



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL
PPGLDC



ENIGMAS E MISTÉRIOS NA POÉTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

VIGNA NUNES LIMA

FEIRA DE SANTANA
Agosto, 2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL
PPGLDC

ENIGMAS E MISTÉRIOS NA POÉTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

VIGNA NUNES LIMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, sob a orientação do Professor Doutor Rubens Edson Alves Pereira, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

FEIRA DE SANTANA
26 de agosto de 2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL
PPGLDC

ENIGMAS E MISTÉRIOS NA POÉTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

VIGNA NUNES LIMA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural,
avaliada e aprovada por

Professor Doutor Rubens Edson Alves Pereira
(Orientador)

Professor Doutor Jorge de Souza Araújo
(Membro)

Professor Doutor Pedro Barboza de Oliveira Neto
(Membro)

Em 26/08/2008

Feira de Santana,
Agosto/2008

UM CHAMADO JOÃO

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparado
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para forçar
o que não ousamos compreender?

[...]

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?

[...]

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?

[...]

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar.

(Carlos Drummond de Andrade)

A Rômulo Nunes Andrade, minha semente no mundo, minha razão de existir, meu profundo e verdadeiro amor.

AGRADECIMENTOS

Considero a capacidade de ser grato uma das maiores qualidades do ser humano, ser capaz de reconhecer o estímulo, o apoio e até a crítica, que o outro em sua generosidade nos oferece diariamente como possibilidade de crescer, humana e intelectualmente. Agradecer aqui ao final de uma travessia árdua e dura, como a do Liso do Sussuarão, é o privilégio de poder verbalizar, registrar e eternizar minha gratidão e meu carinho por tantas pessoas que me ajudaram nesta experiência de escrita e de vida.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador o Professor Doutor Rubens Edson Alves Pereira pelas horas dedicadas à orientação de minha escrita, com uma avaliação crítica, perspicaz e eficiente de meu texto, pelas indicações de leitura, pelo material de sua biblioteca particular disponibilizado gentilmente para minha pesquisa. Mas agradecer também a Rubens, pela simplicidade cotidiana, pelo exemplo de professor e orientador comprometido e dedicado a seu trabalho, pela sua atuação política dentro da universidade e, sobretudo, por não ter perdido a alma de homem do sertão, ponto de identificação e cumplicidade com sua orientanda rosiana.

Estendo o agradecimento ao Professor Doutor Jorge de Souza Araújo que desde a entrevista da seleção demonstrou simpatia pelo meu projeto e gentilmente atendeu à solicitação de leitura de minha dissertação, bem como pela participação em minha banca. Além de agradecer, expresso minha admiração por sua simplicidade batizada por mim de “socrática”, por sua sabedoria ser maior que todo o seu conhecimento acadêmico e, claro, por ser um rosiano.

Meus agradecimentos retornam a aulas de literatura brasileira durante a graduação. Foi o Prof. Plínio de Oliveira, no Campus XIV da UNEB, o primeiro a desnortear-me e seduzir-me para a literatura rosiana, portanto, responsável indireto pela escrita dessa dissertação.

Retornando ainda mais no tempo, volto ao ensino médio normal cursado no Centro Educacional Nilton Oliveira Santos, em minha cidade. A professora Jussara Secondino nos seduzia para a literatura, assim como nos estimulava a fazer vestibular e a continuar a estudar. Durante anos posteriores, e hoje ainda, é a professora Jussara Secondino que recorro para me ajudar a tomar decisões (como tentar ou não mestrado), a esclarecer dúvidas e a abusar de sua biblioteca particular. Agradeço-lhe, imensamente, pela sua generosidade e, sobretudo, por acreditar sempre em mim e alimentar os meus sonhos.

