuram o discurso de outrem, apesar de utilizados pelos autores em sua produção, ainda não haviam sido descritos. Bakhtin, pelo que se sabe, foi o primeiro a fazê-lo, minuciosamente, sendo que é esse o ponto de partida para toda a investigação empreendida pelo teórico desde então.

O discurso de outrem se integra ao discurso fazendo parte de sua construção sintática, conservando, inclusive, sua autonomia estrutural e semântica. Portanto ele transcende o tema do discurso, tornando-se, segundo o método bakhtiniano, o tema de um tema. Sendo um discurso autônomo, ele é identificado como tal pelo falante que, quando o integra ao contexto narrativo, elabora regras e esquemas próprios - embora se tratem de construções estáveis da própria língua - para assimilá-lo sem que ele perca sua natureza de discurso de outra pessoa. Essa característica faz com que a relação estabelecida entre os discursos, em sua forma de transmissão, seja uma relação ativa, não um diálogo no sentido convencional do termo, evidentemente, mas discursos que dialogam entre si no interior de uma mesma enunciação, cujo emissor é uma única pessoa.

Mikhail Bakhtin afirma que a questão do diálogo é preocupação fundamental da lingüística, pois toda enunciação é, de certa forma, dialógica. Sendo assim, a recepção ativa do discurso de outrem é, por sua vez, fundamental para o estudo produtivo do diálogo. Para tanto, deve-se partir da análise aprofundada das *formas usadas na citação do discurso*, “uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*” (BAKHTIN, 2002, p.146). As formas do discurso citado explicam muitas das questões que marcaram a essência da investigação bakhtiniana, que considera, também, que toda transmissão do discurso tem seu fim específico, sobretudo, sob forma escrita e que, além disso, “a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância [...]” (BAKHTIN, 2002, p.146). A partir de suas investigações, o teórico russo constata que existem esquemas padronizados para a citação do discurso, e que a utilização e domínio desses variam conforme a época, a língua, os grupos sociais ou o objetivo

apresentado pelo contexto da enunciação, pois a língua é reflexo das relações sociais estáveis dos falantes e não o reflexo de suas hesitações subjetivo-psicológicas. A esses esquemas chamamos de *tendências dominantes de apreensão ativa do discurso citado*.

A apreensão ativa do discurso de outrem - sua compreensão e apreciação - se dá no âmbito do discurso interior, que o mediatiza, pois “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 2002, p.147). Esse processo, que Bakhtin define como *a palavra que vai à palavra*, se concretiza em dois níveis, a *réplica interior e o comentário efetivo*, indissociáveis, porém unidos numa relação em que normalmente um dos dois é dominante. É no contexto narrativo que esses dois níveis de apreensão alcançam a sua objetivação e é à falta de percepção dessa relação complexa e dinâmica entre discurso citado e contexto narrativo que se deve o caráter estático das pesquisas nesse campo, segundo Mikhail Bakhtin. O discurso narrativo não está comprometido com a realidade factual, portanto goza de liberdade, inclusive no que tange ao uso que se queira fazer dos esquemas lingüísticos e das técnicas de construção narrativas, o que proporciona ao autor uma gama muito variada de possibilidades. O discurso citado é uma dessas possibilidades, destaque-se que das mais ricas.

A dinâmica da inter-relação entre o discurso narrativo e o discurso citado, que “reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal” (BAKHTIN, 2002, p.148), pode seguir duas orientações principais: o *estilo linear* e o *estilo pictórico*. No estilo linear o que podemos observar é que este é impessoal, dogmático, visando à conservação da integridade do discurso citado, marcando igualmente a autoria desse discurso ou, mais especificamente, delimitando suas fronteiras. É uma estratégia que tem por finalidade colorir o discurso citado com as entoações do narrador: humor ou ironia, encantamento, desprezo, etc. Pouco utilizado mesmo à época em que Bakhtin sistematizou seu método, é característico do período compreendido entre a Idade Média e o século XVIII. Já em relação ao estilo pictórico, podemos dizer que este tende a atenuar as fronteiras entre o discurso citado e o narrativo; trata-se de um discurso mais individualizado e crítico. Se a princípio tratava-se de uma tendência à infiltração do discurso citado, hoje essa tendência encaminha-se para uma diluição cada vez mais acentuada e sutil do discurso de outrem no contexto narrativo. Há o que podemos chamar de relatividade nesse estilo, marcadamente no século XX e na contemporaneidade. De acordo com Mikhail Bakhtin, os diferentes aspectos da enunciação, no estilo pictórico, podem ser sutilmente postos em evidência. Todas as

particularidades lingüísticas da realização verbal desse discurso podem ser apreendidas. Nesse estilo,

[...] a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse torna-se, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra. Dessa maneira, o discurso citado é que começa a dissolver, por assim dizer, o contexto narrativo. Esse último perde a grande objetividade que lhe é normalmente inerente em relação ao discurso citado; nessas condições, o contexto narrativo começa a ser percebido – e mesmo a reconhecer-se – como subjetivo, como fala de ‘outra pessoa’ [...] O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. (BAKHTIN, 2002, p.151)

O estilo pictórico é caracterizado por apresentar as formas mistas de transmissão do discurso, ou seja, o discurso indireto sem sujeito aparente e, principalmente, o discurso indireto livre – forma última de enfraquecimento das fronteiras entre os discursos. Cabe ainda salientar o papel que ocupa a hierarquia social de valores em relação à citação do discurso de outrem, pois esta define as condições em que se darão as relações entre os discursos: se o discurso a ser citado é reconhecido como superior em termos hierárquicos, mais resistente ele será à penetração pelo discurso do narrador, menores serão as possibilidades de apagamento das fronteiras entre esses discursos.

Os esquemas sintáticos de base utilizados na transmissão do discurso de outrem são o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre, além das variantes desses esquemas. O discurso indireto livre, na origem uma variante, deixou de sê-lo, adquirindo *status* de esquema de base, o qual só se realiza sob a forma de uma variante específica – às vezes mais de uma - pois, algumas vezes, pode haver dúvidas em relação à classificação de uma determinada forma, se é um esquema de base ou uma variante, se é uma questão de gramática ou de estilística, em especial devido às mudanças que se acumulam nessas variantes, que fazem com que se transformem em esquemas de base no transcurso de sua evolução. Nesses casos ambíguos ou inclassificáveis é que se encontra o movimento da língua em transformação; cada um dos esquemas de transmissão do discurso citado “recria a sua maneira a enunciação, dando-lhe assim uma orientação particular, específica” (BAKHTIN, 2002, p.158).

Quanto às dificuldades de transmissão do discurso direto, Bakhtin afirma que este é refratário às formas híbridas de transmissão quando, num estágio preciso do desenvolvimento da língua, ela o percebe como enunciação de outrem em um todo uno, impenetrável, sem

possibilidade de ser analisado e imune a transformações. Discorre, ainda, sobre a inadequação estilística que estaria na passagem do discurso direto para o indireto conservando índices de autoria do discurso de outrem. Essa forma de transmissão, híbrida, seria estilisticamente inadequada, pois não estaria de acordo com sua utilização viva na língua, já que “toda uma série de palavras, de expressões, de maneiras de dizer que convêm perfeitamente ao discurso direto e indireto livre parecerão completamente estranhos se forem transpostos para o discurso indireto” (BAKHTIN, 2002, p.158).

Mikhail Bakhtin constata que o discurso indireto caracteriza-se, principalmente, por ser uma forma *analítica* de transmissão do discurso de outrem, e que sua significação lingüística está relacionada, também, a essa forma de transmissão, motivo pelo qual, segundo ele, as elipses, abreviações e outras marcas de emoção e de afetividade do discurso, admissíveis no discurso direto, não o são na forma indireta de transmissão do discurso citado, já que não podem ser literalmente transpostas, pois são expressas nas formas da enunciação e não em seu conteúdo. Palavras de coloração lexical muito marcantes, que sugerem a maneira de falar de um indivíduo ou de um tipo, além do conteúdo, indesejáveis no discurso indireto, para que possam, por opção do autor, ser conservadas na construção desse discurso, devem ser colocadas entre aspas, pelo menos. A análise da enunciação na forma de transposição indireta do discurso citado é, ainda, simultânea a esse ato e inseparável dele. Além disso, “o discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado” (BAKHTIN, 2002, p.159).

A tendência analítica da transmissão do discurso do outro, representada pelo discurso indireto, segue duas orientações principais. Uma delas é o *discurso indireto analisador do conteúdo*, que é tendência rara na expressão literária e presta-se mais à transmissão linear do discurso de outrem, pois conserva uma distância bastante precisa e estrita em relação ao discurso do narrador. Essa tendência apreende o discurso de outrem no plano meramente temático, ignorando tudo o que não possua significação temática. “A enunciação de outrem pode ser apreendida como uma *tomada de posição com conteúdo semântico preciso* por parte do falante, e nesse caso, através da construção indireta, transpõe-se de maneira analítica sua composição objetiva exata (o que disse o falante)” (BAKHTIN, 2002, p.160). Na outra

orientação, a do *discurso indireto analisador da expressão*, há a apreensão e transmissão, por vezes bastante criativa e pictórica, da enunciação do outro

enquanto expressão que caracteriza não só o objeto do discurso (que é, de fato, menor) mas ainda *o próprio falante*: sua maneira de falar (individual, ou tipológica, ou ambas); seu estado de espírito, expresso não no conteúdo mas nas formas do discurso (por exemplo, a fala entrecortada, a escolha da ordem das palavras, a entoação expressiva, etc.); sua capacidade ou incapacidade de exprimir-se bem, etc. (BAKHTIN, 2002, p.160)

Essa tendência integra em sua construção as especificidades vocabulares presentes no discurso do outro, “que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão. Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que suas particularidades, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos. Na maioria das vezes, elas são colocadas abertamente entre aspas” (BAKHTIN, 2002, p.162). Entre aspas ou não, a presença de palavras e expressões de outrem, integradas ao discurso indireto, sofrem uma espécie de *estranhamento*. Porém, esse efeito é intencional, o autor acaba por lhes dar relevo e destacar sua *coloração*, enquanto elas se adaptam às variações da sua atitude – sua ironia, estados de alma, etc. Embora haja uma aproximação dessa variante de transmissão do discurso de outrem com a estilística, isso não elimina o fato de que, aí contida, encontra-se uma análise objetiva desse discurso.

Entre a variante analisadora do conteúdo e aquela analisadora da expressão, encontra-se uma terceira variante da tendência analítica do discurso de outrem, o *discurso indireto impressionista*, “essencialmente utilizada para a transmissão do discurso interior, dos pensamentos e sentimentos da personagem. Ela [a tendência] trata o discurso de outrem com bastante liberdade, abrevia-o, indicando freqüentemente apenas os seus temas e suas dominantes” (BAKHTIN, 2002, p.164).

No estudo das formas de transmissão do discurso citado, em relação ao *discurso direto*, interessam somente os casos de variantes em que podemos perceber uma relação de reciprocidade entre os discursos, uma troca de entoações que contamina esses discursos, impossibilitando, por vezes, a sua distinção, o que traz mobilidade, ambigüidade ao contexto narrativo, que ganha em significação. Entre essas variantes, temos o *discurso direto preparado pelo indireto*, que se configura numa variante do discurso direto, tratado pictoricamente. Semelhante à variante analisadora da expressão do discurso indireto,

distingue-se desta, que apresenta uma percepção mais evidente da subjetividade do discurso, embora suas funções sejam semelhantes. Nessa variante, o discurso direto parece emergir de dentro do discurso indireto, também isolado por aspas, mas onde podemos ver claramente as duas vozes. Não é apenas uma questão de manutenção do “tom” da enunciação do outro, mas de não separar um discurso do outro convencionalmente, eles estão situados lado a lado. Uma ocorrência interessante e de largo uso dessa variante é a *emergência do discurso direto de dentro do indireto livre*. Devido a sua natureza meio narrativa, meio transmissora da palavra de outrem, o discurso indireto livre acaba por preparar a percepção do discurso direto, em que o discurso citado “destaca-se sobre um fundo perceptivo que pertence metade ao autor e metade ao herói” (BAKHTIN, 2002, p.166). Nesse caso, contata-se um enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo. Uma outra variante significativa do discurso direto é o *discurso direto esvaziado*, onde a narração antecipa a personagem, caracterizando-a de tal forma que esta, quando fala, tem seu discurso, justamente, esvaziado, não diz muito mais do que já nos foi informado. Já na variante do *discurso citado antecipado e disseminado, oculto no contexto narrativo*, o autor espalha o discurso direto do herói, mesclando-o ao indireto do narrador, ficando por vezes difícil distingui-los, perceber claramente as duas vozes. “A preparação do discurso citado e a antecipação de seu tema e de seus valores e inflexões na narração pode de tal forma colorir o contexto narrativo com as tonalidades do herói que ele termina por assemelhar-se ao discurso citado, embora conservando as entoações próprias do autor” (BAKHTIN, 2002, p.167).

É um caso de interferência de discurso, que Bakhtin afirma ser um fenômeno lingüístico raramente estudado à época, e que se dá quando a palavra, na narrativa “*pertence simultaneamente*, do ponto de vista da sua expressividade, da sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, a *dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos*” (BAKHTIN, 2002, p.169). É essa simultânea participação de dois discursos, o do autor-narrador, com juízo de valor, e o da personagem, característico dela, “diferentemente orientados na sua expressão, que explica a particularidade das construções de frases, as ‘rupturas de sintaxe’ e a particularidade do estilo” (BAKHTIN, 2002, p.169).

Se no discurso citado antecipado e disseminado, oculto no contexto narrativo, a narrativa é conduzida pelo ponto de vista do herói, pelo seu discurso direto, o contrário pode ser dito a respeito de outra variante, o *discurso direto substituído*, em que a palavra da personagem é tomada pelo narrador que, substituindo-a pela sua própria, responde em nome

daquele, dizendo em seu lugar o que ele poderia ou deveria dizer, aquilo que é conveniente ser dito. Essa forma está já muito próxima do discurso indireto livre, mas não há uma interferência de discurso, pois é uma substituição. Por fim, temos o *discurso direto retórico*, variante linear do discurso direto que, embora não possua grande valor em termos literários, pois não comporta duplo sentido, adquire valor sob o ponto de vista sociológico, é uma variante de valor persuasivo, situada no limite entre o discurso narrativo e o discurso citado que, neste caso, costuma ser um discurso interior. Dá-se sob a forma de uma pergunta ou exclamação retóricas feitas pelo autor-narrador ou pela personagem, respondida ou não por esta ao autor-narrador ou, ainda, pela personagem a si própria. É um recurso muito utilizado no discurso indireto livre.

Tendência positiva de apreensão ativa do discurso de outrem, o *discurso indireto livre* é uma forma ambivalente, de orientação particular, na interação do discurso narrativo e do discurso citado, pois, nos limites de uma mesma e única construção, ouve-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes e identificáveis. Diferente do discurso indireto em sua forma mais convencional, embora seja também uma forma analítica de transmissão, o discurso indireto livre “[...] exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela” (BAKHTIN, 2002, p.190). Nessa tendência, a palavra citada é identificada por fatores mais subjetivos, sobretudo pelas entoações e acentuações próprias do herói, e pela orientação apreciativa do discurso. O seu sentido, considerado isoladamente, não favorece a identificação das vozes que o constituem. No discurso indireto livre, há identificação do narrador com a personagem, independente do juízo de valor que ele faça ou de sua atitude para com ela e, apesar da distância que guarda em sua relação, não se dissolvendo totalmente em sua atividade mental. Solidariedade, ironia, superioridade, compaixão, simpatia ou desprezo são sentimentos que podem ser manifestados pelo narrador e percebidos na construção do discurso narrativo, interferindo neste, mas sua autonomia é relativa, as vozes estão unidas. Essa forma de transmissão do discurso citado não é utilizada na conversação, serve apenas a representações literárias, onde adquire um valor estilístico extremamente significativo. “É a forma por excelência do imaginário” (BAKHTIN, 2002, p.182), pois não é dirigido à razão, mas à imaginação.

Citando Gertraud Lerch, pesquisadora de inclinação vossleriana, com estudos sobre o discurso indireto livre, Bakhtin observa que esta chega a conclusões de grande valor, sobretudo quando tenta dar a essa forma uma perspectiva histórica. Essas observações dão conta do surgimento do discurso indireto livre, identificado pela primeira vez no mundo maravilhoso de La Fontaine:

No francês antigo, as estruturas psicológicas estavam longe de distinguir-se tão rigorosamente das estruturas gramaticais como hoje. [...] A pontuação estava ainda em esboço. Por isso não havia ainda fronteiras rígidas entre os discursos direto e indireto. O narrador [...] participa por dentro dos atos e das palavras dos seus heróis [...] O temperamento francês antigo estava ainda longe da observação imparcial, descompromissada, e do julgamento objetivo. Entretanto essa diluição do autor nos seus heróis não é simplesmente o resultado de uma escolha deliberada; era também uma necessidade. Ele não tinha a sua disposição formas claras e lógicas que permitissem uma delimitação estrita. E é sobre a base dessa insuficiência gramatical e não como procedimento estilístico livre que se vê aparecer em francês antigo o discurso indireto livre. Ele resulta, portanto, meramente da incapacidade do autor de separar gramaticalmente seu ponto de vista, sua posição, dos de seus heróis. (BAKHTIN, 2002, p.185)

O discurso literário e a teoria do romance são os principais temas da obra de Mikhail Bakhtin, e é justamente no estudo *A teoria do romance*, escrito em 1935, e publicado em sua obra Questões de Literatura e Estética, editado em russo em 1975, último trabalho preparado pelo autor antes de sua morte, no mesmo ano, que encontramos outros conceitos que nos interessam destacar, como o de *hibridização e aclaramento*, o de *plurilingüismo*, além da noção a respeito de *quem fala* na prosa literária.

Segundo Bakhtin, a hibridização consiste em uma “mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 1988, p.156). Trata-se de um processo literário intencional. Porém, existe também um processo de hibridização, não intencional e inconsciente, no discurso cotidiano, responsável pelas transformações das linguagens, bem como da sua existência histórica. A existência dessas duas consciências lingüísticas, pertencentes a sistemas de linguagem diferentes – a que é representada e a que representa - é condição obrigatória para que tenhamos uma imagem da linguagem, sem essa segunda consciência, teríamos, no máximo, uma amostra de linguagem de outrem, autêntica ou falsa. E mais, “o modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido lingüístico (intencional)” (BAKHTIN, 1988, p.157). Como são duas as consciências que

participam do híbrido literário, são, também, duas as vontades, duas as vozes e, portanto, dois os acentos que participam dessa construção. Conseqüentemente, o híbrido romanesco não é apenas bivocal e duplamente acentuado, mas bilíngüe. E é a relação dialógica de dois pontos de vista sócio-lingüísticos, o choque no interior das formas, a característica essencial do híbrido literário, uma simples mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, não se configura como tal.

Definido como o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso romanesco ou, como “um diálogo de linguagens” (MACHADO, 1995, p.59), o plurilingüismo é “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 1988, p.127) e pode entrar no romance ou, na prosa literária³, como preferimos denominar, a partir de três formas: *via romance humorístico*; *via discurso das personagens*; *via gêneros intercalados*. O plurilingüismo, no romance humorístico, se concretiza no modo absolutamente específico do emprego da linguagem comum, que é deformada parodicamente, ou revelada de forma abrupta, ficando evidente a sua inadequação ao objeto. A introdução do plurilingüismo e a sua utilização estilística se dão pelo uso de linguagens e perspectivas ideológico verbais características de gêneros, de profissões, de grupos sociais, etc. Além disso, essas linguagens introduzidas “são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas” (BAKHTIN, 1988, p.116). Essas linguagens constituem diferentes formas e graus de estilização paródica, trata-se de uma construção híbrida, com dois tons e estilos, duas línguas, duas visões de mundo diferentes. Contudo, é via discurso das personagens que o plurilingüismo é mais comumente introduzido na prosa literária, é um recurso utilizado por quase todos, variando apenas o nível de “artcidade” alcançado, posto que a introdução do plurilingüismo via discurso das personagens pode provocar um efeito paródico em uma narrativa que não se pretenda humorística nem de escárnio ou subversiva. A introdução do plurilingüismo na prosa literária alcança, por vezes, alto grau de “refinamento” quando é feita via gêneros intercalados, forma das mais importantes e substanciais:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros) (...) Todos esses gêneros que entram no romance, introduzem nele as suas linguagens e, portanto,

³ Bakhtin fala em prosa literária em Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance. p.72.

estratificam a sua unidade lingüística e aprofundam de um modo novo o seu plurilingüismo. (BAKHTIN, 1988, p.124/125)

Considerando ainda outros gêneros, encontramos a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, etc., que pertencem a uma categoria especial de gêneros, pois influenciam na própria estrutura da prosa literária, determinando, por vezes, a estrutura do conjunto, criando variantes particulares de gênero. Os aforismos e sentenças, introduzidos no romance são um caso especial e podem ser significativos, configurando, também, plurilingüismo. Além dessas formas, outras podem ser utilizadas para introduzir o plurilingüismo na prosa literária, o qual pode ainda ser introduzido por mais de uma forma, combinadas.

Bakhtin afirma que o objeto, e característica principal, da prosa literária é *o homem que fala e sua palavra*. Esse homem que fala é essencialmente social, com uma linguagem social, o que é diferente de um dialeto particular, ou seja, o homem que fala na prosa literária é um ideólogo, suas palavras constituem-se em ideologemas. Além disso, “o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária” (BAKHTIN, 1988, p.135). O homem representado na prosa literária não apenas fala, mas age, sua ação é associada à ideologia e ao discurso. Na verdade, é descobrindo suas palavras que podemos representá-lo e a seu mundo ideológico. Mikhail Bakhtin afirma que a pessoa que fala e seu discurso aspiram a uma significação social e a uma difusão, e que, em nossa fala cotidiana, pelo menos metade das nossas palavras não somente pertencem a outrem, como são identificadas como tal, as quais transmitimos em variados níveis de exatidão e de parcialidade já que, por mais que se pretenda o contrário, o discurso de outrem no interior de nosso próprio discurso sofrerá sempre alguma alteração em seu significado. “A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso” (BAKHTIN, 1988, p.141). A palavra de outrem pode, também, influenciar a formação ideológica do homem, no sentido exato do termo, através da palavra autoritária e da palavra interiormente persuasiva. A palavra autoritária não pode ser representada artisticamente, pode apenas ser transmitida e exige que a aceitemos sem restrições ou questionamentos, é reconhecida como autoritária e se impõe a nós. Por vezes, pode vir acompanhada da palavra interiormente persuasiva que, diferente dela, não se impõe,

mas se entrelaça a nossa própria palavra, “pois a ‘nossa palavra’ se elabora gradual e lentamente a partir das palavras reconhecidas e assimiladas dos outros, e no início suas fronteiras são quase imperceptíveis. [...] No fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior comumente é metade nossa, metade de outrem” (BAKHTIN, 1988, p.145).

No estudo de Mikhail Bakhtin sobre o discurso no romance, encontramos algumas noções que são retomadas, de um estudo mais aprofundado, anterior a este, as noções de *estilização, imitação e paródia*, que são formas de hibridização e aclaramento. A obra em questão é Problemas da poética de Dostoievski, de 1929, publicada em vida. O autor, nessa obra, mais especificamente no capítulo intitulado *O discurso em Dostoievski*, discute as questões relativas ao seu método sem, no entanto, entrar em confronto com a lingüística tradicional, pois, aqui, parece chegar a um consenso a respeito do tema, divorciando o seu método das formas tradicionais da Lingüística, admitindo que esta deve tratar o objeto de investigação, a língua, sob um determinado ponto de vista, ou seja, formal, lidando com o que torna possível a comunicação dialógica, enquanto a Metalingüística se ocupa do discurso sob o ponto de vista extralingüístico, ou seja, contextual, abordando aqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam os limites da lingüística pura, seu objeto são as relações dialógicas. Para o teórico russo, a Lingüística e a Metalingüística devem ser complementares sem no entanto haver fusão entre elas.

A hibridização proporciona o aclaramento do discurso, mas

o aclaramento mútuo interiormente dialogizado nos sistemas lingüísticos em seu todo, distingue-se da hibridização em seu sentido próprio. Aqui já não há mais a fusão direta de duas linguagens no interior de um só enunciado – é uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas apresentada *à luz de outra*. Esta segunda linguagem permanece fora do enunciado, não se atualiza. (BAKHTIN, 1988, p.159)

O aclaramento mútuo do discurso interiormente dialogizado das línguas se faz por meio dos recursos de *estilização, imitação e paródia*. Dentre as três formas, a *estilização* é a mais característica e nítida desse aclaramento. Segundo Bakhtin, toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo lingüístico de outrem, é com o material da linguagem a ser estilizada que trabalha a consciência do estilista, qualquer outro material lingüístico – mesmo aquele do estilizador - que penetre na estilização torna-a defeituosa, a não ser que esse outro

material lingüístico seja introduzido de forma proposital e organizada, o que faz com que tenhamos uma *variação*, também uma forma de esclarecimento mútuo, próxima da estilização. Relevante, para o estilizador, é o ponto de vista específico do outro, com o qual trabalha, utilizando a “maneira de falar” deste como ponto de vista do discurso que constrói, seu material é o *discurso de um outro como discurso de um outro* que, a partir da utilização desse procedimento, se aclara. Já na *imitação*, há uma apropriação direta do discurso do outro com fusão completa das vozes. A estilização não deve ser confundida com a imitação porque, ao contrário daquela, a imitação leva a sério aquilo que imita, embora as diferenças entre elas possam ser quase imperceptíveis.

A *paródia* ou, mais precisamente, estilização paródica, é uma outra forma de esclarecimento mútuo recíproco internamente dialógico das linguagens, onde as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, pois visam à destruição desmascaradora, não superficial, da língua representada, através de uma recriação “subversiva” desta:

[...] o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. (BAKHTIN, 2002b, p.168)

O discurso parodístico pode se concretizar a partir de inúmeras formas (paródia de estilo, paródia de um tipo social ou de características pessoais) e pode ter objetivos diversos (positivos ou negativos).

O discurso de outrem pode influenciar – e determinar - o discurso do autor “de fora para dentro”, permanecendo fora dos limites do discurso do autor que, contudo, leva-o em conta e a ele se refere. São os casos da *polêmica velada* e do *diálogo velado*, fenômenos específicos, apesar das semelhanças, já que, na polêmica velada, o discurso do autor ataca polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto, sem no entanto deixar de resguardar o sentido do seu próprio discurso. Essa rejeição e reação hostil ao discurso do outro se dá de forma indireta, o que o distingue do discurso na polêmica aberta. O discurso polêmico oculto é bivocal, mas há um tipo especial de relação recíproca entre as duas vozes que o estruturam, pois “a idéia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação.

O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura” (BAKHTIN, 2002b, p.196). Diferente do que encontramos no dialogismo velado, pois este é, justamente um diálogo, mas um diálogo em que apenas um dos interlocutores tem a palavra, embora as réplicas do outro interlocutor se façam presentes, de certa forma, e determinantes, porém ocultas no discurso do interlocutor que tem a palavra:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não- pronunciada do outro. (BAKHTIN, 2002b, p.197/198)

A noção de polifonia é uma das mais representativas na teoria bakhtiniana. A partir do estudo que empreende, tendo por objeto a obra de Dostoievski, Bakhtin traz para a escritura a noção de voz. Uma narrativa pode ser monológica ou polifônica, sendo que as possibilidades abertas pela presença da polifonia enriquece a obra, de forma considerável, a partir do diálogo de vozes que se instaura, representando um confronto de ideologias. A polifonia no discurso se dá ao nível das personagens; das idéias; do gênero e do discurso, proporcionando-nos o acesso à fala do outro, à sua voz, à manifestação de suas idéias.

Bakhtin afirma que “ao analisarmos a prosa, nós mesmos nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades de discurso que examinamos” (BAKHTIN, 2002b, p.199) e que “a palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos” (BAKHTIN, 2002b, p.199). Ele próprio esquematiza sua classificação, mas adverte, e admite, que não esgota todas as possibilidades e ocorrências do discurso bivocal. Não podemos esquecer que lidamos com um organismo vivo e, como tal, complexo.

3 – Guimarães Rosa - anticonvenções do contar

A obra de Guimarães Rosa, quase que exclusivamente em prosa, divide-se em um romance, novelas e contos, além de um livro de poemas, publicado postumamente. Em nossa análise, foram selecionados contos do autor, publicados em três de suas obras: *Famigerado e Um moço muito branco*, de Primeiras estórias, *Como ataca a sucuri*, de Tutaméia e *Meu tio, o Iauaretê*, de Estas estórias. O critério de seleção teve em vista, primeiramente, a sua temática: todos atualizam, via linguagem, as formas do conto popular. O vínculo com a oralidade é, também, característica marcante nas quatro narrativas. É bem verdade que pouco na obra de Guimarães Rosa não se enquadraria nesse critério. Porém, optamos por narrativas onde essas características são, em nosso entender, determinantes na sua estruturação e que, na medida do possível, não fossem das mais citadas pelos estudiosos em suas análises. São pouco trabalhados, em geral. Exceção feita a *Meu tio, o Iauaretê* e, em menor proporção, a *Famigerado*. Analisamos a situação de discurso e, trazendo as noções apreendidas dos estudos de Bakhtin, podemos afirmar que estas ajudam a esclarecer determinados aspectos da linguagem neles apresentada, a partir dos elementos que foram privilegiados nessa atualização pela linguagem. A ordem das análises obedece ao critério cronológico de publicação em livro, o que explica o fato de *Meu tio, o Iauaretê* ser abordado após as outras três narrativas, sabidamente posteriores se considerarmos a ordem de escritura.

3.1 – Famigerado

O conto *Famigerado* faz parte das Primeiras estórias (1967b), que Guimarães Rosa publica em 1962, e trata do encontro, que é mais um duelo, entre dois homens de origem, formação e personalidade antagônicas. A ação tem início quando, no interior de Minas Gerais, o médico da localidade recebe a visita inesperada de um cavaleiro que se faz acompanhar de outros três. Sujeito de aspecto rude, o visitante vem em busca de resposta a sua dúvida sobre o significado de uma palavra, um adjetivo, que lhe foi atribuído, cujo conteúdo ele suspeita ser ofensivo. Procurado pelo fato de ser considerado na localidade como homem culto e conhecedor da língua, o doutor desconfia que o cavaleiro seja um jagunço e formula hipóteses para a presença deste em sua casa. Tentando não parecer amedrontado, convida o visitante a entrar, enquanto toma ciência do que se passa, mas o sujeito recusa a oferta e se apresenta.

Trata-se do mais temido jagunço da região. Sem saber realmente se o homem quer uma informação ou se busca um acerto de contas, por algo que poderia ter sido gerado a partir de uma calúnia, o médico tenta ganhar tempo. Mas o jagunço quer que o doutor lhe diga o que é *famigerado*. Após alguns rodeios, ainda temeroso pelas conseqüências que sua resposta pode provocar, passa-lhe a informação. Satisfeito com a resposta, o cavaleiro agradece e se vai, louvando os predicados intelectuais do doutor.

Analisando os aspectos formais da narrativa, constatamos que esta não apresenta tantas inovações, se a compararmos com o restante da obra rosiana, de maneira geral. Temos duas personagens principais, sendo que o protagonista, e narrador, é um homem culto, morador do interior, onde exerce a medicina, e seu antagonista, um jagunço temido pelos habitantes da região. O doutor, cujo nome e características pessoais ignoramos, pois ele narra sem se apresentar e sem se descrever, só nos fornece algo a seu respeito subjetivamente. É a partir de suas palavras que formamos uma imagem sua, onde se destacam a cultura; a cautela, que às vezes parece beirar à covardia; o reconhecimento de suas limitações físicas em relação ao oponente; o orgulho pelo fato de ser um letrado. Em contrapartida, o jagunço, sendo um famigerado, tem nome e sobrenome, Damázio Siqueira, além de uma descrição bem mais detalhada. Baixo, porém altivo, encorpado, manhoso; desconfiado; rústico; “cara de nenhum amigo; avessado, estranhão, perverso brusco, catadura de canibal. Pequeno mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore” (ROSA, 1967b). Há, ainda, mais três personagens, secundárias, que servem de testemunhas do questionamento do jagunço ao letrado.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, onde o narrador conta um fato inusitado, ocorrido com ele, em um passado provavelmente não muito distante. É ambientada no sertão mineiro, como quase todos os contos, tanto dessa obra, quanto do restante da produção do autor. A ação, pelas indicações do texto, se dá no transcorrer de, no máximo, uma hora. O tempo é cronológico, se considerarmos exclusivamente a narração do evento, que é único, embora sejam duas as narrativas, na verdade. Na primeira delas, o narrador, que não é o “famigerado” que dá título à história, o que à primeira vista poderia parecer, conta um caso a um interlocutor que não está explicitado, o qual não interfere em nenhum momento da narração. Na segunda, temos a história propriamente dita. O narrador não é o tradicional contador de histórias, o fato é contado a modo de anedota e façanha, pois é o ponto de vista do

doutor. Este deixa transparecer uma certa vaidade por seus atributos e, sobretudo, pelo fato de pensar haver enganado aquele que aparentemente era mais forte.

A narração começa mais ou menos como todos os contares, com o narrador situando a época e o local do acontecido.

Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me na porta o tropel. Cheguei à janela. (ROSA, 1967b, p.9)

Já nesse ponto, a primeira subversão: implicitamente ele se exime da responsabilidade pela veracidade dos fatos que irá narrar. Sem precisão, subentende-se que não há garantias, ficando a critério do ouvinte acreditar ou não. Fica implícito, também, a partir da utilização que o narrador faz das palavras, que estamos diante de uma história contada e não de um relato; portanto, que um certo desconto àquilo que for dito deve ser dado. Além disso, ele parece conhecer algo a respeito da forma do conto, pois sabe que este é construído a partir de um evento único. Tudo se passou “de incerta feita”, e começa a ser contado tendo o narrador que recorrer à memória visual.

Um grupo de cavaleiros. Isto é, *vendo*⁴ melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embotados, de banda, três homens a cavalo. (ROSA, 1967b, p.9)

O recurso é bastante utilizado pelos contadores: autocorreção. O diferencial, aqui, é a expressão “vendo melhor” que, aparentemente desnecessária, pois o emprego de “isto é” já seria o bastante para que fosse efetuada a correção, presentifica e, ao mesmo tempo, faz com que o narrador se reporte ao momento e local do acontecido, descrevendo, assim, o que vê, nesse passado. Ou seja, que o sujeito recém chegado diferia dos outros, embora fossem todos rudes.

No instante mesmo em que olha para o grupo, o doutor verifica que o sujeito mal-encarado comanda não só os outros como a situação.

Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos – coagidos,

⁴ Grifo nosso.

sim. Isso por isso que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. [...] Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade. Tudo enxergara, tomando ganho de topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. (ROSA, 1967b, p.9)

Já no primeiro momento da ação, instaura-se uma espécie de conflito velado entre os dois homens, e um diálogo praticamente sem palavras, onde o que vale é a observação. Bastante nervoso, mas achando por bem não demonstrar, o médico estuda aquele que pressente como um oponente. Sua arma, nesse momento, é o olhar analítico. Podemos dizer que o mesmo faz o jagunço, que efetua o reconhecimento da topografia e, provavelmente, o do “homem de ciência”. Entretanto, é o ponto de vista do doutor que temos, daquilo que ele experimenta em face do outro. Das suas reações e sentimentos tomamos conhecimento porque ele fala, é sua a voz narrativa. Em relação ao jagunço, ele nos chega mediado, sabemos de suas ações e o que aparenta sentir a partir da observação do doutor que, acostumado a diagnosticar, dissecar o seu objeto de análise. Não são casuais as referências visuais nesse momento do texto. A título de ilustração, um apanhado delas: “Sei o que é influência de fisionomia; mal me haviam olhado, nem olhassem para nada; tudo enxergara; via-se; carregara a celha; ínvios olhos; seria de ver-se; de notar-se” (ROSA, 1967b, p. 9/10). Também são marcantes o uso do verbo no imperfeito e as palavras que denotam incerteza, indicando que são suposições e hipóteses o que se está fazendo: “semelhavam; os três seriam seus prisioneiros; só podia ser um brabo sertanejo; via-se que passara a descansar na sela; decerto relaxava o corpo; talvez são-franciscano; podendo desfechar com algo, etc” (ROSA, 1967b, p. 9/10).

Observamos que a narrativa tem momentos bem distintos, tanto no que diz respeito à ação, quanto ao comportamento das personagens ou à utilização do vocabulário e dos sons. O foco muda continuamente, ora do olhar para a fala e audição, ora para impressões e sentimentos. O texto é construído a partir de descrições e de diálogos mas, sobretudo, de passos estudados, o que lhe dá um ritmo bem marcado e cria efeito de suspense. No que tange à ação e à situação de diálogo, pode-se dizer que há três momentos: um diálogo não-verbal; um diálogo em que somente o jagunço fala e o doutor observa; o diálogo, em voz direta, entre os dois homens.

O primeiro desses momentos apresenta-se como uma situação dialógica não-verbal, nem o doutor, nem o jagunço falam, a comunicação é visual, se efetiva a partir da observação

de ambas as partes, a única voz é a narrativa. Sabemos que o visitante, ao chegar, chama o médico à janela - “oh-homem-oh” (ROSA, 1967b, p.9) – e o saúda, mas o vocativo está embutido no contexto narrativo, também mediado pelo narrador que não sabemos se - ou o quê - responde, pois não há registro de sua voz direta até o momento em que este convida o visitante a desmontar e entrar, o que aqui significa fazê-lo descer de sua posição superior. Porém, o visitante quer manter a distância. De qualquer forma, nesse primeiro momento, a voz direta do narrador também faz parte do discurso indireto.

Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse que não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela – decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. (ROSA, 1967b, p. 10)⁵

Após as primeiras impressões visuais, o doutor estuda a voz e a fala do estranho, numa tentativa de descobrir sobre sua procedência e um pouco mais a respeito do próprio sujeito, além de suas intenções.

Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano. Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. (ROSA, 1967b, p.10)

O narrador sente, desde o primeiro instante, que a situação que se apresenta é tensa, que o perigo é iminente, o que desencadeia o medo. Sente, também, que não pode demonstrá-lo.

Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também não adiantava. Com um pingão no í, êle me dissolvia. O mêdo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O mêdo O. O mêdo me miava. (ROSA, 1967b, p.9)

Sabendo que o temor advém do desconhecimento, do fato de não ter ciência de algo que é fundamental, o doutor procura organizar as idéias.

Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. (ROSA, 1967b, p.10)

⁵ grifos nossos.

Muito de macio, parece que o jagunço, mentalmente, também, organizou-se. E é ele quem fala primeiro, é o primeiro a romper a regra não estabelecida da batalha não verbal, colocando em vantagem o oponente. Porém, dependendo do ponto de vista que adotarmos, também poderíamos dizer que é o forasteiro que determina o fim das preliminares dessa guerra. Nesse caso, o domínio da situação é seu, assim como a vantagem. Ele ainda não disse a que veio, portanto seu desconhecimento, daquilo que lhe é vital, não o coloca em situação de desvantagem. É então que tem início o segundo momento de situação de diálogo, a partir da fala que indica o objetivo de sua vinda. O jagunço pode ser rude, famigerado matador, mas tem noção tanto de cortesia, quanto do respeito que ele crê ser devido a alguém que ele acredita ser-lhe hierarquicamente superior, um homem de ciência, um letrado. Assim, ensaia subir seu nível de linguagem, na tentativa de aproximar-se do doutor e, mesmo que não o saiba - embora intua -, concretizar a troca lingüística.

- 'Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...' (ROSA, 1967b, p.10)

Paradoxalmente, no momento em que determina a mudança do tom e dos rumos do diálogo, demonstrando que está na liderança, também perde a vantagem conquistada, o que ele intui que acontecerá se pronunciar palavra, o que no entanto não pode evitar. Vendo-se exposto, fica inseguro e, temendo a humilhação, a derrota que a ignorância pode lhe ocasionar, tenta compensar, a partir daí, pela ameaça, que ele faz de forma velada, nas reticências e entrelinhas.

- 'Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da serra...' (ROSA, 1967b, p.10)

Nesse segundo diálogo, pressupõe-se, pelas indicações do texto, que apenas Damázio fala ou, exterioriza seu discurso, pois o diálogo do médico é interior. Destaque-se que o diálogo não verbal não é exclusivo do primeiro momento, mas continua no segundo, paralelo ao diálogo verbal, porém quase desaparecendo no terceiro. Ao mesmo tempo em que debate consigo mesmo, o doutor mantém-se na observação, esperando, tomando ciência da situação, aguardando o momento em que falar talvez seja mais seguro. Da sua análise, traça o perfil do jagunço, investigando minuciosamente sua fisionomia, seus trejeitos, as mínimas alterações de sua expressão. Formula hipóteses, lamenta que o visitante não tenha aceitado suas cortesias

de anfitrião, que não tenha entrado para um café, avaliando, ainda, o poder de sua artilharia, admirando-lhe o capricho e o zelo que dispensa aos seus “instrumentos de trabalho”. No entanto, independente da precisão de seu olhar cirúrgico, não pode evitar o medo e o susto ao constatar que tinha motivos para tal, quando o desconhecido se apresenta.

Sobressalto. Damázio, quem dêle não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando, também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara – evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! (ROSA, 1967b, p.10)

Na seqüência, o doutor se mantém calado, enquanto o outro “redige o seu monologar”, outra indicação de que apenas Damázio manifesta-se em voz direta. O narrador escuta do jagunço que este está “à revelia” com um tal moço do governo, surgido na Serra, local em que vive, ouve também outras coisas sem propósito ou interesse para o ouvinte, segue fazendo rodeios, até que, de sopetão, diz a que veio.

O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São Æo, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. *A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.* Assim, no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, êle enigmava. E, pá:

-Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: **fasmigerado... faz-me-gerado...falmis-geraldo...familhas-gerado...?** (ROSA, 1967b, p.11)⁶

A fala do jagunço, mais uma vez, estabelece a mudança de rumo da narrativa. Instaure-se o terceiro e último momento, ou diálogo: aquele em que ambos os protagonistas falam, em voz direta, relegando a um segundo plano a observação e o discurso interior, que no entanto não cessam. Porém, esse diálogo só terá início com a “permissão” de Damázio, o qual, depois de formular a questão, impede que o doutor forneça a resposta de imediato. Ele ainda quer acrescentar algumas explicações e ameaças veladas. Retardando a palavra do outro, o famigerado prolonga o seu próprio domínio sobre a situação e a angústia de seu oponente.

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Soara como riso sêco. Mas o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. (ROSA, 1967b, p.11)

⁶ grifo nosso.

A forma como age o visitante faz com que o narrador tome um “outro e vertiginoso susto” pois o leva a desconfiar que o malfeitor ali esteja para exigir-lhe uma satisfação, já que alguém poderia ter feito intriga a seu respeito, atribuindo-lhe a autoria de alguma palavra de ofensa ao homem que se encontrava diante dele. Mas, depois de informar que tinha feito longa viagem a fim de ter com o doutor, justifica o fato de ter vindo procurá-lo, especificamente.

-‘Lá, e por êstes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorantes... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam...’ (ROSA, 1967b, p.11)

Interessante é que o dicionário, para o famigerado e iletrado Damázio, é o livro que aprende as palavras, e não o que ensina ou informa o sentido delas. Tal forma de se expressar favorece a ambigüidade, criando um jogo de significados com a palavra aprender e aquelas às quais remete: apreender e prender. Sua manifestação indica, também, que ele tem respeito pelo saber científico, sua exatidão, ao mesmo tempo em que faz uma crítica aos padres e à sua retórica que, segundo seu ponto de vista, é a arte de enganar. O discurso do jagunço deixa implícita, ainda, uma ameaça velada, sugerida pelas reticências que se seguem ao vocábulo “engambelam”. É um aviso que ele faz ao doutor, antes de conceder sua permissão para que este responda a questão que formulou. Esse, ainda assustado, agora com medo da reação do sujeito à resposta, que ele evita dar, tenta ganhar tempo, repetindo a questão. Porém, Damázio, já demonstrando impaciência, repete e torna a repetir a palavra, a “voz fora de foco” (ROSA, 1967b, p.12). O mesmo não se dá com o médico que, tendo que “descobrir a cara” (ROSA, 1967b, p.12), tira o foco dele próprio e o coloca na palavra. A voz “bem focada” é a estratégia que utiliza. O vocábulo *famigerado*⁷ é o único destacado em negrito no texto. Repetido a cada começo de frase do médico, configura-se em um *leitmotiv* da narrativa, além de torná-lo o centro de interesse nesse momento da ação. Em relação ao leitor, este também tem sua atenção voltada para a palavra, a atração é visual - além de sonora -, seu olhar converge para ela, a cada repetição. Porém, se o doutor coloca o foco na palavra, desvia-

⁷ *famigerado*, do latim *famigeratus* (“famoso, célebre, renomado”). Na origem, embora se referisse tanto à boa quanto à má fama, tinha uma conotação predominantemente positiva. Com o tempo, entretanto, passou a ser aplicado apenas com a intenção de criticar.

http://educaterra.terra.com.br/sualingua/02/02_subindo.htm . Segundo o dicionário Aurélio: *famigerado* – adj. que tem *fama*; célebre; muito notável. *fama* – s.f. renome; voz pública; celebridade; reputação; notícia; glória. Note-se que nenhuma das definições encontradas desfaz a ambigüidade do termo.

o de seu significado que, enfim, concede, optando por fazê-lo de maneira a destacar a distância cultural existente entre ele e o jagunço. Com o intuito de demonstrar superioridade e desarmar o adversário, destila erudição.

- **Famigerado** é inóxico, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’... (ROSA, 1967b, p.12)

A manobra produz o efeito desejado: o jagunço, impressionado, não compreende o que diz o médico. Diminuído, não mais intima nem rege a situação. No entanto, mantém-se firme em seu propósito de obter resposta à questão que o inquieta.

-‘Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa? (ROSA, 1967b, p.12)

Constatando que está em vantagem, o douto continua o desfile de vocabulário e com o jogo de dizer não dizendo.

-Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos... (ROSA, 1967b, p.12)

O famigerado matador reconhece-se vencido pelo poder da palavra e da ciência. Demonstrando humildade, pede ao médico que lhe conceda o significado da palavra “em fala de pobre, linguagem de em dia-da-semana”. Tal pedido equivale a solicitar que o outro desça, temporariamente, alguns degraus na escala social, para que dele se torne mais próximo. Intuitivamente, o jagunço sabe que existem níveis de linguagem, e que a troca lingüística entre membros que não pertençam a uma mesma comunidade só se efetiva se estes tentarem uma aproximação entre seus níveis. Ou seja, para ele existe uma fala de pobre e uma fala de rico; uma linguagem de “em dia-da-semana” e uma linguagem de domingo. Estas, segundo seu ponto de vista, seriam linguagens diferentes, sendo que a de pobre seria utilizada para a comunicação, exclusivamente. Já a de rico, mais ornamentada, serviria para ostentação, para se fazer bonito, como quem veste a melhor roupa para ir à missa e passear no domingo.

No que diz respeito a esse aspecto será sempre mais fácil descer, já que o letrado tem o conhecimento da língua em seus diversos níveis, o que não ocorre com o iletrado. Na situação da narrativa, sobretudo, isso poderia acontecer, caso o doutor assim o desejasse, pois, pelo fato de viver no interior, já domina as peculiaridades vocabulares da região. Mas isso ele

faria somente se a troca lhe fosse conveniente, o que não é o caso. Então, sabendo que o jagunço quer o significado da palavra em linguagem coloquial, no sentido que esta adquiriu pelo uso - o que seria desastroso -, opta por lhe fornecer o sentido erudito. Tendo sido incapaz de se fazer compreender, joga com esses sentidos e significados e, por garantia, para encerrar a questão, acrescenta:

Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!... (ROSA, 1967b, 12)

Trata-se do golpe final no oponente que, relaxado, satisfaz as testemunhas “subindo em si” (ROSA, 1967, p.12), novamente. Chega-se, sorridente, aceita um copo d’água, promete aceitar a hospitalidade do médico em uma outra ocasião, e se vai, louvando os predicados intelectuais do doutor.

- “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” (ROSA, 1967b, p.13)

Em relação ao comportamento das personagens, observamos que também são distintos os momentos. Para o jagunço, poderíamos destacar seis: 1º – altaneiro, estuda a topografia; apresenta-se e fala do moço do governo - ameaça velada; 2º - sem encarar, conversa para teias de aranha; 3º - domina a situação, mas dá uma satisfação a respeito do motivo de sua vinda; 4º - intimativo, exige uma resposta; 5º - humilde, declara ignorância; pede, não mais exige; 6º - à vontade, despede-se.

Damázio não é tão ingênuo quanto talvez pareça: intuindo que a palavra que lhe foi dirigida pode ser ofensiva, sabe que não será à base de força bruta que irá obter a informação que necessita, afinal está lidando com a ciência e deverá aproximar-se o mais possível da civilidade. O jagunço está pisando em um terreno que lhe é pouco habitual, o diálogo verbal, a troca lingüística com alguém que, de uma certa forma, é superior hierarquicamente a ele, e em cujo mundo ele não rege nada.

Já para o narrador, identificamos nove momentos, pelo menos: 1º - estuda a situação; 2º - medo; 3º - estuda o oponente; 4º - sobressalto, medo mais intenso; 5º - escuta, estuda a fala do adversário; 6º - cautela; 7º - elaboração da estratégia para, finalmente, derrotar o

adversário; 8º - exibição de erudição, demonstração de superioridade; 9º - vaidade, relaxamento.

O médico adquiriu uma linguagem mista: em alguns momentos de seu discurso interior, percebemos expressões mais próximas do falar da gente do sertão, denotando que assimilou hábitos e modos de dizer locais. É provável que tal fato tenha se acentuado com o decorrer do tempo de permanência no exercício da profissão, o que se verifica no seu contar. No entanto, à época do evento narrado, ele já demonstra possuir um certo conhecimento do linguajar local, o que constatamos na estrutura abaixo.

Aquê! homem, para o proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até *na escuma do bofe*. (ROSA, 1967b, p.9)⁸

No entanto, o doutor ainda é um estrangeiro, as leis do sertão ele não absorve, comportando-se - e defendendo-se - a partir do diagnóstico que faz das situações que se apresentam a ele e das pessoas com quem tem contato. Ainda que tenha o conhecimento da região, utiliza algumas expressões da língua, mas não os códigos. Em face do perigo representado pelo desconhecido, procura não demonstrar medo, como se diante de um animal selvagem, até tomar ciência da situação e poder fazer uso da arma que possui: a palavra.

O medo é uma constante no comportamento do narrador. Por medo, ele se curva ante a fama e o currículo do jagunço, ante a força física. Por respeito, o jagunço se curva diante da ciência e da sabedoria representada pelo doutor. Este escapa da situação embaraçosa e do perigo, sem ser necessário mentir, pelo excesso de erudição, pois possui aquilo a que poucas pessoas têm acesso naquele meio, o conhecimento do sentido denotativo da palavra *famigerado*. A língua é viva, e transformando-se, novos significados são acrescentados às palavras, os quais, pelo uso, acabam dicionarizados. Por ironia, às vezes o novo sentido é eleito como único, caso da palavra *famigerado*, cujo sentido adquirido, popularizado, é o que parece solicitar o jagunço, embora diga que quer o “verivérbio”. E é justamente o sentido original que o doutor lhe oferece, o contrário do que imaginava o visitante: o sentido “eruditizado” do vocábulo. O logro se dá por uma inversão e, logrando o jagunço, tenta lograr

⁸ grifo nosso.

também o leitor; creditando a anedota a uma outra causa, cria um desdobramento desta. Lélia Parreira Duarte nos diz que,

às vezes, suas narrativas [de Guimarães Rosa] em primeira pessoa apresentam narradores e personagens que acabam se revelando enganados, real ou potencialmente, por não perceberem aspectos presentes nos próprios fatos relatados ou deles recorrentes. (DUARTE, 2001, p.100)

Essa não percepção cria a ambigüidade e nos faz adentrar o território da terceira margem, “lugar da insegurança, da instabilidade, da imprevisibilidade e do não pragmatismo, mas também o da fruição e do gozo” (DUARTE, op. cit., p.104). Reforçando esse aspecto, um outro efeito inverso pode-se dizer que ocorre em relação à adesão do leitor às personagens. Aparentemente, apesar de o doutor ser o dono da história, tendo também se mostrado mais inteligente, “logrando” o outro, o famigerado é a personagem que se impõe, o que justifica o título do conto. O nome dessa personagem a princípio assemelha-se a uma ironia: o matador chama-se Damázio, que sugere delicadeza, galanteria, já que remete ao vocábulo *dama*, além de *amásio*. Na verdade, seu sentido real acorda mais com o perfil do jagunço fornecido pelo narrador: vem do grego, e significa *domar, dominar*.⁹ A enganosa etimologia do vocábulo acaba por tornar mais simpática a personagem. Portanto, ao mesmo tempo em que destaca o perfil de matador do jagunço, o narrador não consegue evitar que este se mostre, por que não, mais cativante, apresentando-se em sua fragilidade e humildade, ou seja, humanidade, apesar de seu aspecto, de sua chegada teatral e das ameaças que sugere nas entrelinhas e reticências. O responsável por esse efeito é o próprio narrador, o qual, além de informar que o jagunço serenara com a idade, contribuindo para a sua humanização, permite-lhe a fala em voz direta. A linguagem estabelece um processo de humanização do famigerado, percebida em sua voz direta, é sua linguagem que o humaniza. Esse foi, provavelmente, o maior erro do doutor, que ele reconhece, quando traz o discurso do famigerado para o interior do seu próprio discurso, tarde demais, porém. Se houvesse lhe intermediado a fala, não haveria sido derrotado, no fim das contas. É um novo e inesperado desdobramento da narrativa: o doutor é que acaba servindo de motivo de anedota, não para o jagunço, que não tem como tomar conhecimento dessa reviravolta, mas para aquele que está do lado de fora: o leitor. São três engodos, por fim: o do narrador sobre o jagunço; o do autor sobre o leitor - ou uma parcela de leitores -; e o do jagunço – a partir da adesão do leitor - sobre o narrador. É uma outra espécie de derrota a

⁹ <http://www.anzwers.org/free/nomes/>

que sofre o narrador. O famigerado acaba por sobrepujá-lo não na segunda narrativa – a da ação propriamente dita – mas na primeira, a do narrador ao interlocutor indeterminado. Damázio como que salta para fora da segunda narrativa, percebendo o descuido do adversário, e vem vencê-lo no interior da primeira, a qual ele invade.