As aulas do mestrado me proporcionaram encontros muito felizes e cito aqui algumas pessoas especiais, às quais agradeço profundamente: Carlos Vagner da Silva Matos, Leandro Soares da Silva, Manoela Falcón e Alessandro Correia. Minha identificação com Vagner me parece ser algo misterioso, talvez o fato de sermos os que vínhamos de mais longe, dividíamos as agruras das viagens cansativas, quem sabe o fato de sermos do sertão e termos com nossa terra uma ligação visceral, misto de amor, dedicação docente e militância política. Durante o curso, nos tornamos amigos inseparáveis: de leituras, troca de experiências e também de muitos momentos de lazer. Já na fase final de escrita, firmamos uma parceria de solidariedade, estímulo e amizade, primordial para a sobrevivência emocional na solidão do ato de escrever.

A Leandro, Léo, agradeço pelo exemplo de “menino-prodígio”, pelo conhecimento e leituras escondidas atrás da modéstia, pela companhia em bons e maus momentos, pela casa aberta para acolher os desterrados do sertão. À Manuela Falcón, Manu, pelo exemplo de intelectual e acadêmica, pela generosidade em ajudar o outro a crescer e pela parceria em bons momentos. A Alessandro Correia, Alê, que em sua simplicidade e discrição foi um amigo importante nessa travessia realizada.

Agradeço ainda a minha colega de graduação e amiga de todos os momentos Maria Luiza do Vale Araújo pela revisão gramatical de meu texto e a Jaciel Oliveira Lima, meu primo e compadre, pela ajuda na construção do *abstract* desta dissertação.

Cursar o mestrado e escrever uma dissertação só foi possível pela presença de três pessoas essenciais em minha vida: meu filho Rômulo, minha maior fonte de energia e de renovação, meu eterno e grande amor; minha mãe Evani, que me substituiu com zelo e amor na educação de meu filho; minha irmã Marli, revisora de meu texto e incentivadora constante.

Agradeço ainda a muitas outras pessoas que não citei diretamente, mas que também são responsáveis por mais uma etapa vencida: amigos, professores, alunos, colegas de curso e de trabalho.

RESUMO

A obra de João Guimarães Rosa suscita relações com diferentes áreas do conhecimento. É rica tanto nos aspectos formais e lingüísticos, quanto na dimensão poética e, embora com ampla fortuna crítica, possibilita ainda um vasto campo de pesquisa. As posturas analíticas diante da obra de Rosa têm enveredado por linhas teórico-críticas distintas e, por vezes, antagônicas. Esta pesquisa tem como *corpus* literário alguns contos de *Sagarana* e *Corpo de baile*. Pretende demonstrar a interação proposta pelo autor entre mundo e linguagem. Em alguns contos selecionados percebe-se a predominância do jogo de linguagem em que o autor cria enigmas postulando uma poética da linguagem; já em outros contos, o autor trata dos aspectos misteriosos do mundo a partir da presença do sobrenatural, como por exemplo, na prática da feitiçaria. A distinção entre os enigmas e mistérios construídos por Rosa é sutil, já que seu texto sugere um imbricamento entre ambos, ora predominando os mistérios do mundo, ora os enigmas de uma linguagem lapidada pela poesia. Para abordar esta escrita híbrida de Rosa, tomaremos como base discussões teóricas sobre a relação entre linguagem e mundo, bem como, teorias sobre a metalinguagem e o gênero fantástico que trata da relação com o sobrenatural, aproximando-se também do maravilhoso. Enfim, esta pesquisa problematiza a poética rosiana no trânsito entre vida e linguagem, composta de mistérios e enigmas.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa – Enigma – Mistério