Sendo uma atualização das formas populares de contar, é de se esperar que traga uma “moral implícita”. Se podemos assim chamar, no conto em questão teríamos não uma moral, mas duas: a primeira delas, considerando o golpe final do jagunço, poderia ser: “Jamais subestime um inimigo poderoso e inteligente”. A segunda, está em considerarmos a questão da força bruta x instrução ou, mais precisamente, o desconhecer, forma mais abrangente de *ignorância*.

O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. (ROSA, 1967b, p.9)

Ainda no que tange aos momentos em que se divide o texto, podemos perceber que o léxico e a sua sonoridade têm papel relevante. Na primeira parte do conto, as aliterações de T; B; P; D proporcionam um ritmo truncado à narrativa, a aliteração do S, que se apresenta sempre, do início ao final do texto, produzem um efeito sibilante, ameaçador e tenso. Já na segunda parte, os sons que se destacam são os de F e V, os quais emprestam agilidade ao contexto narrativo, além da impressão cortante e, ainda, tensa.

Na atualização da forma popular, em *Famigerado*, o autor privilegia, os recursos estilísticos, sobretudo; as subversões à norma do contar; o aproveitamento da linguagem regional, sendo a questão da impossibilidade de troca lingüística, resolvida pelo fato de o narrador, homem letrado, viver no interior. Um outro aproveitamento é o dos temas medievais, recurso utilizado quase que na totalidade da obra de Guimarães Rosa, já que o meio e o tipo que nele vive proporcionam essa aproximação. A medievalidade, aqui, também está na figura do jagunço, o cavaleiro; nos costumes; na honra; na referência à Igreja, mais especificamente aos padres, como detentores e centralizadores do conhecimento.

As formas de citação do discurso no conto são, de certa forma, as mais tradicionais. Há predominância do discurso indireto analisador da expressão, forma recorrente na prosa rosiana. Contudo, encontramos a forma indireta mais tradicional, além do discurso direto, tanto o convencional quanto aquele em que este se apresenta emergindo da forma indireta

analisadora da expressão. Cabe salientar que, no caso da fala do jagunço, mesmo que o narrador tenha optado por lhe conceder voz direta, trata-se de uma história contada. Logo, o ponto de vista ainda é o do narrador, que cita o discurso do outro, supõe-se, da forma mais fiel possível, mas a mais adequada para a sua versão da história, pois tudo deve convergir para a concretização do efeito de humor, a anedota.

A polêmica velada marca os rumos da narrativa. Há uma espécie de diálogo que se estabelece entre o silêncio do doutor, associado a seu discurso interior, e a voz do jagunço. O não-dito, no *Famigerado*, não é apenas significativo, mas determinante, embora outros signos adquiram valor considerável, pois que a comunicação se efetiva, e muito, via gestos, expressões faciais, atitudes e olhares – inclusive o não-olhar.

Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. (ROSA, 1967b, p.11)

Podemos dizer que o narrador cita o próprio discurso. Sua fala, que são as indagações iniciais ao jagunço, bem como a resposta deste, aparecem no interior do discurso indireto. O narrador opta por não citar essas questões em voz direta, fornecendo ao interlocutor apenas a resposta.

[...] decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. (ROSA, 1967b, p.10)

Constatamos que se trata de uma narrativa plurilíngüe, mesmo que de forma sutil. Introduzido via discurso das personagens, o plurilingüismo caracteriza-se por configurar, antes, um caso de bilingüismo, pois não mais de duas línguas estão representadas. Há efeito paródico, já que o narrador cita o discurso do jagunço destacando sua “fala errada”, contrapondo-a a sua própria erudição. Contudo não é em grau acentuado que esse efeito se apresenta, tanto quanto não o é se considerarmos a sua introdução via prosa humorística, também aqui identificada. Via gêneros intercalados, notamos que a ocorrência do plurilingüismo se dá pelo aproveitamento das formas populares, sobretudo dos gêneros orais, com destaque para a atualização do chiste, da anedota.

As Primeiras estórias foram publicadas alguns anos antes de Tutaméia – e de seu primeiro prefácio¹⁰. No entanto já podemos perceber que no que se refere às questões do humor e da anedota, estes se fazem presentes tanto nessa narrativa quanto nas outras que formam o volume. Constante na obra de Guimarães Rosa, o humor é certamente a característica mais marcante do conto que analisamos, associado à ironia que, segundo Lélia Parreira Duarte, são parentes próximos, mas se diferenciam na medida em que o humor “não pretende sugerir correções e apresentar novos sentidos” (op. cit., p.106), como a ironia, mas antes “prefere a infração que ordena o caos pelo absurdo, regendo-se pela poesia” (op. cit., p.106). Ainda de acordo com a autora,

a presença de uma terceira margem e a leveza do humor foram inovações que marcaram, desde o início, a obra de Guimarães Rosa, que tem como uma de suas principais características a exploração das potencialidades do discurso e o desenvolvimento da consciência da ficcionalidade do texto literário. (DUARTE, op. cit., p.99)

Guimarães Rosa afirma que “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” (ROSA, 1967, p.3). André Jolles (1976), quando se refere a essa forma¹¹, diz que “não existe época nem lugar, provavelmente, onde o chiste não se encontre na existência e na consciência, na vida e na literatura” (JOLLES, op. cit., p.205). Diz ainda que,

em certas épocas, o chiste ganha formas e gêneros artísticos de nível mais elevado, ao passo que, em outras épocas, tem de contentar-se em ser popular, na acepção mais lata do termo. (JOLLES, op. cit., p.205)

Famigerado é um dos contos mais populares das Primeiras estórias, muito embora não seja objeto de tantas análises quanto seria de se supor, o que talvez se deva à questão da anedota, já que esta se assemelharia a um fósforo, sem serventia uma vez riscado, como nos diz o próprio autor, no primeiro prefácio de Tutaméia. Porém, isso seria pouco provável,

¹⁰ Irene G. Simões (s.d.), tratando da obra Tutaméia, faz referência aos seus prefácios, informando que três deles foram escritos e publicados antes de aparecerem na sua forma conjunta, alguns sendo anteriores ou concomitantes a Primeiras estórias. Mais especificamente: *Hipotrélico* (14/01/61) e *Nós, os temulentos* (28/01/61), em O Globo; *Sobre a escova e a dívida* (15/05/65), na revista Pulso. *Aletria e hermenêutica*, aquele que provavelmente dá unidade a todos eles, formando o que a maior parte da crítica chama de síntese da poética rosiana, é produção posterior.

¹¹ André Jolles afirma que o chiste, bem como o conto, são formas simples.

nesse caso, pois o autor acrescenta que a anedota “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” (ROSA, 1967, p.3).

Da mesma opinião é Lélia Parreira Duarte:

Para o humor as soluções nunca estão esgotadas, existindo sempre a possibilidade do júbilo de uma nova descoberta; é assim que essa estratégia discursiva luta contra a estupidez e contra a força dos poderosos ou da natureza, habilitando o ser humano a conviver com sua fragilidade, sua impotência e o inexorável destino da morte, e tornando-o ao mesmo tempo mais capaz de perceber as manobras ideológicas. (DUARTE, op., cit., p.106)

Talvez possamos, então, atribuir às particularidades de sua construção, a seus aspectos formais que, aparentemente, não dariam margem à decifração, a pouca ocorrência de estudos centrados nessa narrativa. De qualquer forma, suscitou uma interessante versão para o cinema, um curta metragem, dirigido por Aluísio Salles Júnior, no ano de 1991, numa transposição praticamente literal da obra de Guimarães Rosa, tendo Saulo Laranjeira, como o doutor, e Maurício do Valle, na pele do jagunço.

3.2 Um moço muito branco

O décimo quarto conto das Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa, é intitulado *Um moço muito branco*, o qual se insere no que se costuma denominar “temática rosiana”. Trata-se do relato de um estranho acontecimento ocorrido no interior de Minas Gerais, no final do século XIX. Após um terremoto seguido de uma inundação, que muita destruição e mortes causaram, surge na comarca um estrangeiro, de feições e hábitos diversos aos dos moradores do local, vindo não se sabe de onde, mas que acaba por protagonizar e proporcionar uma grande transformação na vida da comunidade. Após um certo tempo, aproximadamente um ano¹², o estrangeiro, malgrado a afeição que desperta na pequena comarca, vai embora como veio, sem que se saiba nada a seu respeito.

¹² O conto é minuciosamente datado. Após o cataclismo de 11 de Novembro de 1872, os acontecimentos são pontuados pelos dias santos até o dia da partida do estrangeiro, num dia de Santa Brígida, que é comemorado em 8 de outubro.

Em relação aos elementos formais do conto, o que podemos constatar é que se trata de uma narrativa em terceira pessoa, cujo narrador pode ser um contador de estórias ou alguém que conta os fatos de que teve notícia, através de sucessivas narrações, ao longo do tempo, naquela localidade, à qual, provavelmente, também pertence. Não há um interlocutor identificado ou definido. A ação, precisamente datada, transcorre na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, no ano de 1872. As personagens são: o moço; dois fazendeiros de personalidades opostas, Hilário Cordeiro e Duarte Dias; o padre Bayão; o preto José Kakende; o cego Nicolau e seu menino-guia; a moça Viviana e outras, secundárias, além do povo da localidade. O protagonista é descrito como alguém muito diferente dos moradores do Serro Frio, “sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça” (ROSA, 1967b, p.99/100). Moço de distintas formas, extremamente branco, “mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade” (ROSA, 1967b, p.99). Seus olhos são, surpreendentemente, cor-de-rosa, e suas mãos não calejadas, são alvas e finas como as de um homem de palácio. Quanto aos aspectos referentes a sua personalidade, sabe-se que é gentil, tranqüilo, observador, apesar de aparentar estar sempre alhures, sonhador, discreto, meio andarilho. Temperamento que afina com o de seu hospedeiro, Hilário Cordeiro, fazendeiro, proprietário da Fazenda do Casco, homem cordial, generoso, ponderado e temente a Deus. Já seu oposto é Duarte Dias, tido por todos como homem maligno, de gênio forte, prepotente e injusto. O contraponto de humor a esses tão sérios senhores é obtido pela personagem José Kakende, que aparece como “escravo meio alforriado de um músico sem juízo, e ele próprio de idéia conturbada” (ROSA, 1967b, p.100), característica que faz com que não seja levado a sério pelo povo do lugar, quando relata os fatos que presenciou na véspera do desastre que se abateu sobre o Serro Frio. No entanto, se toma de afeição pelo moço, tornando-se seu companheiro, inclusive de andanças. Filha de Duarte Dias, Viviana é a mais bela moça das redondezas, delicada e triste, apesar de ninguém compreender o porquê de tanta tristeza. Personagens menos atuantes, mas que não por isso deixam de ser representativos, o Padre Bayão, de quem pouco sabemos, apenas que parece ser um homem bondoso e, por fim, o cego Nicolau, pedinte, habitualmente instalado à porta da igreja, que acaba por ser o depositário da semente oferecida pelo moço, provável sabedoria que este oferta como dom, da qual brota árvore de beleza tão efêmera quanto seu tempo de vida.

A história tem início com o narrador estabelecendo, com minúcias, local e data do fato que irá narrar, além do fenômeno catastrófico ocorrido. Informa, também, que aquilo que diz pode ser comprovado pela consulta às efemérides da época em que o evento se deu. Em tom apocalíptico, com modos de contador de estórias – e quase podemos visualizar-lhe os gestos e trejeitos – narra o cataclismo, e suas conseqüências, o que deu início a um inusitado acontecimento.

Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Sêro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides. Dito que um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação, subindo as águas de rios e córregos a sessenta palmos de plana. Após os cataclismos, confirmou-se que o terreno, em raio de légua, mudara de feições: só escombros de morros, grotas escancaradas, riachos longe transportados, matos revirados pelas raízes, solevados novos montes e rochedos, [...] Mesmo a distância do astroso arredor, a muita criatura e criação pereceu, soterradas ou afogadas. (ROSA, 1967b, p.99)

A esse respeito, é interessante destacar o estudo efetuado por Silviano Santiago (1996), em que o autor, a partir da desconfiança que lhe causou o fato de o conto estar precisamente datado, não usual na produção de Guimarães Rosa, o qual demonstra preferência por dissimular o dado histórico, sobretudo datas, investigou as Efemérides Mineiras em busca de uma relação entre ficção e realidade. O que encontra, abre possibilidades e leva a outras descobertas, por exemplo, a constatação de que o autor utiliza não só essas Efemérides como matéria narrativa - o fenômeno natural realmente ocorreu - mas, também, as sucessivas narrações do acontecido, através dos tempos, pelos moradores da localidade, trazendo, ainda, para o enredo, para sua estrutura inclusive, outras contribuições, marcadamente o Antigo e o Novo Testamentos, recurso que acorda plenamente com a temática e com a linguagem utilizadas pelo autor em sua obra, mais especificamente nesse conto. O crítico pesquisa as fontes históricas e os textos bíblicos, dando conta de que, na data informada: 11 de Novembro de 1872, na localidade citada no conto, deram-se os seguintes fatos:

Terremoto e inundação no rio do Peixe. – À noite, pelas 11 horas, ouvirão-se no Condato, districto da cidade do Serro, dous grandes estrondos, quase juntos, e a terra estremeceu: passados 10 a 15 minutos rompeu tão monstruosa enchente como nunca vio-se alli. Houve perda de muitas vidas; além da enchente rolou uma grande montanha,

que levou a casa de Antônio Gonçalves e toda a família, composta de 4 pessoas, e de um estrangeiro que alli pernoitara naquela noite: a uma légua de distancia, rio abaixo, se ouvião os gritos, sem que se lhes pudesse acudir, porque, além das águas terem-se tornado um mar bravo, os montes corrião uns por cima dos outros, além dos grandes troncos e madeiras que erão levados pela corrente e fazião cercas. [...] ficando o lugar completamente desconhecido. [...] Outras muitas desgraças ocorrerão nesta tempestuosa noite, cuja descrição seria longo e quase impossível aqui darmos. No dia seguinte abrigárão-se na fazenda do finado Severiano Metello mais de 100 pessoas. [...] As águas subirão mais de 60 palmos acima do nível do rio! (SANTIAGO, op. cit., p.4)

O aproveitamento da História que, ao longo do tempo, ao cabo de tantas e sucessivas narrações, sobretudo orais, ficcionaliza-se, “transtorna-se incerto”, em história, nos remete ao primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia* (ROSA, 1967), tidos como a chave da obra rosiana, onde o autor afirma que “A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A História, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1967, p.3). É o que constatamos na narrativa que abordamos, o que nem sempre é passível de comprovação em Guimarães Rosa, embora saibamos que o autor recorre às inesgotáveis fontes populares como matéria principal da sua obra.

Em *Um moço muito branco*, após ter situado o sucedido e as origens do acontecimento insólito, o narrador começa a, detalhadamente, contar como apareceu por lá o moço¹³, em lástima de condições, atrás de um cercado de vacas, esquivo, pálido, praticamente nu, já que tinha sobre o corpo apenas uma manta de cobrir cavalos, chamando a atenção para o fato de ser muito branco, de uma brancura luminosa, diferente dos habitantes da localidade. Os dados nos levam, inevitavelmente, a relacionar essa aparição a elementos religiosos, já que é muito próxima da imagem que temos da figura de Cristo. A partir desse ponto, outras relações se farão, ligando o fenômeno à religiosidade, o que não vai de encontro à temática ou às características da comunidade a qual pertencem as personagens da narrativa. Porém, se o fato histórico relaciona o desastre ocorrido a fenômenos meteorológicos, em nossa história, o desastre e a conseqüente aparição do moço estão ligados a um estranho fenômeno luminoso que se deu pouco antes, que nos faz associá-los à presença de seres extraterrestres, o que não deixa de ser polêmico, pois é bastante inusitada sua associação com a temática religiosa. De qualquer forma, ainda segundo Silviano Santiago, o texto encontrado no Velho Testamento, livro do profeta Ezequiel, referente à “Visão dos quatro querubins”, é bastante semelhante ao

¹³ Segundo Silviano Santiago (1996, p.6), o estrangeiro citado nas Efemérides, o qual pernoitara em casa de Antônio Gonçalves, e desaparecido na enchente, poderia ter sido inspirador da trama do moço estrangeiro.

discurso de João Kakende, o qual, pelo que parece, é o único no local a presenciar os fatos e que, em vão, tenta se fazer ouvido e acreditado, pois que se antes era visto como desmiolado, agora é tido como “delirado varrido, pelo fato de padecidos os grandes pavores, no lugar do Condado” (ROSA, 1967b, p.100), onde consta andar a girar por todo o lado “a pronunciar advertências e desorbitadas sandices – querendo pôr em pé de verdade portentosa aparição que teria enxergado, nas margens do rio do Peixe, na véspera das catástrofes” (ROSA, 1967b, p.100). O próprio narrador nos encaminha a vê-lo dessa forma, na apresentação, quando nos nega uma explicação ou a palavra da personagem, a versão desta. O que talvez configure uma espécie de jogo com os nossos “pré-conceitos”, ou se constitua em motivo de ordem mais prática, digamos, na estruturação do conto. Os fatos, e a palavra do preto Kakende, em negrito - criando um efeito ambíguo, com o discurso direto emergindo do indireto -, modificam nosso ponto de vista. Seu discurso não tem o crédito da comunidade, apesar de repassado pelo padre Bayão ao cônego da Sé de Mariana, causando certa estranheza, pois todos estão bem mais dispostos a crer no insólito, resultado da presença e das ações de um estrangeiro dado como desmemoriado, de hábitos estranhos, cuja procedência ignoram, o que legitima as suas maneiras e o aspecto tão diferentes. A limitação que experimentam os habitantes do Serro Frio, no que diz respeito ao alcance de suas viagens para fora do lugar, faz com que tomem o moço por estrangeiro, pois tinham ouvido falar que os estrangeiros são muito brancos, por isso a falta de desconfiança. Destaque-se que o trecho com as palavras do preto Kakende aparece em negrito na narrativa, recurso utilizado por Guimarães Rosa, que salienta determinadas passagens de discurso, nos contos de Primeiras estórias. O tom, messiânico e apocalíptico, nos remete a messias pregadores do fim do mundo, como Antonio Conselheiro, por exemplo. A religiosidade característica do povo do interior faz com que aproximem a desígnios dos céus, ordens expressas do criador, tudo o que de fantástico venha a ocorrer na vida de um ser humano. Então, os estranhos seres são os Arcanjos, mesmo que estes se façam acompanhar de parafernálias mecânicas, já que os habitantes do Serro Frio não poderiam pensar em seres extraterrestres.

...‘o rojo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarela-escuro, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores.’ (ROSA, 1967b, p. 101)¹⁴

¹⁴ Este trecho, na narrativa, está em negrito, o que aqui foi suprimido, por não considerarmos relevante essa particularidade nesse ponto específico de nossa análise.

O teor dessas palavras, comparado ao trecho transcrito por Silviano Santiago, além de causar certa surpresa, não deixa dúvidas sobre a multiplicidade das fontes a que recorre o autor mineiro que, associadas, não destoam, constituindo uma unidade singular.

Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, e uma grande nuvem, com fogo a revolver-se, e resplendor ao redor dela, e no meio disto uma cousa como metal brilhante que saía do meio do fogo. [...] Por cima do firmamento que estava sobre suas cabeças, havia algo semelhante a um trono, como uma safira; sobre esta espécie de trono estava sentada uma figura semelhante a um homem. Via-a como metal brilhante, como fogo ao redor dela... (apud SANTIAGO, op. cit. , p. 7)

Então, baseados nas Efemérides mineiras, que citam o terremoto, e no Novo Testamento, livro do Apocalipse, atribuído ao apóstolo João, que relata trovões e estrondos, temos que a aparição do moço, na comarca do Serro Frio, remeteria, de acordo com Silviano Santiago, à segunda vinda de Cristo, descrita pelo apóstolo de forma semelhante à caracterização do moço, sobretudo no que se refere à sua alvura e luminosidade.¹⁵ Se levarmos em consideração o trecho do Velho Testamento, transcrito acima, e o que se passa no conto de Guimarães, estamos diante de um fenômeno luminoso e enigmático, presenciado pelo profeta às margens do rio Quebar, no texto bíblico, e pelo preto Kakende às margens do rio do Peixe, em Guimarães. Esse cruzamento dos textos, mais o que se ouviu contar desde o ocorrido no interior mineiro, cria diante de nossos olhos a imagem de um ser místico, algo entre Cristo ressuscitado e um extraterrestre, o que não deixa de ser, de certa forma, anedótico, acordando com as pretensões do autor, em sua obra.

Os fatos não têm de ser, necessariamente, inéditos ou comprováveis, e o próprio narrador adverte que o relato pode não ser preciso, já que as camadas narrativas vão se sobrepondo e criando um fato novo, “transtornado”.

Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram. (ROSA, 1967b, p.100)

O aproveitamento e a apropriação que se faz do repertório popular, é atualizado pelo autor, que transforma essa matéria, a partir de seus recursos estilísticos, em objeto artístico,

¹⁵ “um semelhante a filho de homem, com vestes talares, e cingido à altura do peito com uma cinta de ouro. A sua cabeça e cabelos eram brancos como alva lã, como neve; os olhos, como chama de fogo...” (Apud SANTIAGO, op. cit., p. 7).

trabalhando cuidadosamente, inclusive com os nomes que atribui a suas personagens, que estabelecem relações entre si e com o texto. Assim, os fatos se dão no dia da Dedicção de Nossa Senhora das Neves, e da Vigília da Transfiguração, no dia da veneranda Santa Brígida¹⁶ e a uma semana do dia de São Félix¹⁷. Além de situar os acontecimentos durante a permanência do estrangeiro na comunidade, as datas e nomes de santos remetem à caracterização do moço. O mesmo se dá com o nome atribuído a Hilário Cordeiro que, bondoso, acolhe o rapaz em sua casa. No que diz respeito aos nomes, destaque-se, ainda que Hilário Cordeiro tem nome e sobrenome, Duarte Dias é um sobrenome, o que faz com que haja uma informalidade maior com relação ao primeiro, e maior distância, formalidade, no caso do segundo.

O forasteiro causa alvoroço e comoção entre a população local, que comparece à Fazenda do Casco¹⁸ para análise e veredicto. Levam-no, inclusive, à Igreja, onde o padre lhe põe diante da face, de imprevisto, uma cruz, a fim de ver sua reação a ela. Importante é que ele não renegue os símbolos e ritos de religiosidade. Essa seria, talvez, a única forma de não aceitação do estrangeiro, para esse povo. “Gostou-se dêle” (ROSA, 1967b, p.100), simplesmente, é a conclusão a que chegam, salvo o maldoso Duarte Dias.

Impossibilitado de comunicação, supõem que o rapaz tenha perdido a memória, além do uso da fala, o que não lhes causa estranheza, como tampouco o fato de ele não compreender muito bem os gestos com que tentam se fazer entender.

Êsse moço, pois, para êle sendo igual matéria o futuro que o passado? Nada ouvindo, não respondia, nem que não, nem que sim; o que era coisa de compaixão e lamentosa. Nem fizesse por entender, isto é, entendia, às vezes ao contrário, os gestos. (ROSA, 1967b, p.100)

¹⁶ Brígida, mulher de ascendência real, viúva aos quarenta anos, mãe de oito filhos. Retirada a um convento, começa a ter visões e experiências místicas, o que faz com que adquira considerável renome, sendo consultada por reis e papas. Padroeira da Suécia e dos peregrinos, Brígida é uma santa particularmente venerada na Escandinávia, Polônia, Hungria e Alemanha. Canonizada em 1391, é celebrada em 8 de outubro.

<http://www.santamissa.com.br/santo/santo.asp> Segundo o dicionário de nomes, Brígida tem origem celta, significando: guia, elevada, a sublime, forte. <http://www.anzwers.org/free/nomes/>

¹⁷ São Félix de Valois, celebrado a 20 de Novembro - Nascido em 1127, abriu mão de ser rei da França para ser um sacerdote. Visionário, isolou-se para se dedicar unicamente à religião, mas, procurado por *João da Mata*, também doutor e sacerdote, Félix o aceitou mais como companheiro do que como discípulo. Foram três anos de aprendizado recíproco, de união entre a santidade de Félix e a inteligência e praticidade de João da Mata. Até que um dia, durante uma caçada, tiveram juntos uma visão divina. Nela, Deus os chamava para lutar pela libertação dos cristãos que sofriam como escravos nas mãos dos mouros turcos, através da fundação de uma ordem com este fim: a Ordem da Santíssima Trindade. <http://www.santamissa.com.br/santo/santo.asp>

¹⁸ Assim nomeada em alusão, provavelmente, aos animais de estábulo, que se alimentam em uma manjedoura, o que remete, ainda, à vinda do Cristo.

Não podem lhe atribuir um nome, pois que ele já deve ter um. Observam-no e constataam que não é tonto, apesar de seus hábitos extravagantes, como o de acender fogueiras, andar por todo lado, espiar o céu ou lidar com ferramentas, fazendo invenções. Aceitam-no, como espécie de criatura singular, meio mística, a quem se afeiçoaram. E essa afeição chega a ponto de criar uma disputa entre os dois maiores fazendeiros do local: Hilário Cordeiro e Duarte Dias, que acaba por requisitar sua presença perto de si, o que fica pouco explicado.

Também não passa despercebida a apropriação que faz o autor do discurso do conto de fadas, do código do amor cortês medieval e da linguagem ancestral. Dessa forma, o moço, que “andava muito na lua” (ROSA, 1967b, p.102), com mãos alvas de homem-de-palácio, e a moça Viviana, a mais bela, filha do senhor feudal Duarte Dias, o qual louva os tempos de El-rei, formam um belo casal, príncipe e princesa que, no entanto, não podem concretizar sua relação, o que está, de qualquer forma, de acordo com o código. Porém, o moço desconhece os códigos sociais, ancestrais ou não, ao contrário do Sr. Duarte Dias. Exemplar é o que se passa na festa de São João, segundo o narrador, “sempre mal contado” (ROSA, 1967b, p.103).

O que foi quando êle lá apareceu, acompanhado do preto José Kakende, e deu com a môça, mui bonita, mas que não se divertia ao igual das outras: e ele se chegou muito a ela, gentil e espantoso, lhe pôs a palma da mão no seio, delicadamente. Ora, sendo assim a môça Viviana a mais formosa, tinha-se para admirar que a beleza do feitio lhe não servisse para transformar, no interior a própria e vaga tristeza. Mas Duarte Dias, o pai, e que a isso assistia, prorrompeu em pleiteantes brados de: - ‘Tem que casar! Agora, tem que casar!’ – com instância. Afirmava que o môço era homem, e um, e ainda mancebo, e lhe infamara a filha, devendo-lhe de a tomar por consorte e arcar com o estado de casado. (ROSA, 1967b, p. 103)

Guimarães Rosa não só aproveita as sucessivas camadas acrescentadas a partir da data, mas retrocede à Idade Média, aproveitando a História desde lá até a atualidade do conto, acrescentando outras camadas por baixo das já existentes e sobrepondo outras a estas. No trecho acima, em que se apresenta uma situação bastante medievalesca, digamos, é significativo o emprego de vocábulos como “mui” e “mancebo”, por exemplo. Além disso, o nome da donzela também remete ao medievo: a moça Viviana tem o nome de uma fada medieval¹⁹, o que não deixa de constituir uma subversão, pois quem oferta dons, executa ações que tendem ao mágico, ou mesmo milagroso, é o moço, o qual, segundo os dizeres do

¹⁹ Cf. Dicionário de nomes Viviana vem do latim e significa: viva, com vida.
<http://www.anzwors.org/free/nomes/>

povo, parece alquebrado de um feitiço, devido ao seu comportamento meio sonhador. Aliás, é sobre apropriações, subversões, adaptações e invenções que se constrói a obra rosiana. A utilização do código do conto de fadas legitima os dons, o inexplicável, o realismo mágico²⁰. Como é uma atualização das formas populares de contar, nada se concretiza ou é comprovado, acabando por se constituir em uma impressão de irrealidade. Além disso, as camadas narrativas que se acumulam vão “aumentando o conto”, a sensação de magia. Os elementos, ou acontecimentos, que remetem ao fantástico, são presenciados apenas pelo preto Kakende, tido como desmiolado, portanto sem crédito, tanto para os de sua época, quanto para os futuros ouvintes do caso.

Assim, o moço distribui dons, aparentemente de forma aleatória, embora cada um dos contemplados entenda e interprete o presente não somente como assim o desejam, mas como precisam fazê-lo, conforme sua necessidade. Existe uma espécie de comunicação sensorial e intuitiva entre os habitantes da comunidade e o estrangeiro, o qual, quando parte, “tidas asas” (ROSA, 1967b, p.104)²¹, deixa em todos uma sensação de desamparo, fazendo-os “duvidar dos ares e montes; da solidez da terra” (ROSA, 1967b, p.104). A questão do milagre resulta da profunda atmosfera de religiosidade presente no texto, bem como do aproveitamento de textos bíblicos entranhados no imaginário popular. É questão de ponto de vista e do sentido atribuído à palavra. Remete ao narrador do conto *Darandina*, também de Primeiras estórias:

Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato. (ROSA, 1967b, p. 140)

Sendo assim, deu-se o milagre na comarca do Serro Frio, sucessivamente narrado no decorrer de gerações. No conto de Guimarães Rosa, o narrador é um contador de

²⁰ Adotamos “realismo mágico e realismo fantástico”, a partir da tipologia de Todorov. TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²¹ O fato de o moço ter partido “tidas asas” já originou leituras que o têm como anjo. Curioso é que essa “interpretação” apareça em alguns resumos da obra de Guimarães Rosa para vestibular, encontradas na Internet. Embora simplificadoras, equivocadas e, por vezes, hilárias (em um deles, o moço é caracterizado como surdo, mudo e desmemoriado), essas interpretações suscitam a questão: que asas seriam essas? O moço criou asas? Seriam as asas de uma nave vinda do espaço? Não fica claro, no conto, nem poderia, evidentemente. Parece ficar como invenção do povo, que acrescentou o dado em um determinado estágio da narrativa que, tornada mais interessante, perpetuou-se dessa forma. De qualquer modo, a expressão é “*tidas* asas”, o que nos faz lembrar que a única testemunha do fato foi o preto José Kakende. A construção também poderia ser tomada em seu sentido conotativo, ou modo de dizer: “desapareceu como se tivesse asas”. A título de curiosidade, na Internet também encontramos o conto como tema de um (assim chamado) artigo, em um site de ficção científica, <http://www.zenite.nu/index.php?Id2=01&Id1=13>, acompanhado de mais três textos: “Nós: humanos (Tributo aos pioneiros)”; “Há vida inteligente na Terra?” e “Além de 2001”.

estórias que continuamente reforça esse fato, através de recursos estilísticos que podemos perceber, como por exemplo, as construções “eis-aqui” (ROSA, 1967b, p.103); “com o que se achou, ali, uma grupiara de diamantes; ou um painelão de dinheiro, segundo diversa tradição” (ROSA, 1967b, p.104); “Disse-se que saíra” (ROSA, 1967b, p.104), mas, principalmente, o final da história que nos é antecipado, pouco depois do meio da narrativa. Somos informados de um fato que ocorre um bom tempo após a partida do moço: o resultado do plantio do que parecia ser uma semente, dada ao cego Nicolau, na porta da Igreja.

Então o cego guardou, com irados ciúmes e por diversos meses, aquela semente, que só foi plantada *após o remate dos fatos aqui ainda por narrar*²²: e deu um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada: com entreaspecto de serem várias flores numa única, entremeadas de maneira impossível, num primor confuso, e, as côres, ninguém a respeito delas concordou, por desconhecidas no século; definhada, com pouco, e secada, sem produzir outras sementes nem mudas, e nem os insetos a sabiam procurar. (ROSA, 1967b, p. 102)

Estamos tratando com uma apropriação, entre outras, do conto maravilhoso que possui uma moral implícita. Portanto, talvez seja lícito afirmar que o dom concedido, justamente ao cego Nicolau - significativa antítese entre trevas e luz -, comporte, de forma ainda mais implícita na atualização, a moral que esperamos nos seja ofertada. Na metáfora da semente plantada, podemos observar que o arbusto dela nascido dá uma flor das mais belas e efêmeras já vistas pelos habitantes da localidade. Sendo, ao mesmo tempo, una e múltipla, “várias flores numa única, entremeadas de maneira impossível, num primor confuso” (ROSA, 1967b, p.102), tem cores indefinidas e desconhecidas, reunião provável de todas as cores. Seria caso de sabedoria cifrada, já que o autor não nos daria gratuitamente a moral da história, principalmente porque é uma atualização da forma. Parece-nos que essa sabedoria comportaria ideais de simplicidade e humanidade; fraternidade; aceitação da alteridade; valorização da vida, pela constatação da sua efemeridade e da fragilidade do ser humano, o qual busca, tateante ou às cegas, transcender sua condição.

A transcendência, ou a sua busca; a epifania; o elemento infantil; o *nonsense*; o mágico; o irreal - ou surreal; a loucura; a exacerbação de sentimentos que em geral se camuflam ou se ocultam, são temas recorrentes na produção de Guimarães Rosa e presentes de forma marcante nas Primeiras estórias, que congrega, em quase sua totalidade, histórias

²² Grifo nosso.

que se estruturam a partir dessa temática que, aliada à linguagem, à construção do discurso, constituem a essência da obra rosiana.

Na narrativa em análise, encontramos situações - e soluções - discursivas em que se destacam a ambigüidade e as muitas combinações dos esquemas sintáticos de base, e de suas variantes, para a transmissão do discurso de outrem. Podemos dizer que o conto apresenta dois níveis ou duas narrativas, sendo que a primeira comporta a segunda, que é a principal²³. Na primeira delas, temos um narrador que conta, numa época não especificada e a um interlocutor indefinido, uma história que se passou há muito tempo, justamente a segunda narrativa, da qual ele tomou conhecimento através dos sucessivos contares que se foram efetuando, ao longo de gerações. Esse narrador é personagem da narrativa que ele atualiza pelo seu contar presente, mas não da história contada. Por esse motivo, sua onisciência fica comprometida, limitando-se ao conhecimento dos fatos que ouviu, que chegaram até ele, acrescidos de suas opiniões e de seu juízo de valor, afinal, trata-se de um contador de histórias. Seu ponto de vista acorda com o das personagens da narrativa principal, já que são pertencentes à mesma comunidade, distanciados apenas no tempo.

Trata-se de um discurso pictoricamente orientado, mesmo que o trecho correspondente ao primeiro parágrafo apresente uma inclinação para a orientação linear do discurso indireto. Na primeira narrativa, temos o discurso direto do narrador, na segunda, o discurso apresenta-se na forma indireta básica, analítica da expressão - um pouco camuflada, nesse caso, pois o discurso do narrador se confunde com o das personagens - e na sua variante livre. Outras formas de transmissão do discurso citado podem ser observadas, como o discurso direto preparado pelo indireto livre.

Comparados com êle, nós todos, comuns, temos os semblantes duros e o aspecto de má fadiga constante. (ROSA, 1967b, p.101)

Traços êstes consignados pelo mesmo padre, em carta de punho e firma, para testemunho do esquisito, ao cônego Lessa Cadaval, da Sé de Mariana. Na qual igualmente dá menção do preto José Kakende, que na mesma ocasião se lhe acercou, com altas e despauteradas falas, por impor sua visão da beira do rio: **...‘o rôjo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarela-escuro, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores’.** (ROSA, 1967b, p.101)

²³ Segundo Ricardo Piglia (1991), um conto sempre conta duas histórias, donde uma cifrada. No conto moderno as duas histórias são contadas como uma só.

Nota-se que a inserção do discurso direto do outro, nos dois trechos, provoca ambigüidade. No segundo, a causa é a intermediação da fala do preto Kakende pelo padre Bayão e, ainda, pelo narrador - ou narradores ao longo dos tempos. A razão dessa intervenção é de natureza hierárquica. O discurso é nitidamente o de João Kakende, mas repassado pelo padre. Sua voz é mediada, o que acaba por tornar esvaziado o seu discurso direto, constituindo uma outra variante de transmissão do discurso citado. Já o padre tem direito à voz direta, mesmo que preparada pelo indireto livre, pois seu discurso é reconhecido pelo narrador como hierarquicamente superior ao dele e, como tal, resistente à fusão. Portanto, é necessário dotá-lo de um discurso o mais próximo possível da forma direta. Convém destacar que o discurso direto emergindo do indireto livre, no primeiro trecho, também provoca uma certa ambigüidade, por conta da construção “nós todos”, que confunde os discursos do narrador e do padre. Dependendo da leitura, pode ser tomado como discurso do narrador associado ao das personagens ou, conforme nossa leitura, como o discurso de uma pessoa que presenciou os fatos e conheceu o moço, no caso, o padre Bayão. Cremos que o contexto, bem como a erudição desse discurso, remetem à figura do padre, talvez uma das poucas pessoas nessa comunidade do interior, capacitadas para a leitura e a escrita. Além disso, o trecho está em negrito, indicando uma separação entre esse discurso e o do narrador.

Há, ainda, outros aspectos ambíguos referentes ao discurso, como, por exemplo, a utilização da polissemia, presente no vocábulo “traços”, pois não está claro se o termo remete à feição de “nós todos”, na comparação com a do moço, ou se diz respeito à caligrafia do padre, aos traços de sua escritura, na carta ao Cônego. Um outro aspecto que podemos citar, responsável pela ambigüidade do discurso na narrativa, é o fato de que os limites entre o discurso do narrador e o discurso citado se apresentam bastante imprecisos, tênues. Essa diluição do discurso do narrador nos discursos por ele citados é facilitada pelo fato de todos pertencerem à mesma comunidade semiótica. O apagamento de fronteiras entre os discursos, em determinados momentos, cria efeitos de aparente elevação do grau de onisciência do narrador.

E, com o mesmo risonho José Kakende, veio Hilário Cordeiro trazendo de volta para casa o môço, num extrato de desvelo, como se o vero pai dele fosse. (ROSA, 1967b, p.101)

Ou seja, quando o narrador diz que o preto Kakende é, ou vinha, risonho, temos uma informação que não condiz com aquela que poderia ser dada por este narrador específico, um narrador contador de estórias, por ele ouvidas, mas não presenciadas. Ele não se encontrava no local à época dos fatos. Tampouco consta da descrição dessa personagem a característica de personalidade mencionada. O único aspecto referente a sua pessoa que nos é repassado é aquele que trata da sua suposta confusão mental, fora o fato de que ele é um andarilho. É evidente que o vocábulo empregado poderia estar se referindo a um estado momentâneo da personagem, mas mesmo que assim fosse, seria necessária a presença do narrador no local, ou que os relatos ouvidos fossem extremamente pormenorizados. Sem contar que o que se passa no trecho precedente da trama narrativa - a missa - não predispõe ao riso, pelo que parece. Portanto, trata-se de um relato detalhado anteriormente ouvido, ou de uma suposição do narrador ou, ainda, de um acréscimo que este faz à história que conta, uma atualização a partir de uma imagem preconcebida, o estereótipo do preto risonho e simples.

Efeito semelhante ao apontado anteriormente - a aparente elevação do grau de onisciência do narrador - é o que advém da construção “Tão branco” (ROSA, 1967b, p.99) e, também, da utilização da forma “a gente”, sabidamente geradora de ambigüidade, dependendo do contexto e do emprego que se lhe dê.

Também o môço lá estava. Outrovisto, e nunca desairoso – a gente espiava, e pensava num logo luar. (ROSA, 1967b, p.103)

Quem, exatamente, emite esse conceito não fica definido, já que a expressão remete à inclusão do emissor em um grupo generalizado de pessoas, que compartilham da mesma opinião por ele expressa. Ora, o narrador não estando presente para “espiar e pensar” também, inclinamo-nos a atribuir a ação e o pensamento ou à gente do local – *a gente do local, à época, espiava e pensava* – ou, ainda, à voz direta de alguém que presenciou os fatos, citada pelo narrador, conforme lhe foi repassado, uma voz antiga, mas acordada à opinião corrente, que provavelmente vem sendo citada e recitada desde então. Não esquecer que o narrador se identifica com o povo da localidade, assim como aqueles que o precederam, pressupõe-se. Mas a causa da ambigüidade, nesse caso, é também o tempo verbal utilizado – pretérito imperfeito – que, somando-se à expressão “a gente”, faz pensar em “nós”. Diferente do que ocorre no trecho seguinte:

Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu [...] (ROSA, 1967b, p.99)

O discurso indireto livre, como forma de citação do discurso de outrem, apesar de não nos deixar perceber claramente de quem é a voz - ou vozes - e a opinião aí contidas, não deixa dúvidas quanto ao fato de que “a gente”, nesse caso, é uma generalização. Finalizando a narrativa²⁴, uma derradeira construção ambígua, plena de significação, acordando com o conteúdo do que supomos ser a moral da história.

Ele [o moço] cintilava ausente, aconteceu. Pois. E mais nada. (ROSA, 1967b, p.104)

Pode não parecer muito claro se “aconteceu” refere-se ao fato contado ou ao moço. Porém, reparamos que o verbo em questão se constitui numa oração, a qual faz parte de uma frase²⁵ em que o narrador fala do rapaz, que “cintilava ausente”. Após, temos uma vírgula e um ponto final, depois do verbo “aconteceu”. Além disso, uma outra frase, “Pois.”, separa o “aconteceu”, de “E mais nada”. Portanto, a referência é evidente, o que não descarta a impressão de que pode estar servindo a dois propósitos, já que as duas últimas frases, que vêm logo a seguir, são o remate do narrador à história que acabou de contar.

Uma outra personagem, em *Um moço muito branco*, destaca-se pelo privilégio de ter sua voz citada aproximada da forma direta. O discurso de Duarte Dias não está em negrito, e por esse motivo sabemos que não é realmente direto, mas sua voz, com ares de discurso direto, emerge do discurso indireto livre, nesse caso também intermediado pelo narrador, o qual faz uso de uma artimanha, responsável pela negação da voz totalmente direta a essa personagem, apagando, ainda mais, as fronteiras entre os discursos.

Mas, Duarte Dias, o pai, e que a isso assistia, prorrompeu em pleiteantes brados de: - ‘Tem que casar! Agora tem que casar!’ (ROSA, 1967b, p.103)

A personagem não “brada”, mas “prorrompe em brados de”, ou seja, o discurso permanece sendo indireto, na forma analisadora da expressão, apesar da emergência do direto. Curioso é o fato de que a forma utilizada apresenta semelhanças com a variante do discurso direto substituído. O que as difere é que, constituindo-se numa interferência de discurso, a

²⁴ A 1ª delas, a do narrador ao interlocutor não identificado, pois o final da segunda nos é adiantado.

²⁵ Poderiam ser duas frases, se isolássemos as duas orações. Mas, nesse caso, a ambigüidade seria ainda maior.

forma adotada não pode ser uma substituição. Destaque-se, ainda, que a fala de Duarte Dias é citada com o seu próprio nome, o que é pouco comum nesse conto, além de constituir uma outra forma de aproximação do seu enunciado com o discurso direto. O que se deve, provavelmente, ao fato de que seu discurso pertence a um outro estrato da hierarquia social, não pelo mesmo motivo pelo qual se destaca o do padre Bayão, a erudição, mas pelo fator socioeconômico; pela espécie de respeito – que é mais um temor – que a personagem suscita na população local e, ainda, em razão das suas pressupostas origens aristocráticas. No trecho abaixo, em que Duarte Dias requisita o moço, alegando que este deve ser seu parente, pela sua caracterização exterior, por seus modos e feições, podemos observar esses aspectos. Note-se que o detalhe representado pelo ponto de exclamação, utilizado em uma forma indireta de discurso, é bastante sugestivo, além de indicativo da voz da personagem e de sua personalidade, que é exposta, também pela construção “*Que queria assim*”.

Então Duarte Dias declarou: suplicava deixassem-no levar o môço, para sua casa. Que queria assim, e necessitava, muito, não por ambicionero ou impostor, nem por interesses somenos, mas pôr a ele ter cobrado, com contrições de escrúpulo, a fortíssima estima de afeição! Dizia e desgovernava as palavras. (ROSA, 1967b, p.103)

O estrangeiro e os habitantes do povoado pertencem a comunidades semióticas diferentes, e mais do que diferentes, diríamos, portanto o signo não é compreensível. O discurso interior do moço não se exterioriza, o que caracteriza uma ausência de enunciado. Privado da fala, com gestos de teor diferente do convencional - pela ótica dos habitantes da comunidade -, a comunicação *do outro com o local* se efetua de forma sensorial e intuitiva. São outros os meios de comunicação, a partir de outros códigos semióticos. Há uma impossibilidade de troca lingüística, mas de qualquer forma, evidencia-se uma troca, próxima a uma troca de sentidos, pois o moço toca algo no interior dos seres com quem convive, durante aquele tempo determinado, fazendo-se entender, de certa forma.

O narrador cita os discursos que se acumularam no transcorrer do tempo. Trata-se de citação sobre citação do discurso, sucessivas, criando camadas que se sobrepõem. As vozes dos contadores, a voz da História, e mesmo as vozes que construíram o discurso religioso, acumuladas, instauram a polifonia, ao nível do discurso e do gênero. Além disso, existe também, uma apropriação, pelo autor, do discurso bíblico e do contar popular, do discurso histórico e do jornalístico, configurando uma paráfrase desses discursos. O plurilingüismo se

faz presente, em *Um moço muito branco*, introduzido via gêneros intercalados²⁶ - jornalístico, bíblico, histórico, gêneros orais, conto de fadas, fábula, conto popular - e via discurso das personagens, se considerarmos que o discurso do moço - na verdade uma ausência de discurso, de linguagem verbal -, embora agônico, se efetiva através de outros códigos semióticos, tanto objetivos (gestos, olhares, expressão, atitudes) quanto subjetivos (o inexplicado, o intuitivo, os dons), constituindo-se em uma outra linguagem, que lhe é própria, em contraste com a linguagem da comunidade local. Podemos, ainda, considerar o discurso erudito do padre como indicativo de plurilingüismo introduzido via discurso das personagens - bilingüismo nesse caso. Os aforismos são um caso especial de introdução do plurilingüismo via gêneros intercalados, mas pouco encontrados no caso específico dessa narrativa. Caso identificável, “coração de cão com dono” (ROSA, 1967b, p.101) é, na verdade, um aforismo às avessas, uma subversão. O gênero lírico, que é introduzido no discurso narrativo a partir, sobretudo, da utilização de figuras de linguagem – sinestesia, metáfora, paradoxo, etc – também é responsável pela ocorrência do plurilingüismo.

Paradigmático da obra de Guimarães Rosa, no que diz respeito à temática, personagens, ou ambientação, *Um moço muito branco* não é, curiosamente, dos contos mais abordados em análises. O que o torna peculiar é que o tema do estranho, do estrangeiro, aqui é levado ao seu limite, beirando as fronteiras do plausível e do improvável, tratando com o passado e o futuro, ou além do futuro, digamos, característica pouco comum na obra do autor mineiro. Certamente, já lemos ou ouvimos a respeito do caráter dual da obra rosiana. Não são significantes nessa narrativa apenas as dimensões interiores, mas também as exteriores, as “de outro lugar, outro tempo” (ROSA, 1967b, p. 103), o movimento a que se lança o homem em direção ao sublime. Em ambas as esferas, esse movimento significa o encontro com a alteridade.

3.3 – Como ataca a sucuri

Como ataca a sucuri encontra-se, em *Tutaméia* (1967), na 1ª parte da obra, referente ao 1º prefácio. Surgida em 1967, pouco antes da morte do autor, reúne 40 histórias e 4 prefácios. O conto, em sua extensão, é bastante curto: apenas três páginas. Seu enredo pode

²⁶ Na acepção bakhtiniana, que vê como introdutores do plurilingüismo na narrativa, os gêneros literários e extraliterários

ser considerado simples: um homem, Drepes, vindo de um centro urbano, chega ao interior supostamente com o intuito de pescar, mas está, provavelmente, perdido. Acaba abrigado na casa de um morador da localidade, Pajão, sujeito primitivo, estranho, tanto do ponto de vista físico quanto moral, digamos. O forasteiro, a seu pedido, é levado a um local de pesca, lugar perigoso, e escuta o som do que supõe ser a cobra-grande²⁷. A partir daí indaga a seu hospedeiro sobre os hábitos da sucuri. Trava-se, desde o início, um jogo de poder, velado, que se intensifica a partir da intenção do recém chegado de compreender o universo que o sertanejo tem como seu e não do outro. Há, também, uma certa violência latente. Esse jogo perdura até o desfecho, quando a sucuri, que perpassou toda a narrativa no jogo da linguagem, aparece morta por Drepes, o qual, após o fato, vai embora, deixando Pajão com o couro do réptil.

São duas as personagens que influirão na evolução da narrativa: Drepes e Pajão. Outras personagens se fazem presentes, porém são secundárias, familiares do sertanejo que, a exemplo deste, compartilham de sua visão de mundo, têm comportamento análogo ao do seu líder. A ação se passa no transcurso de dois dias e uma noite, no sertão mineiro, mais especificamente, em um local denominado Brejos da Sumiquara. No que tange à narração, o que observamos é uma situação de diálogo no mínimo inusitada, com a alternância da voz narrativa. Essas vozes, em determinados momentos, se confundem. A primeira frase já dá uma idéia da ambigüidade que se estabelecerá no decorrer da narrativa.

O homem queria ir pescar? Pajão então levava-o ao certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro. O resto virava com Deus... Inda que penoso o caminhar, dava gosto guiar um excomungado, assim, hum, a mais distante, no fechado da brenha. (ROSA, 1967, p.31)

O enunciado, em terceira pessoa, está carregado de marcas lexicais que denotam ser um discurso pertencente a uma pessoa sem grande erudição, o que pode levar a crer, a princípio, tratar-se de um narrador natural de uma determinada comunidade lingüística, mas não necessariamente Pajão. No entanto, são evidentes as muitas marcas de oralidade, como elipses, abreviações, marcas de emoção e afetividade - características do discurso direto; uma apreciação ou juízo de valor; impressões, sentimentos, etc. Por vezes, parece que o narrador é

²⁷ Sabemos das apropriações que a autor faz dos textos ligados às formas populares de contar. Há uma lenda do Norte do país, intitulada *Cobra Norato*, que nos parece ter servido de inspiração ao autor, que a estaria atualizando.

personagem e se refere a si mesmo em terceira pessoa, já que ele tem um nome, ao contrário daquele a quem se refere, que é chamado de “o homem”, numa aparente demonstração, ou simulação, de que o ponto de vista será o de Pajão. Porém, o discurso do narrador dá lugar ao discurso do sertanejo; absorvendo suas impressões, dissolve-se nele. Podemos dizer que a narrativa tem início com a utilização do discurso indireto livre, mas remetendo à fusão do discurso do narrador com o de uma determinada personagem, que a princípio parece ser o protagonista.

[...] tinha ror de canastras e caixas, disparate de trens, quilos de dinheiro, quem sabe até ouro. (ROSA, 1967, p.31)

Não é o discurso de um narrador onisciente que percebemos nesse trecho, o discurso do narrador que alternará a voz que “foca”, caso contrário ele teria conhecimento do conteúdo da bagagem do forasteiro, não levantaria hipóteses a respeito. O fato é que sua onisciência está limitada à personagem que representa no momento, desligando-se da outra, vestindo de tal forma a pele daquela que assume, que o seu grau de onisciência em relação à outra arrefece. Certamente, o termo “onisciência alternada”²⁸ não consta de nenhum dicionário de narratologia, mas poderia ser aplicado a esse caso particular de onisciência.

Após as primeiras linhas, em que surgem dúvidas a respeito de quem narra o conto, recebemos uma indicação de que o narrador irá incorporar uma outra personagem: “Aqui, Pajão agora o largava”. Largava quem, exatamente? Trata-se do narrador informando que o sertanejo largava o homem, ou o narrador informando que Pajão o deixava - o narrador - para que este assumisse a voz da outra personagem? Apesar da ambigüidade da construção, “aqui” parece também indicar o ponto de troca. Em seguida, constatamos que não temos um único protagonista, como parecia à primeira vista, bem como tomamos conhecimento do nome deste. As indicações de personalidade de ambas as personagens estão evidentes nos dois discursos do narrador. Drepes é cauto, firme, seguro, sem medo aparente, e possui as astúcias de um homem letrado, chega, inclusive, a ser chamado de homem cidadão, à semelhança do que menciona Riobaldo, em Grande Sertão: Veredas, do mesmo Guimarães Rosa, “modelo”

²⁸ A partir da tipologia de Normann Friedman, “onisciência seletiva”, criamos a idéia de “onisciência alternada”, já que são apenas duas as consciências entre as quais se alterna o narrador. Essa alternância de uma consciência à outra, cria o efeito ou a ilusão do ondular da cobra que, dessa forma pode ser “vista” atravessando a narrativa. Apud LEITE, Lúcia Chiappini Moraes (1997).

perseguido pelo jagunço, protagonista desse romance. Sendo o elemento estrangeiro, Drepes representa a alteridade em relação a Pajão.