ABSTRACT

The work of Joao Guimarães Rosa raises relations with different areas of knowledge. It's rich in both the formal and linguistic aspects, as in the poetic dimension, although with wide criticism fortune, make possible still the opening of a vast field of research. The postures in front of the analytical work of Rosa have gone on-line theoretical criticism distinct and sometimes antagonistic. This research has like literary corpus some tales of *Sagarana* and *Corpo de baile*. It aims to demonstrate the interaction proposed by the author between world and language. In some tales selected to realize the dominance of the game of language in which the author creates puzzles postulating of a poetic language, while in other tales, the author deals with aspects of the mysterious of the world from the presence of the supernatural, for example, in the practice of witchcraft. The distinction between puzzles and mysteries built by Rosa is subtle, his text suggests an overlapping between them, now mainly the mysteries of the world, sometimes the puzzles of a language stoned by poetry. To approach this hybrid written by Rosa, we will take as basic theoretical discussions on the relationship between language and world, and served as support on the theories about metalanguage and fantastic gender that deals of the relationship with the supernatural, approaching also of wonderful. Finally, this research propose to question the Rosiana poetic in transit between life and language, composed of mysteries and puzzles.

KEY- WORDS: Guimarães Rosa – Enigma – Mystery

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1-VIDA E OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: BREVES NOTAS	16
1.1-Perfil de Rosa, o Encantado.....	16
1.2-Sob uns olhares da crítica.....	21
1.3-A narrativa curta de Rosa– vida e linguagem.....	32
1.4-Enigmas e mistérios da poética rosiana.....	39
2-PERCORRENDO ENIGMAS NO CORPO POÉTICO DA LINGUAGEM	48
2.1-Os enigmas, uma poética da linguagem.....	48
2.2-A metalinguagem e suas formas.....	51
2.3-A metalinguagem rosiana em “O recado do morro”.....	56
3- MISTÉRIO E POESIA: POR DENTRO DA VIDA	71
3.1-Mistérios rosianos.....	71
3.2-O gênero fantástico.....	75
3.3-O poder da palavra e o mistério em “São Marcos”.....	79
3.4-Guimarães Rosa, um “mago metafísico”.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

O interesse pela temática do Sertão e pelos contos de João Guimarães Rosa surgiu durante os estudos de graduação. Ao estudar o conto “Conversa de bois” percebi a maneira peculiar como Guimarães Rosa tratava do tema sertanejo: uma linguagem singular, o trabalho poético com a prosa, a imagem freqüente da travessia e o seu aspecto mais surpreendente, a representação do Sertão não como um espaço geográfico temporal e regionalista, mas, sobretudo universalista, colocando o homem em constante análise de si mesmo e de sua relação com o mundo.

Durante o curso de especialização, reforcei o interesse por estudar a obra contística do autor mineiro, dedicando-me a conhecer parte de sua fortuna crítica: as linhas de análise, as teorias mais importantes, os críticos mais influentes desde o surgimento de sua ficção até a contemporaneidade, bem como a leitura integral de sua obra. Como culminância deste interesse, surgiu à monografia deste curso e o projeto de pesquisa para inscrição na seleção do mestrado.

Participar do processo seletivo do mestrado foi motivado pelo interesse em ampliar meus conhecimentos como profissional da área de literatura e aprender o árduo exercício de pesquisador em um curso com olhar voltado para a diversidade cultural e uma relação de identidade com o sertão. Este perfil do curso me interessava por poder travar discussões e estudos que, mesmo muito teóricos, contribuíssem para reafirmar minha identidade luzense e sertaneja e reforçar minha crença de que a literatura tem um papel político e social, capaz de transformar mentalidades, reforçar identidades e construir cultura.

Ainda durante o processo seletivo, na etapa da entrevista, fui questionada pela escolha da obra de João Guimarães Rosa como objeto de pesquisa, já que a obra deste autor deslumbra, mas assusta por tamanha engenhosidade lingüística e concepção de mundo tão densa e profunda. Justifiquei minha escolha pelo deslumbramento que o autor me causou desde a leitura do primeiro conto, e ainda causa. Informei que sabia ser este objeto de estudo um grande desafio. A proposta inicial era a análise de apenas um conto, que no decorrer da pesquisa poderia ter o objeto alargado, como, de fato, ocorreu.