Drepes entendia, porém. Deixou passar tempo, não à beira, mas cauto encostado em árvore. Deu tiro, para o alto, ao acaso. E escutou resposta: o ronco, quase a gemer, que nem surdo berro de gado. Ah, seu aleijado hospedeiro tivera manha e motivo, para o sorriso com caretas! Sim – serpente gigante ali se estava, saída de sob a água, sob fôlhas. Drepes ia esperar, trepado à árvore, havia a ver. (ROSA, 1967, p.31)

Pajão, por sua vez, é descrito como esquerdo, duro, aleijado, coxeando ou caranguejando, “estragando muito espaço”, numa casa que fedia a couros podres. Ele não olha nos olhos e seu ódio se derrama pelos cantos. Tem a boca retorcida, vive a materialidade. Sertanejo meio metamorfoseado em cobra, pois que incorpora as características do réptil, Pajão não aceita que o homem urbano venha invadir o seu território, se imiscuir no que não lhe diz respeito, querendo aprender as coisas que só ele e os do seu lugar têm o direito de saber, como o conhecimento acerca da vida animal da região, mais especificamente sobre a sucuri, espécie de lenda, mito. Por esse motivo, a recepção ao forasteiro é hostil.

O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, xê, pensando ferros e vermelhos. Não deixava mão da carabina e revólver, por entre o engenho de suas trenheiras malditas. A êle a gente tinha de responder, ver ensinar o que vige no desmando, não, as outras coisas da natureza. (ROSA, 1967, p.32)

Porém, são dois pontos de vista. O narrador, quando incorporado a uma personagem, adota a visão de mundo desta. Por exemplo, quem julga Pajão como um ogro, ser mais que primitivo, ligado às coisas do mal, quem o vê com determinadas características diabólicas, é Drepes, malgrado a intermediação do narrador que, de qualquer forma, parece adotar o ponto de vista deste como válido. É uma tendência natural, já que o discurso de ambos, mais erudito, aproxima-os. Essa tomada de posição por parte daquele que narra pode, de certa forma, influir no julgamento do leitor.

Aquêle rude ente, incompleto, que sapejava, se arrimando às paredes do casebre, no andar defeituoso, de tamanduá, já pronto para pesadelo. (ROSA, 1967, p.33)

Pajão, com certeza, não se vê de tal forma, ao contrário, julga que o invasor, e seus “trens” desconhecidos, é que têm algo de diabólico. Ambos se referem a Deus, mas o que esses discursos realmente dizem, passa longe do conteúdo religioso.

‘- *Sucruíú come homem?*’ Deus querendo come (ROSA, 1967, p.32) (Pajão)
O resto virava com Deus... (ROSA, 1967, p. 31) (Pajão)
-‘Deus dê a todos boa noite!’ (ROSA, 1967, p.32) (Drepes)

Pajão poderia ser visto apenas como um habitante do interior, algo arredio e desconfiado, com certa possessividade em relação a seu território e às coisas do seu imaginário. O que julga ser seu direito, não quer dividir com o homem da cidade, pois este, segundo sua lógica, já possui muitas outras coisas, às quais ele sequer tem acesso. Trata-se de uma questão de justiça, intui o sertanejo. E, não querendo compartilhar, sonega informações.

‘*Sucruíú? Aqui nunca divulguei...*’ (ROSA, 1967, p.31)

Mas o homem civilizado quer penetrar no mundo do outro, quer saber das coisas desse mundo para ele desconhecido, saber da cobra-grande e, nesse intuito, irá utilizar suas armas: suas “tecnologias” - cujos nomes Pajão desconhece -, seu estudo e, acima de tudo, sua palavra treinada. Fazendo-se desentendido de todo, indaga sobre a forma de ataque da sucuri²⁹ a sua presa, provocando o “adversário”, atíçando-lhe os brios, induzindo-o a falar, incitando-lhe, avançando sempre um passo, infiltrando-se gradativamente

- ‘*Ela morde a presa, mas fica com o rabo enganchado num pau? Se aquela corre, larga-lhe trela, estirada, afinada, depois repuxa e mata, tomando-lhe o fôlego das ventas?*’ – Drepes insistia. (ROSA, 1967, p.31)

Pajão tenta desconversar:

- ‘*O senhor está dizendo.*’ (ROSA, 1967, p.32)

Nesse ponto da narrativa, encontramos uma outra construção que, à semelhança do que constatamos na leitura do conto *Um moço muito branco*, cria efeito ambíguo. Trata-se da utilização de “a gente”. Utilizada, aqui, em três ocasiões, em cada uma delas podemos perceber uma tendência diferente. Na primeira delas, seu uso parece ser dos mais convencionais: “a gente” podendo ser traduzido por “nós”, em sua forma generalizante.

²⁹ Irene Gilberto Simões (op.cit. p.93/96) extrai do texto a seqüência de questões. Observando-as em separado, identifica nesses enunciados, colocados paralelamente, a imagem do ataque da cobra.

A êle a gente tinha de responder [...] (ROSA, 1967, p. 32)

Porém, ainda restam dúvidas, pois o contexto - mais exatamente o parágrafo anterior do texto - favorece essa situação. A expressão pode remeter a “eles” - a gente de Pajão. Pela evolução do que podemos chamar de diálogo percebemos que, primeiro, Drepes pergunta ao sertanejo a respeito da sucuri. Este responde que naquelas paragens nunca a havia “divulgado”. Drepes insiste, indagando sobre a forma de ataque da sucuri, descrevendo de forma bizarra como supõe – ou finge supor – esse ataque. Novamente Pajão foge do assunto, sem responder precisamente. A seguir, o trecho que confunde de tal forma as vozes, que não sabemos a qual consciência pertence.

O candeeiro era para Drepes, no apertado quarto, sua fortaleza. – ‘*Você já viu sucuri?!*’ Acolá, no escuro, os do Pajão, a família, não se movesse. (ROSA, 1967, p.32)

À primeira vista estamos sob o ponto de vista de Drepes, que estaria reiterando a pergunta feita a Pajão. Acontece que, pontuando a questão formulada, temos um ponto de exclamação acompanhando o ponto de interrogação, o que remete à consciência do sertanejo, indignado com a insistência do visitante. Tal fórmula se repete três parágrafos adiante, embora sem o ponto de exclamação, quando aquele repete para si mesmo a indagação do outro, sobre se a cobra pegaria/comeria homem. Portanto, a questão não parece ser uma reformulação daquela que foi posta anteriormente por Drepes, mesmo porque, a resposta, negativa, já havia sido fornecida a ele. Talvez a indagação pudesse estar sendo feita, dessa vez, à gente de Pajão, o que justificaria o próximo emprego de “a gente”, no texto, como referente não a “nós”, mas a “eles”. Da conclusão a que chegarmos a respeito do primeiro emprego da expressão, é que dependerão os rumos de interpretação decorrentes de sua próxima ocorrência, bem como a definição a respeito de quem responde à pergunta formulada.

[...] - a gente emendava. (ROSA, 1967, p.32)

Se optarmos por atribuir a questão a Drepes, insistente, ele estaria recorrendo à “gente” de Pajão, já que não obteve uma resposta objetiva deste. Dessa forma, a resposta que o visitante recebe também partiria dos familiares de seu hospedeiro. Caso contrário, se a

opção for por uma repetição interior da pergunta pelo sertanejo, “a gente”, então, poderia ser traduzido por “nós”, ele e “toda a gente”, de forma geral. O que parece ser o mais provável, pois já pudemos anteriormente constatar que os familiares de Pajão não costumam responder ao que se lhes pergunte, preferindo encaminhar o emissor da questão ao patriarca.

Porém, é o terceiro emprego da expressão o responsável pela maior ambigüidade, muito embora a pontuação, no trecho correspondente, desempenhe um papel ainda mais marcante para a ocorrência desse efeito.

Aquê! homem zureta, atentado! Agora dava corda no relógio sem números nem ponteiros, a gente escutava: a voz guardada dêle mesmo, Pajão, depondo relato: [...] (ROSA, 1967, p. 32)

Dois hipóteses podem ser formuladas. A substituição de uma das vírgulas por um ponto final no trecho “[...], a gente escutava: a voz guardada dele mesmo,” resolveria o problema, acabaria com a ambigüidade e poderíamos precisar o referente de “a gente”. Se optarmos por substituir a primeira vírgula, “a gente”, seriam Drepes e os outros, que ouviriam Pajão, “a voz guardada dele mesmo, depondo relato” ou, passar a informação, indiretamente ao visitante. Caso a opção seja pela substituição da segunda vírgula, “a gente”, seriam, Pajão e os outros escutando Drepes, silencioso, “a voz guardada dele mesmo”, dar corda ao tal relógio sem números nem ponteiros, enquanto Pajão “depõe relato”, também aqui de forma indireta. A segunda hipótese parece ser a mais provável. De qualquer forma, e o que é melhor, o autor optou por não nos dar certeza alguma, convidando-nos a jogar, brincar com as possibilidades do texto, fruí-lo.³⁰ Ainda no mesmo trecho do conto, há outra ocorrência ambígua, proporcionada pelo vocábulo “atentado!”, que tanto pode significar atenção quanto remeter à tentação.

Na seqüência dessa luta de classes velada, do conto, Drepes, com alguma informação, arrisca mais um passo, o que faz com que seu anfitrião se sinta ofendido.

‘ - Pega homem?’ (ROSA, 1967, p.32)

Pajão inveja a astúcia, a segurança, o saber e os apetrechos de seu hóspede que, também bastante desconfiado, mas tentando não demonstrar, se antecipa às intenções daquele

³⁰ Fruição, segundo Roland Barthes (2004).

que tem como primitivo e desconhecido. Tão primitivo que, ao contrário do que seria lógico e usual, coloca o animal hierarquicamente acima do homem ou, ainda, daquele homem especificamente, numa tentativa de marcar sua posição como superior a dele.

Voltaram, cão e homem. (ROSA, 1967, p.32)

Tanto Drepes quanto Pajão sabem que estão em guerra não declarada verbalmente, que seria mais uma disputa entre os dois mundos antagônicos que representam. Perpassa a narrativa uma ameaça velada, o dito impregnado do não-dito, que se lê nas reticências e entrelinhas. A palavra não pronunciada diz mais do que aquilo que se enuncia. É uma atmosfera hostil, repleta de subterfúgios, falsa cordialidade e tensão. Reforçando essa atmosfera, a ameaça do bicho, ancestral, terrível, traiçoeiro e invisível. Essa ameaça velada se dá, sobretudo, no nível do discurso, onde se evidencia o ataque indireto ao discurso do outro pelas personagens, configurando o que Mikhail Bakhtin denomina *polêmica interna velada*, uma entre outras formas de bivocalidade encontradas em *Como ataca a sucuri*.

Cada uma das personagens tenta adivinhar qual será a próxima jogada ou estratégia do inimigo. Drepes, o invasor, se vale de suas armas, da luz do candeeiro, de seus meios tecnológicos, ou supostos, como por exemplo o pó que espalha na comida e na água, dizendo ser um indicador do quanto a comida está sã, e que provavelmente não passa de farinha ou algo tão inofensivo quanto. O mesmo se dá com o telefone que não passa de uma caixa com fios. O forasteiro é hábil na arte do blefe.

No prato de comer, esparziu pitada de um pó branco: - *'Instrui de qualquer veneno: formicida, feitiço, vidro moído. Tendo, o remédio fica azul...'* – falou, aquilo ainda oferecendo. (ROSA, 1967, p.32)

Pajão se apegava a seus conhecimentos acerca do local, afinal de contas a batalha se dá em seus domínios, e essa é sua principal arma: o saber ancestral. Porém, subestima o adversário, supondo que do local ele nada saiba.

Pajão agora o largava, ao pé do poço oculto [...] conforme ele mesmo influído pedira. Ife! Pescasse. Entendia o mundo de mato, usos, estes ribeirões de águas cinzentas?

Drepes entendia, porém. (ROSA, 1967, p.31)

Mas é a palavra é que estabelece as regras, usada como forma de poder. Provavelmente de maneira intuitiva, Pajão também tem conhecimento disso, a tal ponto que ele é o único que fala em sua família. Porém, trata-se, aqui, de quem tem a palavra mais afiada. Portanto, Drepes está em vantagem. Não são as “trenheiras” do invasor que fazem a diferença, estas são usadas como matéria de blefe. O sertanejo julga que são essenciais, pois desconhece o que não é natural. Ignorando o nome, julga que são coisas do “demo”.

Delatava a êle o caminho uma caixeta redonda, que tinha, boceta de herege.
(ROSA, 1967, p.32)

Mesmo o vocábulo empregado – *delatava* – já indica o juízo que faz a respeito. De qualquer forma, intui que não são apenas esses apetrechos que o colocam em desvantagem, já que reconhece a astúcia do adversário.

Mas o danado levava também o Pacamã, cachorro sério, decerto por trapaça cedia a êle parte da matula, farinha e carne... (ROSA, 1967, p.32)

Pajão sonega informações e, quando não mais consegue fazê-lo, tenta usar seu conhecimento acerca das coisas da natureza a seu serviço, com o intuito de amedrontar Drepes. E é como se não falasse apenas da cobra, mas dele próprio. Isso ele faz, “a voz guardada dele mesmo, Pajão, depondo relato” (ROSA, 1967, p.32), não diretamente ao forasteiro. Este recebe como entrega e não como ameaça as palavras de seu adversário. Constatando que estão próximas da realidade, “aprova a desfábula” (ROSA, 1967, p.33).

- *‘Sucruíú agride de açoite, feito o relâmpago, pula inteira no outro bicho... Aquilo é um abalo! Um vê: ela já ferrou dente e enrolou no outro o laço de suas voltas, as duas ou três rôscas, zasco-tasco, no sofroroso... o bicho nem grita, mal careteia, debate as pernas de trás, o apêrto tirou dêle o ar dos bofes. Sucruíú sabe o prazo, que é só para sufocar, tifetrije... Aí, solta as laçadas de em redor do bicho morto, que ela tateia todo, com a linguazinha. Começa a engolir...’* (ROSA, 1967, p.32/33)

Pajão tenta um último golpe, artimanha, misto de ameaça física e blefe. Dá o cavalo e o burro do hóspede como fugidos, quando este tenta partir, cercado-se dos seus, armados. Querem-no espécie de prisioneiro. Mas nesse terreno o sertanejo não é hábil, ao contrário de seu opositor que, malgrado o medo, que disfarça, usa da palavra e de seus apetrechos para vencer seu hospedeiro. Vence, mas não ganha seu respeito, ainda, o que virá a acontecer no

final, quando derrota o adversário onde este tem o domínio: na natureza. Matando a sucuri (que aqui ganha a denominação de sucuriçu), Drepes sobrepuja o adversário, que assim o reconhece, contrafeito, prestando-lhe reverência, ao mesmo tempo em que avança sobre os despojos do bicho morto.

– ‘Acho razão no senhor...’ (ROSA, 1967, p.33)

O discurso predominante em *Como ataca a sucuri* é o indireto livre, mas o autor utiliza também outras formas de transmissão do discurso citado, como o discurso direto preparado pelo indireto livre, emergindo deste, colocado entre aspas. A esse respeito, cabe destacar que a forma direta aparece precedida de travessão, mas colocado antes das aspas, o que torna evidente a interferência do discurso do narrador, deixando claro que estamos diante de um enunciado que, apesar de direto, é citado, passa pelo crivo de um narrador, situado fora da narrativa.

À noitinha, um dos filhos de Pajão o veio buscar; taciturno, bronco, só matéria e eventual maldade. – ‘De que jeito é que sucuri pega capivara?’ – Drepes indagou, curioso, irônico. (ROSA, 1967, p.31)

Tal recurso estabelece estranhas relações discursivas, revelando um discurso que é direto, mas citado pelo discurso de um narrador, o qual incorpora as personagens em toda a sua especificidade: tanto sua personalidade, quanto sua linguagem e, ainda, sua forma de colocar-se no mundo, o que não deixa de ser, também, linguagem. O narrador está situado a meio caminho entre uma e outra personagem, mas parece mais próximo de Drepes. Podemos detectar uma sutil tomada de partido do narrador, privilegiando a personagem do forasteiro.

A situação de discurso, nesse conto, segue uma orientação pictórica, pois que é caracterizado por formas mistas de transmissão do discurso citado, o que engloba tanto o discurso direto, quanto o indireto e o indireto livre, além de suas nuances. Colocado entre aspas, o discurso direto se amalgama ao indireto que, “livre” ou não, faz com que a forma de apreensão e transmissão do discurso do outro não deixe de ser analítica. O fato é que o discurso de Pajão, a ser citado pelo narrador, é resistente à penetração pelo discurso deste, o que faz com que haja dificuldade de apagamento das fronteiras entre eles, tanto que é o narrador que acaba por incorporar o discurso da personagem. Essa resistência não se dá em razão do discurso a ser citado ser reconhecido como superior hierarquicamente, mas pela sua

especificidade, porque se caracteriza como enunciação de outrem em um todo uno, impenetrável, imune a transformações, razão pela qual o autor opta por conservar o discurso direto das personagens - no caso de Drepes, para obtenção do efeito “serpenteante” pretendido - sem abrir mão do filtro proporcionado pelo narrador em terceira pessoa, o contador do caso acontecido e, sobretudo, recurso unificador das linguagens e dos mundos representados. O narrador, aqui, é uma necessidade, devido à impossibilidade de troca lingüística existente entre as personagens.

Interessante destacar que, por ser apresentada dessa forma - com a passagem do discurso direto para o indireto conservando os índices de autoria do discurso do outro -, a situação discursiva não caracteriza uma inadequação estilística, pois acaba ficando mais próxima de uma outra variante, que é a do discurso indireto analisador da expressão, com interferências de discurso, onde o foco está também no falante. Cabe salientar que discurso direto, aqui, não o é exatamente; trata-se, praticamente, de uma simulação, já que existe uma análise da expressão nesse discurso - característica do indireto -, mesmo que seja uma forma externa. Confundindo-se com o indireto livre, é forma mais que híbrida, proporcionando uma análise da expressão em alto grau. O estranhamento que a forma utilizada para a transmissão do discurso de outrem causaria, não ocorre, pois esse efeito é intencional. As personagens têm direito à voz narrativa, intermediada, mas não à fala direta, apenas têm seu discurso citado, e em mais de uma forma, inclusive numa forma aparente de discurso direto. Além disso, o discurso próprio do narrador fica um pouco camuflado no discurso citado. Em alguns momentos, há dificuldade em estabelecer quem fala ou, mais especificamente, onde começa a fala de um e termina a de outro.

O recurso utilizado dá conta, também, da impossibilidade de troca lingüística, por isso a presença desse narrador específico. E, não havendo essa possibilidade de diálogo, ou ela existindo de forma tosca, primitiva, a comunicação entre locutor e interlocutor efetiva-se apenas num outro nível, a partir de outros signos - não verbais inclusive - outros instrumentos semióticos - gestos, sons, olhares, etc.

O terrível homem cidadão [...]. Não deixava mão da carabina e revólver, por entre o engenho de suas trenheiras malditas [...] (ROSA, 1967, p.32)

Pajão cravando-lhe os olhos, como dentes, [...] (ROSA, 1967, p.33)

Portanto, temos um narrador em terceira pessoa com uma simulação de primeira pessoa, intermediada por esse narrador, que faz com que a voz de ambos os protagonistas se faça ouvir, em toda a sua diversidade, como no discurso direto, traduzindo cada uma das personagens, em sua própria linguagem, hábitos, sensações, reações e pensamentos. Esse recurso torna mais viva a situação de fala e presentifica a ação, formando um sofisticado jogo polifônico. As ideologias são conflitantes e representadas pela voz das personagens que, independente da mediação do narrador, se fazem ouvir. Estamos diante de uma narrativa polifônica, em vários níveis, e plurilíngüe – mais bilíngüe, nesse caso – sendo que o plurilingüismo é introduzido via discurso das personagens, sem efeito paródico, no entanto. Podemos dizer, ainda, que o conto em questão não pertence totalmente a um gênero específico, pois apesar de pertencer de forma geral ao gênero narrativo, observamos que ele incorpora as características de outros gêneros, ou de um grupo especial de gêneros, marcadamente aqueles ligados às formas populares do contar, o que nos leva a identificar o plurilingüismo introduzido, também, via gêneros intercalados. Os protagonistas não podem interagir, pois representam mundos antagônicos. Portanto, o grau de onisciência do narrador resolve essa questão, dando por vezes a impressão de que temos dois narradores em terceira pessoa, tal a alternância de uma consciência à outra, numa assimilação do código lingüístico das variantes sociais dos falantes. A própria denominação da cobra grande é dúplice: enquanto Drepes fala em *sucuri*, a exemplo do narrador, no título do conto, Pajão faz uso da forma local, *sucruíú*, ou *sucuriju*, utilizada no final da narrativa. Essa alternância de consciência é recurso que, associado a outros de estilo, fazem com que a sucuri possa se materializar, cortando, serpenteando pela narrativa, configurando uma espécie de metamorfose, que nesse caso é mais uma ilusão de ótica, efeito de prestidigitação, efetivado pela linguagem. É no nível do discurso que se dá esse efeito. A sucuri, pressentida ao longo da narrativa, é mais que metáfora da violência latente que subjaz ao texto em seu todo, é também presença, de certa forma concreta, “vista” em todo o seu ondular, pela terceira pessoa que o texto leva em conta, o próprio leitor.

Em *Como ataca a sucuri*, temos a impressão de conto compilado da oralidade, sobretudo pela sugestão da temática, mas o narrador não é um contador de estórias, no sentido estrito do termo, pois os esquemas utilizados na sua estruturação e caracterização não permitem que assim seja. Além disso, ele não participou dos fatos narrados, não é personagem

- fato que dá credibilidade a um contador de estórias -, nem tampouco se dirige a um interlocutor, presente ou sugerido, no interior da narrativa. O que constatamos é um aproveitamento das inúmeras possibilidades que os esquemas proporcionam, como as formas utilizadas na transmissão do discurso citado, principalmente, apesar de o autor recorrer, também, a fórmulas arcaicas de discurso, como aquelas observadas em La Fontaine que, segundo Gertraud Lerch, citada por Bakhtin, eram utilizadas por uma questão de insuficiência gramatical, o que acabaria favorecendo o surgimento do discurso indireto livre. Em Guimarães Rosa não há o caso de insuficiência gramatical, evidentemente, mas sim a intenção deliberada de, apropriando-se da matéria popular, “imitá-la” ou atualizá-la. O autor busca a estrutura, a forma, os conteúdos e os temas do conto popular, sem abrir mão dos recursos, contemporâneos ou não, da linguagem. Esses recursos, através do seu trabalho, fazem com que o conto popular - anedótico, maravilhoso, conto de fadas, etc - transcenda a sua condição e atinja elevado grau artístico. É justamente esse aproveitamento de fórmulas já em desuso, associadas aos modernos recursos de estilo, que fazem de Guimarães Rosa um atualizador do conto popular. A atualização da forma se dá, aqui, sem perdas, sua modernidade está no trabalho com a linguagem. A espécie de metamorfose que observamos ou, nesse caso, a visualização do animal - vivo, pelo menos - se faz, igualmente, no nível da linguagem pois, sendo uma atualização, a cobra não pode se materializar. O animal lendário, no conto literário, não pode aparecer, como a MBoitatá³¹ ou a Cobra Norato, por exemplo, que são personagens de lendas do folclore brasileiro.

Tutaméia é uma das obras mais enigmáticas de Guimarães Rosa. Os estudiosos, em sua maior parte, vêem-na como a síntese da poética rosiana, que nela atinge seu auge, e como explicação da sua forma de fazer literário, codificada em seus quatro prefácios. Mary L. Daniel (1968), por exemplo, afirma que “Tutaméia surge como uma benção na sua carreira literária. [...] constitui a afirmação definitiva da obra rosiana” (op. cit., p.178). Livia Ferreira Santos (1983) considera Tutaméia o livro-testamento de Guimarães Rosa, acrescentando que “[...] a organização do material lingüístico alcança o mais alto grau de singularidade com referência à norma comum” (op. cit., p.536). Mas há os que a têm como obra de certa forma menor³², ou simples reunião de contos que se apresentam sintéticos e objetivos em virtude da

³¹ Mboitatá, a cobra de fogo. Lenda popular na região sul do Brasil.

³² Como Lenira Marques Covizzi (1978, p.84), que afirma ser Tutaméia o segundo passo (o primeiro seria Primeiras estórias) no caminho de volta da ficção rosiana.

especificidade de seu surgimento e publicação – foram publicados em revistas e, devido a este fato, deveriam ser apresentados de forma condensada³³. Há, também, aqueles que rejeitam o “mapa” da obra, como algo que não deveria ser fornecido, pois que configuraria uma traição do autor a seu público. Segundo Paulo Ronái, no posfácio à Tutaméia (se assim pode ser chamado, já que se apresenta antes do seu índice “de releitura”)³⁴, o próprio Guimarães tinha essa obra como da maior importância, surgida “em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto” (RONÁI, op. cit., p. 216). Benedito Nunes (1976) trata as quarenta narrativas de Tutaméia como “casos exemplares, a modo de diversa figuração de grande fábula ou mito” (NUNES, op. cit. p.203). Diz, ainda, que

de fato, o jogo da linguagem, levado, em Tutaméia, ao extremo do paradoxo, volteia nas diversas glosas humorísticas a expressões comuns, e num confronto exaustivo com o mundo e com a existência expande-se na criação de vocábulos novos. Foi a dúvida, a tudo problematizando, que impulsionou esse jogo e que o conduziu àqueles últimos limites, onde a linguagem se transforma em meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito. (NUNES, op. cit., p.209)

O certo é que a obra segue sendo menos estudada do que as demais. Não são tantas as análises voltadas a seus contos, a exceção de alguns, como *Desenredo*, por exemplo. O enigma permanece, ainda, por ser revelado.

3.4 – Meu tio, o Iauaretê

Nessa narrativa, publicada pela primeira vez em março de 1961, na Revista Senhor, e compilada na edição de Estas estórias (ROSA, 1969), temos uma relação no mínimo tensa, entre os dois representantes de mundos antagônicos: um homem vindo de um centro urbano, ao que parece perdido no sertão, meio febril, que pede abrigo na casa de um nativo da região. Este, sujeito de hábitos estranhos ao que vem de fora, acaba lhe contando uma história, supostamente a sua própria, de mestiço de pai branco e mãe índia, herdeiro conflituoso de

³³ Segundo Paulo Ronái (1985, p. 220), os contos de Tutaméia constituem-se em romances em potencial, comprimidos ao máximo, dotados de carga explosiva.

³⁴ No caso da 9ª edição, de 1985, pela editora Nova Fronteira. A primeira edição, de 1967, pela editora José Olympio, não traz o texto de Paulo Ronái, portanto não há essa “invasão” à estrutura da obra.

dois imaginários. Em meio a goles de cachaça, tomando para si a palavra, o bugre conta ao seu interlocutor - que não se manifesta em voz narrativa, apesar de sabermos que está presente por intermédio do narrador - que todos à sua volta se foram, um a um, “vítimas de doença”, enquanto conta sobre sua intimidade com o mundo das onças, e seu “parentesco” e relacionamento com elas, num jogo de poder e intimidação que ele estabelece com seu interlocutor, até o desfecho, em que se opera a sugerida metamorfose e sua aparente morte, quando de caçador transforma-se em caça.

Meu tio, o Iauaretê é uma narrativa em primeira pessoa. Temos um narrador contador de estórias que se dirige a um interlocutor mudo, no transcurso de uma noite, revelando sua suposta história, repleta de elementos que remetem ao fantástico. Seu contar é não-linear, deslocando-se entre o presente e o passado, adiantando eventos, contradizendo outros mais adiante. A história se torna coerente a partir de sua reconstrução, da montagem de seus fragmentos ou, mais precisamente, de seus blocos narrativos. Quanto às personagens, duas são fundamentais para a construção da narrativa – o narrador e o interlocutor, embora várias nos sejam apresentadas, as quais atuam de forma secundária, auxiliando na evolução do enredo. Essas personagens não possuem voz narrativa - à exceção de Gugué e Seo Riopôro, que têm voz direta intermediada - suas características e ações são repassadas pelo narrador, que as conheceu e faz referência a elas. Sendo um universo predominantemente masculino, é natural que tenhamos poucas personagens femininas, mesmo que sua relevância seja evidente. Dentre elas, paira onipotente sobre o tecido narrativo a figura da mãe do onceiro, a bugra Mar'Iara Maria (não por acaso, nome semelhante àquele que o onceiro atribui à onça “amada”). Mãe amorosa, é responsável pela criação do filho e, também, por boa parte de seus problemas de adaptação ao mundo dos homens. Há, ainda, o contraponto à imagem materna em Maria Quirinéia. Esta, casada com um deficiente mental, encarna o papel profano da prostituta, embora não fique claro se faz comércio do seu corpo, ou apenas recebe os homens da localidade por próprio gosto, que é o que se infere pelo contexto. A terceira personagem feminina seria, considerando-se sua importância, a onça Maria-Maria, amor idealizado do narrador, por ele descrita de forma amorosa e sensual. Dentre as personalidades masculinas, todos se destacam por sua vilania, no que se opõem às onças, todas muito dignas, pela ótica do narrador. Temos, então, o pai do onceiro, chamado Chico Pedro, do qual sabemos tratar-se de um vaqueiro, branco, que é um homem que o filho tem por bruto e que o batizou mas que é

“pai de todo o mundo”; Nhô Nhuão Guede – de certa forma, patrão do onceiro; os pretos Bijibo e Tiodoro – este, morador da casa em que vive o protagonista; Seo Siruvéio – marido de Maria Quirinéia; Gugué e Antunias - geralistas; seo Riopôro; seu Rauremiro; o pai do menino morto pela onça; Rima Toruquato; alguns tipos jagunços e outros onceiros que são citados. Fato inusitado, em relação a esse conto, é que as onças, já que são “parentes” do onceiro e têm nome próprio, além de personalidades diferenciadas, acabam por se constituírem também em personagens. Juan José Saer (2002) identifica, nos trechos em que o sertanejo se refere às onças, os momentos mais poéticos da narrativa.

Talvez os momentos poéticos mais intensos sejam aqueles em que o caçador evoca as onças: uma inusitada riqueza sensorial, mais do que pelas evidentes associações eróticas, pela variedade de sensações táteis, olfativas, visuais, auditivas e até gustativas, uma diversidade de texturas e de cores na descrição da pele da onça, uma prosa fluida, macia e ao mesmo tempo elástica, para expressar seus movimentos, [...] (SAER, op. cit.)

O narrador é nomeado pela mãe: Bacuriquirepa (ou Breó, Beró), e batizado pelo pai como Antonio de Eiesús - forma de Jesus, sobrenome daqueles que, por um motivo ou por outro, não podem tê-lo - tem feições indígenas e é chamado de diversas formas no transcurso de sua existência: na infância, Tónico, o que denota carinho, pois é um diminutivo; Macuncôzo, nome de um lugar, mais especificamente de um sítio; Tonho Tigreiro, referente à atividade que desempenha. Filho de mãe índia e pai branco, ao mesmo tempo em que herda dois mundos, debate-se entre eles. A busca de uma identidade una, nesse sujeito, é responsável por sua inadequação à vida, que chega, mesmo, à não aceitação de sua condição humana. Suas características pessoais são, sobretudo, negativas: nômade, preguiçoso e preconceituoso, carrega um sentimento de inferioridade em relação aos outros homens, embora se sinta superior se os parâmetros de comparação não forem humanos, mas animais. Ardiloso, interesseiro e desconfiado, é cínico e tem orgulho de suas habilidades de homem do mato. Reina em seu território, é agressivo e temperamental, além de paranóico, beirando a psicose. É sádico e chantagista, além de supersticioso. A solidão em muito contribuiu para a formação de sua personalidade, pois não é aceito por nenhum dos mundos a que deveria pertencer, tratado com reserva pelo povo indígena e rechaçado pelos brancos. Possessivo, tem um ciúme doentio da onça Maria-Maria, vive em situação paradoxal, não só no que diz respeito à religião, da qual renega os dogmas, apesar de querer ir para o céu e gostar de

medalha de santo. Coloca-se a serviço daquele que pagar, é um mercenário que, além de tudo, não cumpre com a palavra tratada. Amoral e vingativo, traiçoeiro e ladino, vive de acordo com códigos muito próprios, que usa para justificar sua conduta. Todas essas características, destaque-se, transparecem em seu próprio discurso, já que é seu o ponto de vista da narração. Suas palavras, gradativamente, vão pintando o seu auto-retrato, sua imagem vai se formando para o ouvinte a partir delas, de sua voz. Ele mesmo afirma que “tem pai nem mãe”: é um excluído.

A outra personagem, cujo nome não é informado, não se manifesta em voz direta, apesar de termos acesso a ela através do narrador, que repassa suas falas de forma indireta e por meio de recursos estilísticos, que comprovam não só a sua presença, como os seus apartes, a sua caracterização e a sua influência nos rumos da ação e da narrativa. Não sabemos a que vem, apenas que é um homem e que é estrangeiro à localidade; o narrador desconfia da quantidade de perguntas por ele feitas, mas é provável que esteja realmente perdido em um mundo que não é o seu e do qual desconhece os códigos. Interessante é que, mesmo que ele não fale, sabemos que tem uma estratégia de defesa em relação ao perigo representado pelo outro: é cauteloso, inteligente e bem aparelhado. Desconfiado, tem recursos e, se é curioso, não se sabe ao certo, pois o fato de incentivar o narrador a falar sobre onças pode ser apenas parte dessa estratégia.

No primeiro momento da narrativa, já encontramos as marcas daquilo que irá permeá-la até o seu final, embora ainda não possamos percebê-lo de todo: a situação inusitada de diálogo; o predomínio da função fática da linguagem; a fragmentação dos enunciados; sua proximidade com a oralidade e a ambigüidade. Além disso, uma questão surge nesse primeiro parágrafo, a qual vai se configurar em um mistério que não será esclarecido: a quem se dirige o narrador e a que veio essa pessoa que, segundo poderia ser inferido pela fala da personagem narradora, sabia o que, ou quem, iria encontrar³⁵. Evidência que talvez fosse contradita, no mesmo parágrafo, numa das falas seguintes.

Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? (ROSA, 1969, p.126)

³⁵ Juan José Saer acredita que, entre as muitas ambigüidades desse texto, a presença do interlocutor não é a menor. Diz o autor: “se o leitor de início acredita que o protagonista realmente se perdeu no sertão, aos poucos começa a se perguntar se não teria chegado ali com o objetivo de matar o monstro em seu esconderijo, como Teseu o Minotauro no centro do labirinto” (SAER, op. cit.)

Mecê enxergou êste foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, ce pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126)

Confrontados a uma língua que a princípio pode nos parecer estrangeira, e a qual só compreenderemos no decorrer da leitura, conforme formos nos familiarizando com ela, constatamos que o discurso do narrador, em primeira pessoa, é introduzido a partir de uma questão colocada a um interlocutor, o que cria a expectativa de um diálogo. No entanto, logo percebemos que apenas uma voz terá o comando da narrativa, que se construirá a partir dessa voz, de seu contar, do seu discurso - por vezes quase interior, das suas indagações, da mediação que faz da voz do outro e das imagens que constrói por intermédio de sua linguagem.

O conto começa com o anfitrião se mostrando hospitaleiro, só não sabemos se já não há um interesse camuflado em sua oferta e em sua cordialidade, pois suas primeiras palavras traduzem ambigüidade, o que irá se revelar gradativamente. Essa atitude ambivalente, entre a solicitude e a ameaça, configura um jogo do tipo gato e rato ou, o que seria mais adequado, nesse caso: da onça com sua presa.

Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha. (ROSA, 1969, p.126)

O forasteiro, bem recebido, é informado que a casa não é propriedade do narrador, mas do “preto”, e recebe com reservas o convite para que exponha os seus pertences, pois parece não se deixar seduzir pela aparente boa vontade de seu anfitrião. Isso se dá, provavelmente, porque o visitante constata o desnível sócio-cultural existente entre ambos, a partir da primeira troca de palavras, e desde o momento em que toma conhecimento que o morador não é fazendeiro ou proprietário da casa em que se encontra. Talvez o recém chegado tenha ouvido conselho semelhante ao que Riobaldo dá a seu interlocutor, em Grande sertão: veredas:

De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo o mêdo! O que mais digo: convém a gente nunca entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, êles estão com a vida cerrada no costume de si, o senhor é de externos, no sutil o senhor sofre perigos. (ROSA, 1970, p. 294)

Como não temos acesso a essa personagem, não sabemos de suas determinações, sentimentos ou estratégias de defesa em relação ao outro, apenas deduzimos o que pretende ou faz, a partir da fala do narrador, o qual repete as palavras do forasteiro de forma semelhante à pergunta retórica. De qualquer modo, as suas falas são identificáveis, seja por conta desse expediente, seja pela resposta do onceiro, à exceção de algumas poucas vezes, em que ficamos de todo excluídos do diálogo entre ambos.

Eu – tôda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? *Mecê é que tá falando.* Nhor não... (ROSA, 1969, p.126)³⁶

Assim, constatamos que o visitante encontra-se febril, que tem alguns bons pertences – o que desperta a cobiça de seu hospedeiro: “É meu, algum?” (ROSA, 1969, p. 126) – e que traz consigo uma quantidade considerável de cachaça, arma que se revela eficaz na situação em que se encontra. É pela ingestão de bebida que o narrador conta e fornece ao seu hóspede informações preciosas a respeito de como lidar com o mundo do sertão e, sobretudo, com as onças, além de fazer com que possamos identificar no onceiro sérios problemas relativos a sua identidade e sua solidão, ocasionados pela condição de mestiço que não é aceito e, conseqüentemente, não aceita os dois mundos dos quais provém. Tal fato dá origem a sua não aceitação do universo humano, fazendo com que a ambivalência esteja também presente em sua personalidade, e evidenciada em seu discurso.

Bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder prorear. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado... Dei' stá, 'manhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa? (ROSA, 1969, p.131)

Nesse trecho, o que temos é uma confissão de fragilidade ou uma estratégia que, associada à sua suposta cordialidade, acabaria por comover o visitante, relaxando sua vigilância? Tomado isoladamente, o enunciado talvez nos indique a primeira opção; se atentarmos para a sua seqüência, provavelmente optemos pela segunda, ou ambas, já que em outros trechos da narrativa sua solidão e conseqüente tristeza, são evidenciadas em sua fala e se apresentam isentas de ambigüidade.

³⁶ grifo nosso.

Eh, esse é couro bom, da pequena, onça cabeçuda. Cê quer êsse? Leva. Mecê deixa o resto da cachaça pra mim? Mecê ta com febre. Devia deitar no jirau, reбуçar com a capa, cobrir com couro, dormir. Quer? Cê tira a roupa, bota relógio dentro do casco de tatú, bota o revólver também, ninguém bole. Eu vou bulir com seus trens não. Eu acendo fogo maior, fico de ôlho, tomo conta do fogo, mecê dorme. [...] Mecê não quer dormir? Tá bom, tá bom, não falei nada, não falei... (ROSA, 1969, p. 131)

Ai, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que eu ia querer matar Maria-Maria? Também, eu nesse tempo eu já tava triste, triste, eu aqui sòzinho, eu nhum [...] (ROSA, 1969, p.139)

Em alguns momentos da narrativa refere-se a si mesmo como gente, em outros, ao contrário – e estes são maioria – como onça, sua identidade desejada e, de certa forma, a que constrói para si. Além disso, às vezes diz que não gosta de gente; às vezes diz que gosta, mas nesse caso seu discurso é ambíguo.

Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. (ROSA, 1969, p.134)

Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! (ROSA, 1969, p.135)

Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. (ROSA, 1969, p. 134)

Nhor sim, eu gosto de gente, gosto. Caminho, ando longe, pra encontrar gente, à vez. Eu sou corredor, feito veado do campo... (ROSA, 1969, p.132)

Afirma que sabe o que onça pensa e sente:

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que ta tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. [...] Quando algũa coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (ROSA, 1969, p.150)

Poder de onça é que não tem pressa: [...] Hã, hã... dá um bote, às vez dá dois. Se errar passa fome, o pior é que ela quage morre de vergonha... (ROSA, 1969, p.133)

Interessante destacar que no seu vocabulário, em sua “língua de onça”, há o predomínio da letra “h”, a qual não possui valor lingüístico, indicando que o seu falar se configura em uma fala agônica, uma ausência, tanto de significação, quanto de valor. Trata-se, portanto, de um diálogo entre um narrador que tem voz narrativa, cuja fala, porém, não

vale como fala humana, e um interlocutor que possui voz, mas que tem sua fala além de mediada, suprimida. Se a linguagem do narrador não é exatamente humana, pode-se dizer que está situada a meio do caminho entre o humano e o animal, entre gente e onça. Provavelmente por esse motivo é que o seu narrar não o salve. De acordo com Haroldo de Campos (1992), autor de estudo pioneiro e sempre relevante, na linguagem do Iauaretê o destaque está no elemento tupi, associado à linguagem regional e às subversões lingüísticas perpetradas pelo autor mineiro, contestador da linguagem comum. Esse amálgama se constituiria em uma linguagem de onça, aproximando o onheiro do reino animal. Diríamos que este, se não se vê ou sente como gente, também não chega a atingir o estado animal, pois, paradoxalmente, trazendo para a sua língua o “h”, representativo do elemento humano - o homem -, o que ele faz é construir uma linguagem de bicho querendo ascender à condição humana, língua de bicho querendo ser gente, e não o contrário. Sua busca é de humanidade, inserção entre os humanos.

Narrando, naquele determinado contexto, o bugre-onça do conto de Guimarães Rosa se expressa, joga com o interlocutor, construindo, também, seu mundo interior. Segundo Bakhtin, o nosso mundo interior “se adapta às nossas possibilidades de expressão. Uma vez materializada, a expressão exerce um efeito reversivo sobre a atividade mental: ela põe-se então a estruturar a vida interior, a dar-lhe uma expressão ainda mais definida e estável [...]” (BAKHTIN, 2002, p.118). Por essa razão o narrador pode construir para si uma identidade-onça, ao mesmo tempo em que engana a si mesmo, ao ouvinte e aos outros, pois não é exatamente essa identidade que ele busca forjar para si. É uma situação bastante semelhante àquela encontrada no Grande sertão: veredas, e tema recorrente na obra de Guimarães Rosa: a busca do homem humano - do homem “cidadão”, nas palavras de Riobaldo e do sertanejo de *Como ataca a sucuri*, que assim se refere a seu hóspede. Essa busca parece se dar preferencialmente por vias tortas e é um caminho em direção a si próprio, mesmo que o sujeito desse processo não o perceba.

O mundo do sertão, cenário do conto - e da obra rosiana - é primitivo, característica que parece impregnar os seres que nele habitam. As dificuldades por eles enfrentadas transparecem em seus modos de dizer e fazer, bem como moldam sua personalidade. No caso do onheiro temos um agravante, que é a sua condição de mestiço: ser dividido, pela metade, o qual, além da luta pela sobrevivência, tem de buscar identidade nesse território, o que torna

sua tarefa ainda mais árdua. Portanto, tendo a exata noção de que não pertence ao mundo do forasteiro, e sendo um excluído em seu próprio território, cria o seu mundo particular. Percebendo que mesmo os negros, tradicionais vítimas do preconceito, estão mais bem integrados - e aceitos - que ele, tem especial aversão a estes. Preconceituoso, o fato de estar situado abaixo do negro na escala social, o incomoda particularmente, intensificando seu complexo de inferioridade, que faz com que não se julgue suficientemente humano.

Café, tem não. Hum, preto bebia café, gostava. Não quero morar mais com preto nenhum, nunca mais... Macacão. Preto tem catinga. Mas prêto dizia que eu também tenho: catinga diferente, catinga aspra. (ROSA, 1969, p.128)

Veredeiro seo Rauremiro, bom homem, mas chamava a gente por assovio, feito cachorro. Sou cachorro, sou? Seo Rauremiro falava: - 'Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre...' Seo Rauremiro conversava com prêto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. (ROSA, 1969, p. 153/154)

O fluxo da narrativa segue, com a tensão aumentando em intensidade nesse confronto de mundos, numa trama em muito semelhante àquela que o autor retomaria, de forma bem mais sintética, em *Como ataca a sucuri*, do qual vimos de tratar. Os desentendimentos entre ambas as personagens ocorrem especialmente em virtude do onceiro não estar apto à convivência humana. A cada contrariedade, este revela a face vingativa e traiçoeira, e um prazer sádico em narrar os detalhes da selvageria do mundo das onças e também do sertão, travestidos de informação ao forasteiro ou conselho de amigo, como o onceiro faz questão de se referir a seu visitante.

Quero todo o mundo com mêdo de mim. Mecê não, mecê é meu amigo... Tenho outro amigo nenhum. Tenho algum?" (ROSA, 1969, p.134)

À beira do fogo, narrando no escuro³⁷, o contador não seduz o ouvinte. Há uma batalha não verbal – ou verbal não explícita -, uma polêmica velada, entre eles, que disputam o papel de caçador, pois o outro disponível, nessa história, é o de caça.

³⁷ Ao contrário de Drepes, em *Como ataca a sucuri*, o qual traz consigo um candeeiro, que usa como uma “arma” a mais, o interlocutor do onceiro só pode contar com a luz do fogo, que o narrador/contador aviva quando assim o deseja. Em todo o caso, esse interlocutor tem uma *arma de fogo*, contraponto ao candeeiro de Drepes.

O conto é estruturado em blocos narrativos, com temas recorrentes, em alternância. Um tema introduzido é deixado de lado para ser retomado mais adiante, gerando expectativa e tensão. Alguns fatos são adiantados e esclarecidos no decorrer do contar; outros são contados de uma forma e desmentidos depois. Essa oscilação acompanha a instabilidade emocional do onceiro, que narra a sua história paralelamente às suas alterações de humor, enquanto tenta dominar o visitante. Além disso, poderíamos dizer que essa narrativa comporta em seu interior micro-narrativas, contadas também de forma fragmentada, pelo sertanejo, exigindo um trabalho de montagem por parte tanto do ouvinte, quanto do leitor. A presença de eventos paralelos, mesmo que secundários, descaracterizaria a forma conto, em sua acepção tradicional – evento único e leitura de uma só assentada –, tornando-o próximo da novela, pois o narrador se configuraria em moldura às micro-narrativas. Quanto aos blocos narrativos, identificamos que estes se alternam, principalmente, entre informações referentes aos hábitos e costumes das onças; informações pessoais, as quais permitem que se pinte um retrato do onceiro; histórias das mortes; as tentativas de persuasão por parte do anfitrião, o qual tenta fazer com que o visitante baixe a guarda; pedidos de “presentes” para o forasteiro, que é “rico”; ameaças mais ou menos veladas; elogios; histórias da convivência do sertanejo com as onças, sobretudo com a onça Maria-Maria; interdições à fala do interlocutor; afirmações de “amizade”. Tudo regado à cachaça e entremeado de cordialidades e brabezas do anfitrião. Espécie de Sheherazade às avessas, o visitante esforça-se por manter o onceiro falando, pois sabe que a sua sobrevivência depende desse narrar. Ao mesmo tempo, não larga mão do revólver. Tanta insistência gera a desconfiança do contador.

Eh, mecê quer saber? Não isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum...
Mecê quer saber de muita coisa! (ROSA, 1969, p.134)

Nhem? Como é que se chamavam? Pra quê é que mecê carece de saber? Êles eram seus parentes? (ROSA, 1969, p.134)

Por quê mecê quer saber? Quer saber tudo? Cê é soldado? (ROSA, 1969, p.156)

Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda (...) Tou vendo, cê tá com sono. Oi, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – depois piso em riba, cê dorme de repente... (ROSA, 1969, p.140)

Eh, cê tá segurando revólver? Hum, hum. Carece de ficar pegando no revólver não... (ROSA, 1969, p.145)

O onceiro tem um código de conduta bastante particular. Amoral, julga proceder de forma correta e tem sempre uma justificativa para os crimes que comete. Estes, ou são atos seus quando supostamente metamorfoseado em onça, ou atribuídos diretamente aos animais, mesmo que tenham contado com sua colaboração. De qualquer forma, da responsabilidade pelas mortes ele se isenta, são sempre as onças - ou a vida selvagem - que matam, sendo que essa isenção o onceiro se dá perante o interlocutor, ou perante a lei dos homens. Ele tem a real noção de que são crimes, pois tenta, a princípio, creditá-los a alguma doença. Como seria de se esperar, isso é pouco provável, no entanto ele assegura que está dizendo a verdade, embora saiba que não convence e, ao mesmo tempo, não querendo realmente convencer.

Ã-hã, prêto vem mais não. Prêto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade... (ROSA, 1969, p.127)

Veredeiro morreu, mulher dêle, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade! (ROSA, 1969, p.131)

Nhem? Os três geralistas? [...] Morreram, eles três, morreu tudo, tudo – cuéra. Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo! (ROSA, 1969, p.135)

Afirma que não fica bêbado, a não ser quando bebe muito sangue, porém, conforme se embriaga, fala e revela(se) cada vez mais. Aos poucos as mortes vão se esclarecendo, a partir de seu relato, no qual deixa transparecer uma certa vaidade pelos feitos. A motivação para as mortes está sempre relacionada ao desejo de matar, segundo as informações do narrador, algo natural no universo selvagem das onças. Esse desejo é desencadeado por alguma atitude essencialmente humana das vítimas ou, seus pecados. O que nos remete, justamente aos pecados capitais³⁸. Tal evidência faria do onceiro uma espécie de *serial killer* do sertão, e isso o tornaria, ironicamente, mais humano, pois, ainda que o seu método não seja consciente, as onças, ao contrário, não sistematizam sua matança. À exceção da morte de animais, como o seu cavalo, os seres que com ele convivem e são mortos, incorrem em algum desses pecados, quase todos estão presentes: preto Tiodoro – a luxúria; preto Bijibo – a gula; Antunias – a avareza; Gugué – a preguiça; Seo Riopôro – a ira; Seo Rauremiro – a soberba.

³⁸ CORGOZINHO FILHO (2000).

Prêto Tiodoro queria só passar na barra da Veredinha – deitar na esteira com a mulher do homem doido, mulher muito boa: Maria Quirinéia. A gente passou lá. Então, uê, pediram pra eu sair da casa, um tempão, ficar espiando o mato, espiando no caminho, aruê, pra ver se vinha alguém. (ROSA, 1969, p.154)

“Prêto comia. Atié! Atié, que êle comia, comia, só queria era comer, até nunca vi assim, não...[...] Olhei prêto Bijibo comendo, êle lá com aquela alegria doida de comer, todo dia, todo dia, enchendo boca, enchendo barriga. Fiquei com raiva daquilo, raiva, raiva danada... (ROSA, 1969, p.151/152)

Aí, era de noite, fui conversar com o outro geralista que inda tinha, chamado Antunias, jababora, uê. Ô homem amarelo de ridico! Não dava nada, não, guardava tudo pra ele, [...] Cheguei lá, êle tava comendo, escondeu o de-comer, [...] (ROSA, 1969, p.155)

Aquêle jababora Gugué, homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não. Eu queria passear, ele gostava de caminhar não: só ficava deitado em rêde, no capim, dia inteiro, dia inteiro. [...] Dormia, pitava, espichava deitado, proseava. [...] Então peguei a não querer espiar pra êle. Eh, raiva não, só um enfaro. [...] Até me esfriava... Eu queria ter raiva dêle não, queria fazer nada não, não queria, não queria. (ROSA, 1969, p.155)

Uai, então eu enxerguei que vinha vindo geralista, aquêle seo Riopôro, homem ruim feito ele só, tava tôda hora furiado. [...] saí de debaixo de árvore, fui lá, encontrar com ele, mor de cercar, mor d'êle não vir, que prêto Tiodoro tinha mandado. (ROSA, 1969, p. 154)

Uê, uê, rodeei volta, depois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dêle não – homem muito soberbo. (ROSA, 1969, p.153/154)

Cabe destacar que o próprio onceiro é acometido dessas fraquezas humanas, em maior ou menor intensidade, com destaque para a preguiça, a ira e, sobretudo, a inveja. O ritual das mortes poderia ser interpretado como uma espécie de purificação, pois ele estaria matando nos outros a si mesmo, o que de ruim traz nos seus avessos, aproximando-o do mundo idealizado dos animais, sem códigos morais e, principalmente, sem culpa. No entanto, como o pecado que nele predomina é a inveja - ou cobiça -, o único que não está satisfatoriamente representado nas pessoas com quem conviveu, provavelmente ele deverá morrer ou, mais precisamente, matar-se, para que o ritual se complete. O sertanejo quer ser onça, mas é gente, não consegue escapar à condição humana, a qual persegue, paradoxal e intuitivamente, ao mesmo tempo em que tenta se forjar uma identidade onça, e uma imagem dela, que constrói por obra da linguagem.

Personagem que escapa à morte, porém, é Maria Quirinéia, cujo pecado é a luxúria. Associada ao mundo do profano, no momento em que elogia a mãe do onceiro, aproxima-se

da imagem que esta representa, ascendendo, portanto ao reino do sagrado. Por esse motivo é redimida de seus pecados e poupada. Porém, antes que incorra em erro novamente, é retirada da região pelo onceiro, o qual leva também o “doido” marido dela, que não tem pecados, já que é incapaz.

Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas. Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirinéia na goela. Mas foi ela que falou: - ‘Oi: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?’ Aquela mulher Maria Quirinéia muito boa, bonita, gosto dela muito, me alembro. Falei que todo o mundo tinha morrido comido de onça, que ela carecia de ir s’embora de mudada, naquela mesma hora, ir já, ir já, logo, mesmo... (ROSA, 1969, p.156/157)

A dicotomia (antítese) entre as imagens da santa e da prostituta, que divide o mundo feminino em duas categorias, remonta à Idade Média e não é novidade em literatura, tampouco é desconhecida a influência que ainda exerce no mundo dos homens, do ponto de vista cultural. Não é à toa que o preto Tiodoro, dominado pela luxúria, é morto pelo onceiro de par com a onça Maria-Maria, a qual “queria ir com ele” matar o preto, já que, a exemplo da mãe do bugre, também está situada no reino do sagrado. O amor do sertanejo pela onça é idealizado, segue o código do amor cortês e não pode ser profanado, razão pela qual não pode sequer ouvir falar da possibilidade da onça ter um macho, apesar de já ter sido mãe. A figura materna estará sempre associada ao sacro, sendo louvada em seu amor pelos filhos e os cuidados que lhes dispensa. As onças em seus costumes no que se refere às crias, são comparadas à mãe do onceiro.

Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas. A’bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu... Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraim. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com êles, jaguanhénhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta dêles, deixa ninguém chegar perto, não... (ROSA, 1969, p.148)

Fato que chama a atenção é que as pessoas que se referem à mãe do onceiro, têm sua voz citada em discurso direto ou, em alguma forma próxima deste. Isso se dá com Maria Quirinéia, cujo discurso direto emerge do indireto e com seo Riopôro, em voz citada direta. Não são as únicas vozes que se encontram próximas do discurso direto, temos também, por

exemplo, Seo Rauremiro, que tem seu discurso igualmente emergindo do indireto do narrador. Porém são casos que se destacam.

- ‘Que é que tu ta fazendo por aqui, onceiro senvergonha?!’ – foi que êle falou, me gritou, gritou, valente, mesmo.
- ‘Tou espiando o rabo da chuva...’ – que eu falei
- ‘Pois, por que tu não vai espiar tua mãe, desgraçado?!’ – que êle tornou a gritar, inda gritou, mais, muito. Ô homem aquêle pra ter raiva.
Ah, gritou, pois gritou? Pa! Mãe minha, foi? Ah, pois foi. Pa! A’bom. A’bom. Aí eu falei com ele que a onça Porreteira tava escondida lá no fundão da pirambeira do desbarrancado. (ROSA, 1969, p.154)

Relevante, também, é o fato de o narrador controlar os apartes do interlocutor, ora o intimando a falar; ora interditando-lhe a palavra, pois alguns temas são tabu, como aquilo que se refere à matança de onças que o sertanejo perpetrou na região. Natural da localidade, e auto-intitulado parente dos felinos, o onceiro tem o direito de dizer que matou, o visitante não pode acusá-lo nem se referir ao fato, tampouco pode falar mal daqueles que seu anfitrião tem como seus familiares. Além disso, o contador procura ter o domínio da própria palavra, o que seria lógico numa semelhante situação. Não é o que ocorre, no entanto, pois a palavra está sob o seu controle apenas aparentemente, seu domínio é sobre a técnica do contar, mas não sobre aquilo que é dito, e que ele talvez não quisesse – ou devesse – dizer. Em várias ocasiões o narrador afirma que não mais falará, mudando de idéia em seguida, quase sempre mediante a oferta de algum agrado, geralmente mais cachaça. Ambos reconhecem o poder que advém da palavra, as maneiras de usá-la estrategicamente é que diferem, o que estabelece um jogo entre o falar e o não-falar, entre o dito e o não-dito. As armas que porta o forasteiro, o revólver, inclusive, é que fazem com que o onceiro se perca. E, perdido, faz uma derradeira tentativa de sedução, convidando o outro para o seu mundo, cúmplice: “Vamos matar?” (ROSA, 1969, p.158). Porém, a palavra por ele pronunciada é que determina o seu destino, sua morte - metamorfoseado em onça ou não. O narrador se mata por intermédio de sua própria palavra, a mesma que, ironicamente, salva o interlocutor.

Em *Meu tio, o Iauaretê*, destaca-se o trabalho com a linguagem, aspecto bastante analisado, e sobre o qual é praticamente impossível não nos referirmos, quando do estudo dessa obra. À primeira leitura, mesmo que estejamos familiarizados com o universo de Guimarães Rosa, chama a atenção o fato de que estamos diante de uma linguagem não

convencional. Identificamos o falar regional do interior mineiro, além dos neologismos e arcaísmos, elementos constituintes do seu fazer literário. Porém, há algo mais, quase uma outra língua, parecendo primitiva e, a princípio, indecifrável. No entanto, constatamos que esta serve perfeitamente às pretensões do autor, e adequada à personagem narradora, a quem traduz de forma particular e única, servindo a seus propósitos, conscientes ou não. Se a fala do narrador aproxima-se dos sons emitidos pelos felinos, mais especificamente pelas onças, se ele se expressa de forma não inteiramente humana, seu discurso é eminentemente humano, em sua forma e conteúdo. Contador, constrói o seu enunciado, e narra, utilizando o discurso direto, o qual associa ao indireto livre e a outras formas de citação do discurso do outro, estas menos frequentes. É uma narrativa polifônica e bilíngüe.

No que tange ao discurso, mais precisamente à situação dialógica, observamos que esta se dá a partir do confronto entre dois mundos antagônicos, portanto não passíveis de interação, pois para que a troca lingüística se efetive

é indispensável que o locutor e o ouvinte pertençam à mesma comunidade lingüística, a uma sociedade claramente organizada. E mais, é indispensável que estes dois indivíduos estejam integrados na unicidade da situação social imediata, quer dizer, que tenham uma relação de pessoa para pessoa sobre um terreno bem definido. É apenas sobre este terreno preciso que a troca lingüística se torna possível; um terreno de acordo ocasional não se presta a isso, mesmo que haja comunhão de espírito. (BAKHTIN, 2002, p.70)

Ora, os dois protagonistas da situação de diálogo no conto não preenchem esses requisitos, portanto a troca lingüística não pode se efetivar, razão pela qual o autor opta por uma solução narrativa que consiste em “emudecer” o interlocutor. Esse recurso, que Mikhail Bakhtin nomeia *dialogismo velado*, para a época de sua produção, era um tanto quanto “revolucionário”, sendo mesmo incompreensível para uma parcela de estudiosos e, mais ainda, para boa parte dos leitores, apesar de já haver sido utilizado anteriormente, pelo próprio Guimarães Rosa, em Grande sertão: veredas, e por autores como João Simões Lopes Neto, no início do século XX, em seus Contos gauchescos, como solução para a dificuldade de fazer falar o narrador Blau Nunes sem incorrer nos equívocos românticos.

No entanto, não devemos deduzir que pelo fato de o interlocutor não se manifestar em voz narrativa, ele não esteja presente e não se manifeste. Não é um monólogo que se apresenta à nossa leitura e análise. É bem verdade que escutamos apenas a voz do narrador, contador de estórias e senhor da palavra, portanto. Mas a presença e os apartes do interlocutor

e sua influência nos rumos da narrativa são evidentes e chegam até nós intermediados pela voz do narrador, através da função fática da linguagem, que nos proporciona o acesso a sua voz. Não existe enunciação sem interlocução, mesmo em um monólogo, porque a enunciação pressupõe um interlocutor, mesmo que seja a imagem de um interlocutor possível ou provável. Pela ótica do dialogismo bakhtiniano,

toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é um resposta a alguma coisa e é construída como tal. (BAKHTIN, 2002, p.98)

Se responder é um poder, esse poder não é negado ao interlocutor em *Meu tio, o Iauaretê*. Ele responde, mas não fala. Os interlocutores mudos são soluções narrativas encontradas pelos autores para obstáculos antes intransponíveis, como a impossibilidade de troca lingüística. Dando ênfase ao discurso de ambos, é também um recurso de visualização, caso do conto que analisamos, e à semelhança de *Como ataca a sucuri*, do mesmo autor, do qual vimos de tratar.

Vincenzo Arsillo (2001), tratando do interlocutor mudo em Grande sertão: veredas, parte de uma indagação - “Pode o silêncio ser falado? [...] Pode o silêncio entrar no ato do discurso como sujeito, como uma presença e não como uma ausência?” (ARSILLO, op. cit., p.317) - que poderia ser feita também em relação a *Meu tio, o Iauaretê*. Seu estudo, guardadas as especificidades relativas à obra objeto de sua análise, poderia ser aplicado ao conto de que tratamos, ao qual, inclusive, o estudioso faz referência. Arsillo afirma que esse interlocutor específico, nessa situação dialógica, cumpre um papel que transcende sua função como figura de interlocução, tornando-se “uma complexa figura retórica na construção da dialética interna do texto” (op. cit., p.318). O interlocutor mudo se configura como “motor”, a “*causa interna* do desenvolver-se da narração” (ARSILLO, op.cit., p.322), o que faz dizê-la, transformando-a de implícita em explícita.

Para o autor, esse interlocutor

[...] é o espelho escuro e preto, o grande parêntese que permite a narração, é figura noturna que, no ser noturno da narração, revela e dissimula a própria presença. A figura do interlocutor, então, é uma imagem sempre dissimuladora, que constrói na palavra sempre *adiada*, no silêncio que está para terminar (e que sempre inicia, que é sempre inicial), uma possibilidade de presença *em forma de discurso*, como reflexo e avesso do discurso, como seu paradoxal duplo. (ARSILLO, op. cit., p. 324)

Está claro que, se formos comparar os dois casos de interlocução de que tratamos, constataremos que o narrador de *Meu tio, o Iauaretê* deixa que a voz de seu interlocutor apareça, se manifeste mais do que permite Riobaldo ao seu. A função fática da linguagem é mais utilizada no discurso do onceiro, e a situação dialógica no conto é mais evidente, há mais ação por parte desse interlocutor. Em Grande sertão: veredas, às vezes esquecemos de que é um diálogo que se apresenta, e não de um monólogo, pois o interlocutor, nesse caso, é muito mais uma motivação para o desfiar da fala de Riobaldo, do que propriamente ação. Sua presença é menos determinante nos rumos que toma a narração - e a narrativa, se o relacionarmos ao interlocutor do conto. Talvez a razão para que isso se dê, esteja no fato de que o onceiro está muito menos apto a falar, pois nem ao menos possui uma linguagem verdadeiramente humana. Sua fala está distante do falar do jagunço “meio-letrado”, Riobaldo, o qual possui boa articulação, organizando melhor o seu raciocínio e sua fala.

Em relação ao romance de Guimarães Rosa, que tomamos também como válido para *Meu tio, o Iauaretê*, que Vincenzo Arsillo chama de paradigmático texto, paralelo ao Grande sertão: veredas, podemos acrescentar, ainda, o que nos diz esse estudioso, o qual afirma que o diálogo, nessa obra é “presença simultânea, e não consecutiva, de elementos aparentemente opostos, coexistência formal e substancial entre uma coisa e seu avesso” (ARSILLO, op. cit., p.328):

[...] ele [o diálogo] no enredo textual, se concretiza na relação entre voz e silêncio, mas relação na qual, note-se, o silêncio não é a negação da voz, mas é a sua *alteridade*, é o “ser outro” da voz. A genial invenção narrativa de Guimarães Rosa consiste na personificação do silêncio, no transformar o silêncio em um a *personagem* que, como locutário, numa paradoxalmente presença física encarna a alteridade *dentro e no devir* do texto. (ARSILLO, op. cit., p.328/329)

Meu tio, o Iauaretê, é uma atualização do conto popular maravilhoso de moral implícita, amálgama de duas tendências humanas, na acepção de Wieland, e conto maravilhoso com a transmutação do humano em animal, mesmo que esta se configure em uma sugestão. A inovação está em que a metamorfose se dá no nível da linguagem, a qual nos proporciona também o acesso aos sentimentos que perpassam narrador e interlocutor no tenso jogo de forças que se opera no conto, antes da sugerida mudança de estado. Por não se tratar de um conto popular maravilhoso, no sentido estrito do termo, não pode existir a transformação explícita, por esse motivo, a escolha da narrativa em 1ª pessoa, por um contador de histórias, recurso que soluciona o problema, pois com a morte implícita do

narrador, morre com ele a narrativa, “o final da história”. O autor não se vê obrigado a dar materialidade aos fatos, já que ele mesmo acaba com essa possibilidade, embora abra uma outra: aquela que permite que a metamorfose seja passível de efetivação, seja crível, se for essa a nossa leitura. A não-materialização da “palavra-fato”, nessa narrativa, a exemplo do pacto com o diabo em Grande sertão: veredas, confere ambigüidade ao tecido narrativo, abre possibilidades de significação e de interpretação. Se no caso do conto a responsabilidade por essa ocorrência está na utilização de um determinado recurso estilístico, no romance, isso se deve ao materialismo do narrador-protagonista (PINTOS, 1997).

Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. (ROSA, 1970, p.11)

[...] o que eu quero é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe do Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto? (ROSA, 1970, p.237)

Essa característica de personalidade, não permite a Riobaldo crer na transformação que nele se opera, já que o demo não aparece “em carnes de comida da terra e sangue derramável” (ROSA, 1970, p.317).

Êle tinha que vir, se existisse. Naquela hora existia. Tinha de vir, demorão ou jaião. Mas, em que formas? [...] E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver. Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com Êle em trono, contravisto, sentado de estadela bem no centro. O que eu agora queria! [...] Então, êle não queria existir? Existisse. Viesses! Chegasse, para o desenlace dêsse passo. [...] Só outro silêncio. [...] E foi aí. Foi. Êle não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que êle tinha me ouvido. [...] Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gôzo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada. Pois ainda tardei, esbarrado lá, no burro do lugar. Mas como que já estivesse rendido de avêso, de meus íntimos esvaziado. (ROSA, 1970, p. 317/319)

Tanto num caso, quanto no outro, tudo pode ou não estar acontecendo, pois existe um motivo plausível para que a razão das personagens que presenciam os fatos ligados ao sobrenatural esteja alterada: o estado febril. No conto de Estas estórias, o narrador freqüentemente se refere à febre de seu interlocutor, às vezes afetando preocupação, em outras creditando a esse fato as atitudes de seu visitante que não lhe convêm. Sem contar que esse estado não nos permite saber se ele treme por estar doente ou por medo, se chora por conta da fumaça ou da febre, ou se está apavorado.

Mecê tá com febre. Devia deitar no jirau, reбуçar com a capa, cobrir com couro, dormir. Quer? (ROSA, 1969, p.131)

Tira, tira revólver prá lá! Mece tá doente, mecê tá variando... (ROSA, 1969, p.158)

Já em Grande sertão: veredas, sabemos do estado de Riobaldo nas Veredas Mortas pela sua própria fala, e pela alusão de um de seus companheiros quando de lá retorna.

Eu tinha tanto friúme, assim mesmo me requeimava forte sêde. [...] Cheguei no meio dos outros, quando o Jacaré estava terminando de coar café – ‘Tu treme friúra, pegou da maleita?’ (ROSA, 1970, p. 320)

Portanto, a visão da onça por parte do interlocutor do conto, e as sensações experimentadas na encruzilhada por Riobaldo, poderiam não passar de delírio febril, bem como poderiam constituir-se em imagem construída pela palavra pronunciada. A esse respeito, Irene Machado, em um estudo referente a *Meu tio, o Iauaretê*, afirma que este

revela-se como uma experiência radical. Nela a palavra saída da boca é antes de mais nada *cenarização* do evento desenrolado no espaço presente do tempo e da página. [...] O onceiro toma a palavra para construir não apenas um relato, mas uma cena ou um espetáculo. Para o interlocutor, que *ouve no escuro* todos esses aspectos vão compondo a imagem do bugre-onça que lhe aparece cenicamente através dos casos narrados projetados pela voz. [...] A voz do onceiro vai criando no espaço escuro a imagem da onça. Esta cresce progressivamente até que a voz torna-se a própria onça para o viajante, levando-o a sacar o revólver. [...] A cena criada *na e pela voz* do onceiro é que leva o viajante a cometer o assassinato: ele mata porque (ou)viu a imagem. Pode-se dizer que o onceiro foi morto por sua própria voz, ou melhor, pela onça que a voz conseguiu projetar. (MACHADO, 2000, p. 281/282)

Quanto à presença do fantástico, diríamos que o ponto de vista que adotarmos é que determinará se estamos diante de uma narrativa em que esse elemento se comparece ou não. O certo é que o texto de Guimarães Rosa resiste a classificações rígidas, e transita fluido entre o universo do fantástico e do mágico. Especificamente sobre o conto de que tratamos, a mesma Irene Machado, diante da evidência de que é uma narrativa que se orienta entre o real e o virtual, radicalizando o sobrenatural, coloca a questão: “O conto ‘Meu tio, o Iauaretê’ pode ser considerado um texto fantástico? [...] Afinal, a morte acontece textualmente” (MACHADO, 2000, p.283). Diríamos que é uma questão que suscita estudos e debates. Optamos pela presença do realismo mágico, pelo fato de não haver uma materialidade, um

explicitamento dos fenômenos que são experimentados pelas personagens, além do que, a presença das *mirabilia, dos thôma*³⁹, a que se refere François Hartog (1999), se justifica, pois estamos diante de uma história narrada por um contador – o qual, de certa forma, é um viajante - a seu ouvinte, e é isso que este deseja e necessita, independente do motivo que o leva a pedir o contar e o prosseguimento deste.

Meu tio, o Iauaretê é uma das narrativas mais analisadas de Guimarães Rosa. Tratada por estudiosos das áreas da literatura e da linguagem, bem como por aqueles ligados à História e Etnologia, por exemplo, muito se tem dito a seu respeito. Assis Brasil (1969, p.50/60) é responsável por uma das primeiras informações que nos chegaram, quando diz que este e Grande sertão: veredas, segundo palavras do próprio Guimarães Rosa, teriam sido escritos quase que simultaneamente e que, na origem, tratavam-se ambos de contos. O autor teria optado pelo desenvolver aquele que viria a ser publicado como o seu único romance, por ter sentido as possibilidades que o tema proporcionava. Haroldo de Campos, referência para aqueles que se debruçam sobre o estudo do conto, quando o tema é a sua linguagem, afirma que essa obra é “o estágio mais avançado de seu [de G. Rosa] experimento com a prosa” (op. cit., p.59). Os estudos mais recentes procuram outros enfoques, mas dificilmente escapam daquilo que se constitui em estrutura e temática do conto: sua linguagem.

³⁹ *thôma* – maravilhas, curiosidades, vistas pelo narrador em suas viagens, das quais dá conta a seus ouvintes que por elas anseiam. Segundo François Hartog (1999, p. 246), “o *thôma* deve figurar no elenco dos procedimentos da retórica da alteridade. De uma maneira geral, produz um efeito de credibilidade, até porque o narrador não pode deixar de usar essa rubrica que o público espera: se a omitir, arruinará de uma vez seu crédito”.

Considerações finais

Procuramos, neste estudo, discutir a forma conto e sua ocorrência na obra de Guimarães Rosa. Em nosso percurso, em um primeiro momento, traçamos um breve histórico da evolução da forma; aludimos às principais contribuições e acréscimos de contistas e teóricos; abordamos a questão da nomenclatura, tanto para o conto popular e o moderno conto literário, quanto para a forma novela e aspectos relacionados à tradução. Destacamos a contribuição valiosa de André Jolles; Jacob Grimm e Joaquim Arnim, bem como de seu precursor, Christoph Martin Wieland, à Teoria do Conto. Elencamos, também, os nomes daqueles que os sucederam, os quais estabeleceram princípios fundamentais, como por exemplo, Edgar Allan Poe, que parece ter se firmado como o pai do moderno conto literário, fixando as bases do que ainda hoje conhecemos por *conto*; Anton Tchecov, cuja influência marcou gerações, notadamente os contemporâneos; Julio Cortazar e Ricardo Piglia, responsáveis pelo acréscimo de noções importantes. No Brasil, onde Machado de Assis está entre os pioneiros, permanecendo ainda atual, têm relevância toda uma safra de contistas, surgida principalmente na década de 70, do século que passou, quando o conto conheceu seu auge, tanto no que tange às discussões, quanto à sua proliferação. Entre esses autores nacionais, encontra-se aquele cuja obra foi objeto de nossa investigação, para o qual dirigimos nosso olhar: João Guimarães Rosa.

O segundo momento de nosso trabalho foi dedicado à sua fundamentação teórica. Optamos por tratar da produção do autor mineiro, especificamente como contista, à luz da Metalinguística bakhtiniana porque, em seus escritos, a linguagem e os aspectos referentes ao discurso são temas de destaque, sem esquecermos do elemento humano – e social, portanto –, presente na totalidade de sua obra, fato que também justificou o método escolhido.

Por fim, no terceiro capítulo, empreendemos uma incursão aos livros de contos de Guimarães Rosa. Selecionamos quatro exemplares para análise, dentre as inúmeras possibilidades de escolha nesse universo, tarefa que se revelou “íngrata”, pois outros mais gostaríamos de ter acrescentado ao conjunto. Esses contos foram selecionados baseados em critérios estruturais e temáticos, principalmente, sem deixar de lado o critério pessoal de seleção e a pouca ocorrência – pelo que apuramos – de análises voltadas para a maior parte deles. Tivemos por objetivo, ao optarmos por esse *corpus*, exemplificar os aspectos abordados.

Estamos certos de que ainda há muito a estudar e tratar. Não tivemos a pretensão de esgotar o tema, acreditamos que tanto a questão teórica – a forma conto, com seu caráter fluido e difuso, como o próprio objeto de análise – a obra rosiana, território sedutor e instigante, seguem por *não* serem totalmente descobertas, ou desveladas, felizmente. No entanto, alguma contribuição esperamos ter acrescentado ao conjunto de seus estudos, já que a algumas conclusões pudemos chegar.

Dentre as formas narrativas, o conto é a mais antiga, e a mais popular. É também aquela que gera mais controvérsias, sendo objeto de estudos diversos. Inquietam-se os teóricos, que se lançam a constantes tentativas de definição e classificação. A discussão, sem dúvida, é válida. A forma resiste, metamorfoseando-se, esquivando-se, associando-se a outros gêneros, atualizando-se. O conto tem origem nas narrativas orais e, em sua forma escrita, começa como oralidade compilada, ajustando-se e acompanhando a nossa própria evolução, já que é o gênero que mais nos traduz, pois se aproxima da nossa voz, do nosso contar, além de estar ligado à transmissão de sabedoria e conhecimento. Porém, se as fronteiras entre os gêneros estão mais tênues, possibilitando a experimentação e enriquecendo a forma pelo acréscimo, no conto há determinadas especificidades que não podemos ignorar, sob o risco de o descaracterizarmos em sua essência: uma base, que parece não se ter alterado, apesar das sucessivas atualizações. Parte da crítica diz ser necessário estabelecer preceitos mais ou menos rígidos, uma teoria coerente do conto suficientemente ampla que abarcasse todas as faces desse tipo de narrativa. Seria assim tão necessário? E mais, seria possível?

Nos estudos e nas teorias que se sucedem, há grandes contribuições, mas equívocos também surgem, principalmente aqueles que dizem respeito à tradução e à nomenclatura, já que parece haver uma certa tendência a nomear um texto tendo em vista critérios como o de extensão, por exemplo, ignorando que existem pré-requisitos para a sua classificação, e que estes são de ordem estrutural/constitutiva e temática. No que tange à tradução, as impropriedades são decorrentes das diferentes nomenclaturas adotadas, conforme o idioma, que confundem alguns tradutores. Procurando chamar a atenção para esse aspecto, sobre o qual os estudiosos ainda não chegaram a um consenso, nossa abordagem colocou uma questão: o que é conto – popular e literário - e o que é novela? Constatamos que como novela deveriam ser classificadas as narrativas cuja estrutura se constituísse em uma atualização da

novela toscana, forma que tem origem na oralidade e que, por sua vez, dá origem tanto ao moderno conto literário, quanto ao conto popular em sua modalidade escrita.

Curiosamente, no caso de aceita a definição, narrativas bastante conhecidas, denominadas de contos, sofreriam uma alteração ou, pelo menos, seriam repensadas no que diz respeito a esse aspecto. Por exemplo, sob esse ponto de vista, os Contos gauchescos (1983), de João Simões Lopes Neto, não se configurariam, na verdade, em uma coletânea de novelas? Os episódios podem ser lidos separadamente, mas o narrador, Blau Nunes, unificando-os, emoldurando-os, não caracterizaria a obra como tal? Fica a questão.

Alguns autores e teóricos contribuem de forma decisiva para o estabelecimento de parâmetros duradouros. Falamos de André Jolles, e dos autores alemães Christoph Martin Wieland, Achim Von Arnim e Jacob Grimm. A discussão sobre a forma conto, protagonizada por esses últimos, originou a investigação que empreendeu Jolles, ainda hoje referência importante. Em relação ao fato de ser o conto uma forma simples ou não, muito já se disse. Concordamos com Wieland e Arnin no que diz respeito a alguns aspectos, sem menosprezar a contribuição de Jacob Grimm e de André Jolles. De acordo com nosso ponto de vista, o que Jolles chama de forma simples ou não-artística poderia ser aplicado ao conto popular em sua forma oral ou, no máximo, àquela recolhida e compilada da oralidade. Destacamos que a essência, o fundo popular que identificamos no conto literário, quando ambas as formas se encontram, poderia também ser chamada de forma simples. Mas afirmamos que a forma literária do conto, elaborada, será sempre artística, mais – ou menos – elaborada, *acasalada* ou não a uma forma simples, pois não há uma rejeição desta ao *acasalamento* com a outra forma, o que existe é uma impossibilidade de fusão entre elas. A forma artística pode se apropriar da forma simples, mas não o contrário.

Guimarães Rosa comprova e ultrapassa as teorias do conto conhecidas em sua época. Em suas narrativas, encontramos o amálgama das duas tendências humanas – a que busca o verdadeiro e natural, e o anseio pelo maravilhoso, atualizados. Essa atualização se dá sobretudo pelo uso incomum e muito particular que o autor faz da linguagem, palco de experimentações e instrumento de subversões. Porém, o autor não é exatamente uma exceção e, a esse respeito, são ilustrativas as palavras de Gilda Bittencourt:

Não são poucos os casos, nas contísticas brasileira e hispano-americana que temos analisado, de textos que subvertem totalmente as convenções [...], no que tange a aspectos mais formais como enredo, temporalidade, espaço, focalização, voz narrativa e personagem, mas que também contrariam aquela idéia de transformação, de compromisso com o real e o culturalmente aceito.⁴⁰

O universo do conto rosiano é medieval, arcaico, e caracterizado pela presença do elemento maravilhoso, o qual remete aos primórdios da narrativa de tradição oral. Uma breve incursão por sua obra já é reveladora. Destacamos alguns exemplos, além daqueles com os quais trabalhamos: *Arroio das Antas*; *A vela ao diabo*; *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* e *Melim Meloso*, de Tutaméia. *São Marcos*, *Corpo fechado* e *Conversa de bois*, em Sagarana. *Sorôco, sua mãe, sua filha*; *Darandina* e *Nenhum, nenhuma*, nas Primeiras estórias, entre outros.

Certamente, não podemos estabelecer preceitos rígidos quando tratamos da forma conto, nem afirmar que as formas simples e artística não podem coexistir em um mesmo texto, quando temos exemplos tão perfeitos, herança do conto popular, extremamente sofisticados do ponto de vista da forma, da construção, como os que encontramos na obra rosiana. No entanto, se os contos de Guimarães Rosa podem existir, isso se deve, também, ao trabalho de seus antecessores, mesmo aos estudos e questionamentos que se fizeram e se fazem em torno da forma.

As maneiras de dizer-se, hoje, são tão várias que, às vezes, fogem à caracterização. Não é à toa que os estudos estão muito voltados para o texto e para o discurso, além do modo como eles são construídos, suas relações e seu papel na tradução do elemento humano. Traduzir-se, contar-se, dizer-se, é uma forma milenar e atual de construção de identidade e inserção no mundo.