Durante o curso, na etapa inicial de cumprimento dos créditos disciplinares, procurei aproximar ao máximo meu objeto de estudo das discussões e trabalhos acadêmicos realizados

para desenvolver habilidades de leitura da instigante obra rosiana. Como também, ao longo do curso, a participação em congressos e eventos serviu para testar, frente ao mundo acadêmico, a pertinência de minha pesquisa, estabelecer contato com outros pesquisadores rosianos e visualizar com mais clareza os objetivos da pesquisa que tem por tema o jogo de enigmas e mistérios contido na poética de João Guimarães Rosa, procurando demonstrar as relações estabelecidas entre o plano da linguagem poética criada pelo escritor para simbolizar o mundo do sertão e o plano do mistério representado pelo mito, místico e o sobrenatural em suas narrativas.

O estudo volta-se para a dimensão do fantástico e do poético que permeiam a escritura de Guimarães Rosa, investigando o jogo estabelecido entre os dois níveis, por vezes, com propensão para o mistério, outras, para a poesia. Não raro há interação entre ambos, cabendo ao leitor ou pesquisador decifrar os limites ou enigmas propostos pelo texto.

O *corpus* literário desta pesquisa foi selecionado entre a obra contística de Rosa, tendo como referência os contos que possuem uma temática voltada para a poesia, tanto em sua temática quanto no procedimento literário adotado pelo autor, uma espécie de metapoesia; foram também selecionados contos que se voltam para os aspectos misteriosos do mundo, revelando a interação que o homem do Sertão estabelece com seu lugar, através de uma relação marcada pela consciência mítica, pela ligação com o sobrenatural e com os aspectos místicos.

O *corpus* de análise compõe-se dos contos “O recado do morro” e “São Marcos”; acrescidos de exemplificação e referência a outros contos, ora para reforçar uma idéia, ora para opor-se a ela, sendo eles: “Sôroco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Cara de bronze”, “Corpo fechado”, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Conversa de bois”, “O espelho”, publicados em *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e em *Primeiras estórias* (1962).

Para a análise desses contos tomou-se como metodologia inicial a leitura na íntegra da obra rosiana, acompanhada de fichamento e interpretação dos contos selecionados para análise, seguido do estudo de teorias sobre o mito, o gênero fantástico, metalinguagem e parte da vasta fortuna crítica do autor. Após tais leituras, solidificou-se teoricamente os dois operadores de leitura selecionados para a realização desta pesquisa: enigmas e mistérios. Utilizando estes conceitos e a seleção de contos próximos a cada um deles, desenvolveu-se o processo de análise, escrita e reescrita que culminou nesta dissertação.

A estrutura desta dissertação compõe-se de três capítulos, intitulados: I- Vida e obra de João Guimarães Rosa – Breves notas, II- Percorrendo enigmas no corpo poético da linguagem, III- Mistério e poesia: por dentro da vida.

O capítulo inicial e introdutório tem por objetivo situar biográfica, literária e criticamente o escritor mineiro, apresentando uma breve história de vida, a sua inserção no mundo literário e a mundividência trazida por suas narrativas, como também abordar olhares que a extensa fortuna crítica tece sobre a sua produção literária, ao final do capítulo introduzindo as idéias de enigma e mistério propostas neste estudo.

Apresentar João Guimarães Rosa para o universo acadêmico faz-se desnecessário frente a grandiosidade do autor e ao conhecimento erudito deste público, entretanto, pontuo alguns aspectos relevantes de sua biografia e escrita: a marca de homem do interior que perpassa toda a obra, a retratação geográfica e simbólica do seu lugar e a apropriação de elementos culturais e religiosos deste *locus* em sua literatura. A narrativa de Rosa supera o realismo, propondo outras formas de representação que vão além do plano racionalista e intelectual.