O método bakhtiniano de investigação tem por base as relações dialógicas que o homem estabelece com os seus semelhantes e com o Universo. Esses pressupostos nos orientaram em nossa análise dos contos de João Guimarães Rosa com os quais trabalhamos e, para tanto, utilizamos aqueles contidos sobretudo em sua obra fundamental: Marxismo e Filosofia da Linguagem, embora Questões de Literatura e de Estética, além de Problemas da poética de Dostoiévsi, nos tenham fornecido subsídios igualmente valiosos. Diferente dos

⁴⁰BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Fronteiras do conto como gênero e representação*. http://www.ufrgs.br/iletras/anpoll/gt_litcomp/forum/Gilda_Bittencourt.doc

estudiosos da lingüística convencional, Mikhail Bakhtin valoriza especialmente a fala e aquele que a profere: o próprio homem. Os princípios que norteiam a sua concepção de linguagem têm em vista o papel produtivo e a natureza social da enunciação, cuja constituição é híbrida, já que o discurso do outro se integra ao nosso próprio discurso, em uma relação dialógica interna que poderá ou não ser exteriorizada.

A respeito do discurso narrativo, Bakhtin afirma que este, por não estar comprometido com a realidade factual, goza de liberdade, inclusive no que se refere ao emprego que se queira dar aos esquemas lingüísticos e das técnicas de construção narrativas, o que proporciona ao autor uma gama muito variada de possibilidades. O discurso literário permite essas ousadias, não é inadequado o que serve à arte literária. Guimarães Rosa, além de mesclar múltiplas orientações e tendências, brinca com as possibilidades de citação do discurso do outro. A partir dessa idéia diretiva, aplicamos o pensamento bakhtiniano à obra do autor mineiro, pois cremos que seus pressupostos se encontram explicitados em sua escritura. Além disso, tanto para um autor quanto para o outro, nada é definitivo, tudo está ainda por vir e ir fazendo.

Em se tratando da obra rosiana, bastante apropriadas são as palavras de Lélia Parreira Duarte (2001):

A obra de Guimarães Rosa vem mostrar a impossibilidade de formulação de conceitos definitivos, expressando a convicção de que é permanente e irresolúvel a tensão existente entre pólos opostos – seja entre o mundo dos dominadores e o dos dominados, seja entre regiões geográficas como o mundo do sertão e o da cidade, seja entre a simplicidade do sertanejo e a esperteza daquele mais culturalmente desenvolvido (ou vice-versa), seja entre o real e o imaginário, bem e mal, Deus e o diabo, *mythos e logos*, loucura e razão. (op. cit., p.99/100)

As narrativas que escolhemos contemplam esses aspectos. *Famigerado*, por exemplo, se não se apresenta, sob o ponto de vista de sua composição, como uma novidade, já que sua estrutura está bastante próxima do que se entende por convencional, revela-se inovador sob outros aspectos, marcadamente o tratamento que o autor dá ao tema. É, ao mesmo tempo, proposta de jogo, charada e anedota, *disfarçados* sob o tecido narrativo. Somos surpreendidos com situações ocultas e descobertas, proporcionadas pelos implícitos da linguagem. Temos um conflito e uma polêmica velados entre adversários de características opostas, cujas armas condizem com sua condição e personalidade: olhar analítico, passos bem estudados, palavras

cuidadas. A trama se faz na palavra, nos gestos e na ambigüidade. O conto é uma atualização das formas populares, a partir de recursos estilísticos, como as subversões à norma do contar. Jogando com o significado da palavra *famigerado*, motivo da consulta e da polêmica, o narrador “contador de causos” julga ter sobrepujado o adversário ou, ao menos, ter se livrado do perigo por ele representado, porém a narrativa se desdobra *extratexto*, pista fornecida pelo título do conto. As formas de citação do discurso são as mais tradicionais, temos a predominância do discurso indireto analisador da expressão, mas a forma indireta convencional e o discurso direto também se fazem presentes. A troca lingüística pode, de certa forma, se efetivar em virtude das circunstâncias: o doutor vive no interior e já absorveu falares da região, além de ter adquirido certo conhecimento a respeito de seus costumes.

Em *Um moço muito branco* chama a atenção o aproveitamento que o autor faz da História e de outros discursos, como o bíblico, além do fato de termos uma narrativa que se conta e reconta através de sucessivas gerações, as quais vão sobrepondo camadas à história original, *transtornando-a*. O fenômeno da aparição e desaparecimento do Moço, cuja presença altera a vida da comunidade, é contado em clima de magia e lembra uma história medieval. A apropriação do conto maravilhoso é evidente e a moral da história é implícita, apresentada sob forma metafórica. A narrativa comporta situações e soluções discursivas ambíguas, com muitas combinações dos esquemas sintáticos de base e de suas variantes para a transmissão do discurso do outro. Destaca-se o discurso indireto pictoricamente orientado, em sua forma analítica da expressão, levemente camuflada. Encontram-se presentes, também, a forma indireta livre, a qual prepara o discurso direto, criando efeitos ambíguos, como os momentos em que o narrador tem seu grau de onisciência aumentado, apesar de não ter vivido os fatos que ouviu contar e que agora reconta. Do ponto de vista da estruturação da narrativa, as subversões estão relacionadas à sua não linearidade, como por exemplo, o final adiantado e os fatos que se deram após o final que nos são fornecidos. A troca lingüística não se efetiva entre os habitantes do local e o estrangeiro, pois este está privado tanto de fala quanto de discurso interior, embora a comunicação se efetive via outros códigos semióticos.

Como ataca a sucuri, é uma atualização do conto popular maravilhoso de moral implícita, com uma metamorfose *de linguagem em animal*, se é que podemos assim dizer, o que se configura mais em uma ilusão de ótica, efeito de prestidigitação, sendo efetivada pela

linguagem. É no nível do discurso que se dá esse efeito, o qual nos permite a visão - ou o pressentimento - da cobra em seu serpentejar, atravessando a própria escritura. O conto passa a impressão de ser compilado da oralidade, no entanto o narrador não é um contador de histórias, pois o que temos é uma situação narrativa *sui-generis*: trata-se de um narrador cambiante, em terceira pessoa, mas num passado presentificado, que traduz cada uma das personagens, em sua própria linguagem, hábitos, sensações, reações e pensamentos, confundindo sua voz com a delas, em certos momentos. A relação entre as personagens, representantes de dois mundos antagônicos – centro urbano/sertão - é tensa, constituindo-se em uma polêmica velada. A impossibilidade de troca lingüística se faz presente nesse conto, em que os recursos utilizados para dar conta da situação de diálogo são bastante sofisticados, digamos, apesar do autor recorrer a fórmulas arcaicas de discurso em sua estruturação. A forma de citação do discurso do outro, é o discurso citado de estilo pictórico, e a orientação que toma a tendência analítica do discurso é o do discurso indireto analisador da expressão, com interferências de discurso, embora mescle praticamente todas as formas e variantes de discurso citado.

Meu tio, o Iauaretê, o último conto que analisamos, também se configura como uma atualização da forma, sem perdas: conto no sentido original da palavra. Não é compilação do oral, mas dá essa impressão. Trata-se de uma atualização do conto popular maravilhoso de moral implícita, amálgama de duas tendências humanas, na acepção de Wieland, e conto maravilhoso com sugestão de metamorfose do humano em animal. A inovação está em que essa espécie de metamorfose se faz no nível do discurso, e não é só a transformação propriamente dita, pois a linguagem nos proporciona a visualização, inclusive, dos sentimentos que se revelam no narrador e no interlocutor no jogo de forças que se opera no conto. A narrativa é estruturada a partir do confronto de dois mundos antagônicos, fator de impossibilidade de troca lingüística, a qual se resolve pelo fato de termos um narrador em primeira pessoa que conta a um interlocutor mudo. Esse narrador tem um código de conduta bastante particular e diz ao seu interlocutor que é na verdade uma onça, tema que constrói a narrativa. O interlocutor não fala, porém sua voz chega até nós, a partir da fala do narrador, o qual, para tanto, se vale da função fática da linguagem.

Não existe exatamente uma teoria que dê conta de *Famigerado*, *Um moço muito branco*, *Como ataca a sucuri ou de Meu tio*, *o Iauaretê*. Esses contos são, na verdade, exemplos atuais do que preconizavam, como já vimos, Arnim e Wieland, nos séculos XVIII/XIX. Outras teorias, como a de Ricardo Piglia, também fornecem subsídios para uma boa análise, pois, além de contemplar outros aspectos dessa teoria, neles encontramos duas narrativas paralelas, donde uma secreta. Também podem ser analisados pela teoria de Poe, apesar de seu fundo popular, pois encontramos em sua construção um evidente emprego do que, acima de qualquer aspecto, é relevante nessa teoria: o efeito único e singular. E toda palavra está a serviço desse efeito. Só não sabemos se *Meu tio o Iauaretê* contempla o aspecto de *leitura de uma só assentada*, já que requer, primeiro, uma certa adaptação à sua linguagem, o que trunca um pouco o ritmo da leitura.

Uma aproximação entre Guimarães Rosa e outros mestres do conto nos revela que, se pode ser comparado a Poe, talvez não possa ser comparado a Tchecov, por exemplo, que no entanto é debitário de uma literatura de matriz popular, como Poe não o é. As semelhanças com Machado de Assis e Guy de Maupassant seriam aquelas que unem estes últimos também a Poe. Porém, Guimarães vai além de Poe, atualizando-o por meio de um recuo temporal, buscando a origem da tradição do contar. Se Poe prega que cada palavra, desde as primeiras linhas, deverá estar a serviço do efeito pretendido, Guimarães segue esse preceito até o limite entre o possível e o improvável. Tornando-o flexível, transcende-o, por meio do novo, mas também se valendo do antigo. O aparato formal, mais a *ancestralidade*, fazem de seus contos síntese de modernidade.

Trabalhando as diversas formas do narrar, Guimarães Rosa publica vários livros de contos que, em princípio longos, chamados de novelas por alguns estudiosos⁴¹, acabam por adquirir um caráter mais sintético, digamos. De *Sagarana* à *Tutaméia*, notamos que seu contar passa por transformações no que diz respeito a esse aspecto, sem perder a unidade, que é visível em cada uma dessas obras, embora seu último livro de *estórias* publicado, *Estas estórias*, destoe um pouco. O que pode facilmente ser explicado pelo fato deste ter sido trazido a público após a morte do autor e sem sua revisão.

Se *Grande Sertão:Veredas* foi, em sua origem, um conto que, sentidas as possibilidades que encerrava o tema Bem/Mal, foi desenvolvido, passando à reunião de

⁴¹ Como Paulo Ronái, por exemplo, no *Prefácio a Primeiras estórias*.

novelas que formaram um romance, Corpo de baile - e o termo é unificador - é uma obra que, do ponto de vista da classificação, também tem um aspecto interessante a destacar. São novelas, no sentido original do termo, mas cabe notar que o fato de ter sido desmembrada descaracterizou-a. O que era uma obra nos moldes da antiga *novela toscana* em coletânea, passa a ser a outra forma de publicação que esta adquiriu com o tempo - *novela toscana* publicada isoladamente, ou seja, aquela forma que dá origem ao moderno conto literário. A *novela toscana* original, publicada em forma de coletânea, com moldura, está ligada ao conto popular, numa relação muito próxima com a obra de Guimarães Rosa. O autor é quem as denomina novelas, e o fato de no índice constar “os poemas”, alude, possivelmente, ao lirismo obtido pelo trabalho com a linguagem, além de remeter também ao poema épico, origem “literária” de todas as formas. Sem contar que, no índice inserido no final da obra, Guimarães Rosa a subdivide em duas partes, às quais denomina de *Gerai*s e *Parábase*, respectivamente. *Gerai*s, ainda conforme nomenclatura do autor, contém “os romances”: Campo geral; A estória de Lélío e Lina; Dão-dalalão e Buriti. *Parábase*, por sua vez, comporta “os contos”: Uma estória de amor; O recado do morro e “Cara-de-bronze”⁴². Tal fato pode ter uma explicação plausível ou nenhuma, já que tudo pode não passar de jogo de palavras, ao gosto do autor mineiro.

Analisamos a obra de Guimarães Rosa como contista, e pudemos constatar que há nela uma progressão no que tange a alguns aspectos, apesar de não haver mudanças naquilo que se refere à temática. No seu primeiro livro de contos, Sagarana, já se encontram, tanto o aproveitamento de temas regionais e arcaicos, quanto da linguagem que os representa, o mesmo de dá em Primeiras estórias e Tutaméia, respectivamente o segundo e terceiro livros de contos. Percebemos que formam uma trilogia, da qual apartamos a quarta reunião de contos, Estas estórias, pois esta não se constitui em um projeto definitivo do autor, o qual não pôde terminá-lo. Além disso, parece ser mais uma reunião de dispersos, que não se insere na linha de progressão que percebemos existir desde o primeiro até o terceiro livro. Porém, se identificamos semelhanças, podemos também destacar as diferenças entre eles.

Sagarana aproxima-se mais da história de temática regional tradicional que os demais. Nela, os elementos que caracterizam a obra do autor estão mais explícitos, a forma é, digamos, mais convencional, não há tanto jogo quanto nos que o seguiram, embora seja

⁴² A apresentação do título desse conto entre aspas é responsabilidade do autor.

evidente a elaboração da linguagem, que já nos possibilita o acesso aos elementos que Guimarães teve como essenciais em sua obra. Em Primeiras estórias, a elaboração da linguagem se faz mais explícita, há uma maior utilização das formas mistas de transmissão do discurso, com destaque para o discurso indireto livre, aqui largamente utilizado. O aproveitamento do discurso de outros gêneros - extraliterários, inclusive -, se faz presente, porém, a estrutura desses contos ainda está próxima do convencional. O grande destaque talvez seja a temática, pois ao trazer para essa obra, personagens representantes daqueles que estão fora dos padrões ditos normais, ou convencionais, estabelecidos pela sociedade, Rosa põe “em cena” um mundo paralelo, além de arcaico. Essas personagens protagonizam uma obra que se revela, provavelmente, como a mais alegórica, e onde a exacerbação dos sentimentos/sentidos se faz presente de forma marcante. A busca da transcendência humana alcança um grau elevado, sendo quase uma *moldura* para os contos. Se já há a necessidade de uma disposição para o jogo, em Primeiras estórias, sua linguagem ainda não é tão sintética, quanto em Tutaméia, onde percebemos uma radicalização dos experimentos com a linguagem. Guimarães mantém os temas, o espaço, e as personagens que a eles correspondem, bem como a linguagem que lhes é característica, porém, esses elementos se apresentam de forma quase cifrada. Segundo Irene Gilberto Simões (s.d.), “As estórias de *Tutaméia* são mais elaboradas, porém a fonte regional e folclórica permanece a mesma” (op. cit., p.63).

Apesar de caminharem em direção a um enfoque mais universal, as estórias de *Tutaméia*, são tecidas com material regional e folclórico, continuando o autor a linha iniciada com a publicação de *Sagarana*. (SIMÕES, op. cit., p.63)

Já Mary Lou Daniel (1968), por sua vez, nos diz que:

Tutaméia reafirma, confirma a direção e o caráter da obra rosiana. Uma breve análise estilística deste livro, revela a sua semelhança com *Primeiras estórias*, completando assim, a evolução estilística do autor e comprovando a total coerência interna e cronológica da sua obra. Guimarães Rosa não muda de rumo nem se repete. (DANIEL, op. cit., p.180)⁴³

Definitivamente, não podemos falar em “passo atrás” em relação à sua produção anterior, como assim afirmam alguns - poucos - críticos. A constituição de um conceito de linguagem, em Guimarães Rosa, começa com Sagarana, evolui em Primeiras estórias e atinge seu auge em Tutaméia.

⁴³A publicação da autora, em que estão contidas essas palavras é anterior a Estas estórias, que tem como causa de sua irregularidade, provavelmente, o fato de tratar-se de uma obra póstuma e não finalizada pelo autor.

Nos contos de que tratamos, evidenciou-se a presença do humor, de forma mais sutil, como em *Um moço muito branco* e *Como ataca a sucuri*, aberta como em *Famigerado* ou, mesmo naquela que, à primeira leitura, se mostra mais “pesada”: *Meu tio, o Iauaretê*. A análise do riso em Guimarães Rosa demandaria primeiramente um estudo aprofundado do humor na literatura, bem como da natureza desse ato essencialmente humano⁴⁴, porém, alguns aspectos podemos abordar, pois há uma especificidade da obra do autor mineiro, que julgamos relevante destacar. A ocorrência do humor na obra rosiana se faz marcante, caracterizando-se, inclusive, como um de seus motivos, segundo o próprio autor, que assim o afirma no primeiro prefácio de Tutaméia. De acordo com Lélia Parreira Duarte (2001), essa particularidade pode ser detectada já em seus primeiros escritos, e se desdobra, abrindo novas possibilidades de significação.

A presença de uma terceira margem e a leveza do humor foram inovações que marcaram, desde o início, a obra de Guimarães Rosa, que tem como uma de suas principais características a exploração das potencialidades do discurso e o desenvolvimento da consciência da ficcionalidade do texto literário. Certamente por isso pode-se ver nas narrativas rosianas a elaboração constante do fingimento, em que a instabilidade do ‘não já e ainda não’ envolvem o leitor em sua teia, proporcionando-lhe um prazer sutil que não o impede, antes impulsiona a reflexão e a percepção da complexidade do mundo e do homem. (DUARTE, op. cit., p.99)

Vladimir Propp (1992), tratando das manifestações do cômico, nos diz que é preciso é estabelecer a sua especificidade, portanto, cada caso deve ser considerado isoladamente. Tecendo considerações sobre a atitude negativa em relação ao cômico, manifesta pelos idealistas do século XIX, que o viam como algo baixo, associado à matéria, ao corpo, em oposição e contradição ao belo e ao sublime, o autor chega ao comentário da *teoria dos dois aspectos do cômico*, informando que esta divide o cômico em dois pólos opostos: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior, sendo que as definições para este último são sempre insatisfatórias. Para o teórico,

uma das questões mais difíceis e controversas da estética é justamente a do caráter estético ou extra-estético da comicidade. Esse problema aparece freqüentemente ligado ao das formas ‘baixas’, ‘primárias’ ou ‘exteriores’ da comicidade e ao das formas ‘de ordem mais elevada’. As assim chamadas formas ‘exteriores’ ou ‘baixas’ de comicidade não são habitualmente consideradas pertencentes ao domínio da estética. A falsidade de tal teoria torna-se logo evidente se lembrarmos Aristófanes ou os trechos dos clássicos

⁴⁴ Sobre o tema, um excelente estudo/ histórico foi publicado por Georges Minois (2003).

que têm caráter de farsa. [...] Porém [...] qualquer estética que se afaste da vida terá inevitavelmente um caráter abstrato e inadequado aos fins de um verdadeiro conhecimento. (PROPP, op. cit., p.24)

Mikhail Bakhtin vê a paródia como rebaixamento, em seu estudo da obra de Rabelais (2002c), no qual informa que este recorre às fontes populares, destacando o grotesco. Evidentemente, o teórico russo considera o riso, e a cultura popular da praça pública e critica aqueles que não o fazem, sobretudo os mesmos idealistas alemães a que se refere Propp, salientando que na Idade Média, o riso tinha importância considerável. Porém, o autor certamente não teve acesso à obra de Guimarães Rosa, onde se faz evidente que esse rebaixamento não produz um efeito grotesco, mas antes um efeito reverso, obtido pelo seu trabalho com a linguagem, mais especificamente pela poesia contida nessa linguagem. Se fossemos considerar apenas os temas, o humor, as personagens e as situações, constataríamos que estes poderiam remeter ao grotesco. Não é o que ocorre: na obra rosiana o grotesco, transfigurado pela linguagem é elevado à categoria do sublime⁴⁵, promovendo, mesmo, uma exacerbação do sublime. Os loucos, as crianças, os miseráveis, transcendem a sua condição e são elevados à categoria de seres mais que especiais, pois que não estão comprometidos com as normas, sujeitos às convenções. São, portanto, livres para receber, fruir a vida em sua plenitude, que é o que todos em seu íntimo almejam.

Nos quatro contos analisados existe uma guerra não declarada, uma polêmica velada - às vezes dialogismo velado, entre dois mundos antagônicos, em geral entre o rural e o urbano, entre o letrado e o não letrado: é uma verdadeira luta de classes que se desenrola na arena da palavra, o que nos remete a Bakhtin. Em todos eles, a palavra treinada é fator determinante da supremacia de um indivíduo, ou mundo, sobre o outro. Fato reconhecido pelas próprias personagens. Em *Famigerado*, o jagunço declara em alto e bom som que “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída” (ROSA, 1967b, p.13); em *Como ataca a sucuri*, Pajão ao final reconhece, contrafeito, a derrota para a cultura letrada: - “Acho razão no senhor...” (ROSA, 1967, p.33). Interessante destacar que não é exatamente o conhecimento das letras que ganha a disputa, nesses casos, mas sim o jogar com as palavras, além do não dito, o que aparece mais explicitamente no caso de *Meu tio, o Iauaretê*, em que, apesar da ausência de voz, o representante do mundo urbano, conhecedor do poder que emana da palavra pronunciada, se sobrepõe ao narrador, sertanejo que mal articula as palavras em

⁴⁵ Adotamos a acepção de Longino (1997).

“língua de gente”. Já em *Um moço muito branco*, o privilégio de ser um letrado, num círculo de iletrados, faz com que o padre Bayão tenha a sua voz citada de forma mais direta. Um outro caso exemplar, presente nas Primeiras estórias, é o conto *Darandina*, neste, a guerra entre os dois mundos assume um outro aspecto, os mundos antagônicos são os do povo/praca e aquele da ciência/academia; entre o mundo dos que se pretendem mentalmente são e aquele dos que não se inserem na comunidade, sendo que é a palavra que representa, nessa narrativa, o diferencial entre esses mundos. O suposto louco tem o “verbo treinado”, elemento de sedução em relação à multidão, assim como o político, e os médicos com sua linguagem técnica, que neste caso configura-se em paródia desse discurso, mas que também é usada de modo a garantir uma espécie de poder sobre os demais, leigos. Nenhuma palavra é inócua, inocente, ela esta sempre preñe de ideologia, seja aquela dominante ou não. Quanto maior o conhecimento e intimidade com a palavra, maior o poder, pois propicia uma habilidade de trabalhá-la, visando a conquista de supremacia sobre os demais. Interessante como exemplo é, também, aquele que encontramos em Sagarana, no conto *Corpo Fechado*, onde a palavra pronunciada não condiz com a ação daquele que a pronuncia, antes a contradiz.

Guimarães Rosa busca a estrutura, a forma do conto popular, sem no entanto abrir mão dos recursos contemporâneos da arte literária. A forma conto é antiga, o universo rosiano é ancestral e primitivo, suas personagens também. Além disso, essa atmosfera está impregnada pelos instintos, que faz com que o elemento humano esteja inexoravelmente unido ao animal, à terra. São seres terrenos que buscam as alturas e, para tanto, mergulham em direção a seus avessos, seu ser primitivo: jagaretês, sucruíús, jagunços, loucos, andarilhos, os seres vindos de um tempo e lugar desconhecidos, sua língua e a forma conto, bem como suas metamorfoses, constituem-se todos em “*bichos*” muito antigos.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Contos e contistas*. In: O empalhador de passarinhos. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARSILLO, Vincenzo. *O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em Grande Sertão: Veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (org.) Outras Margens – Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- AUBRIT, Jean-Pierre. *Les fondateurs: du Décaméron à l'Heptameron. XIXe Siècle: le siècle des maîtres*. In: Le conte e la nouvelle. Paris: Armand Colin, 1997.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 11ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.
- _____. Problemas da poética de Dostoievski. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (b)
- _____. Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 1988.
- _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002. (c)
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Fronteiras do conto como gênero e representação*. In: http://www.ufrgs.br/iletras/anpoll/gt_litcomp/forum/Gilda_Bittencourt.doc

- BRASIL, Assis. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do Iauaretê*. In: Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHKLOVSKI, V. *A construção da Novela e do Romance*. In: EIKHNBAUM, B. et alii. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CORGOZINHO FILHO, Jair Alves. *A tela gotejante do Iauaretê*. In: Veredas de Rosa – Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998. Belo Horizonte: PUC/ Minas, CESPUC, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores*. In: Valise de Cronópio. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COVIZZI, Lenira Marques. O insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Ática, 1978.
- DANIEL, Mary L. João Guimarães Rosa: travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa*. In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (orgs) Outras Margens – Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FRIEDMAN, Normann. apud., LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. O foco narrativo. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- HARTOG, François. O espelho de Heródoto – Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- JAKOBSON, Roman. *Prefácio a Marxismo e Filosofia da Linguagem*. In: BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.
- JOLLES, André. *O Conto*. In: Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LIMA, Herman. *Evolução do conto*. In: COUTINHO, Afrânio. (org) A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971.
- LINARES, Luis Barrera. *Apuntes para una teoría del cuento*. In: PACHECO, Carlos y LINARES, Luis B. (orgs) Del cuento y sus alrededores – aproximaciones a una teoría del cuento. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- LOPES NETO, João Simões. Contos Gauchescos. 18ª ed. Porto Alegre - Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- MACHADO, Irene A. O Romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.
- _____. *A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa*. In: Veredas de Rosa – Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998. Belo Horizonte: PUC/Minas, CESPUC, 2000.
- MATTHEWS, Brander. *La filosofía del cuento*. In: PACHECO, Carlos y LINARES, Luis B., orgs. Del cuento y sus alrededores – aproximaciones a una teoría del cuento. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOISÉS, Massaud. A criação literária – prosa. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- PERRAULT, Charles. apud., JOLLES, André. *O Conto*. In: Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. In: Revista brasileira de Literatura Comparada. Nº 1, 03/91.
- PINTOS, Cláudia Lorena da Fonseca. *A temática Bem/Mal em Grande sertão: veredas*. In: Caderno de Letras nº 6, v. 2. Pelotas: Instituto de Letras e Artes/UFPel, 1997.
- POE, Edgar Allan. *A primeira teoria do conto*. (Resenha a *Twice told tales*, de N. Hawthorne). *A filosofia da composição*. In: Poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.
- RONAI, Paulo. *Prefácio a Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães Rosa. Tutaméia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Prefácio a Primeiras estórias*. In: ROSA, João Guimarães. Primeiras estórias. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (b)
- ROSA, Guimarães João. Estas estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. Corpo de baile. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- _____. Tutaméia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.
- _____. Tutaméia. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. Sagarana. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. Primeiras estórias. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (b)
- _____. Grande Sertão: Veredas. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SAER, Juan José. Meus tios narradores. In: Folha de São Paulo – Caderno Mais! – 29/09/2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Transtornado incerto*. In: Suplemento 30 anos - Guimarães Rosa –

Arquivo. – nº 19. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Novembro de 1996.

SANTOS, Livia Ferreira. *A desconstrução em Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.) João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (“Fortuna crítica” v.6)

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, s.d.

SIMONSEN, Michèle. *Conto popular e folclore*. In: O Conto popular. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WIELAND, Christoph Martin. apud., JOLLES, André. *O Conto*. In: Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976.

YAGELLO, Marina. *Apresentação a Marxismo e Filosofia da Linguagem* In: *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. In: BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.

Da Internet:

http://educaterra.terra.com.br/sualingua/02/02_subindo.htm

<http://www.anzwers.org/free/nomes/>

<http://www.santamissa.com.br/santo/santo.asp>

<http://www.zenite.nu/index.php?Id2=01&Id1=13>