Desde a primeira obra, *Sagarana*, até as póstumas, Rosa surpreende o leitor seja pela superação de uma literatura regionalista, como pontuava a crítica na época, como pelas inovações vocabular, sintática e narrativa numa verdadeira revolução da linguagem.

Durante seis décadas a crítica tem se debruçado sobre a obra de Guimarães Rosa, buscando analisá-la e interpretá-la à luz de diversas teorias e hipóteses, sem, contudo, esgotar as possibilidades de leitura e compreensão. A fortuna crítica sobre a obra de Rosa é bastante extensa e volta-se para diversos aspectos de uma escritura rica e universal. Entretanto, a análise a respeito da relação forma *versus* conteúdo é bastante procedente: a crítica lingüística e estilística, que se volta para a análise e estudo das inovações lingüísticas deste autor nos aspectos morfológico, sintático e semântico; a crítica que analisa o aspecto metafísico da obra, procurando desvendar a interação do mito, místico, mágico e até esotérico realizado no texto de Rosa.

Na escritura contística de Guimarães Rosa há uma complexa junção entre a estrutura tradicional e a moderna, e, muitas vezes, a forma, com léxico e sintaxe próprios do autor, sobrepõe-se ao enredo. Assim, é difícil para o leitor transmitir a outra pessoa a seqüência narrativa ou o tema central do conto, camuflados que estão em meio ao entrecruzamento narrativo típico da escrita deste autor.

Além deste aspecto, é difícil categorizar ou mesmo definir o gênero de suas narrativas, já que o próprio Rosa não costuma enquadrá-las, mundo e linguagem se misturam, é por meio

da língua que o autor afirma dar vazão à metafísica do mundo, pois “o idioma é a única porta para o infinito” (ROSA. In: LORENZ, 1991: 83). A linguagem cuidada e elaborada do autor serve como instrumento para construir narrativas que propõem enigmas a serem decifrados pelos personagens e leitores.

Nesta pesquisa, enigma é compreendido como os artifícios da linguagem poética colocados por Rosa diante de seu leitor, convocando-o a decifrá-los. Estes se configuram desde uma linguagem metapoética até procedimentos literários que provocam no leitor certo desconcerto diante de suas histórias. Rosa parte do mundo real do sertão, fonte de sua inspiração, para o universo da poesia. A poética rosiana volta-se para as sutilezas do mundo.

Contrapondo-se e complementando a idéia de enigma, esta pesquisa volta-se também para o mistério na obra de Rosa, compreendido como uma apropriação dos elementos míticos, místicos e sobrenaturais presentes no sertão. A aproximação conceitual e semântica com a idéia de enigma demonstra ser tênue a linha que separa os dois conceitos e que estes, por vezes, interagem nas narrativas, ora pendendo para a poética, ora para os mistérios do mundo.

Os enigmas e mistérios da poética de João Guimarães Rosa se mesclam em suas narrativas e o leitor é levado a penetrar na tessitura do texto, para desvendar a linguagem cifrada do poeta; outras vezes, percebendo que os personagens são motivados pela ordem do sobrenatural e do místico, o leitor experimenta o estranhamento diante do que lê. Este estudo propõe apontar os trilhos entre a vida e a linguagem, propostos por Rosa em alguns contos.

No segundo capítulo, intitulado “Percorrendo enigmas no corpo poético da linguagem”, aborda os enigmas da linguagem presentes em “O recado do morro”, em que uma adivinha é posta no início da narrativa. O morro envia um recado enigmático, transmitido e retransmitido numa linguagem confusa e cifrada, chegando, por fim, até o poeta, único capaz de desvendá-lo. Este conto é lido à luz da teoria metalingüística, como arcabouço teórico para pensar a categoria estética do enigma. São apontados ainda outros contos que tematizam a poesia e o canto num processo de construção poética e metalingüística, e que também propõem enigmas temáticos ou narrativos para os leitores.

No terceiro capítulo, que tem por título “Mistério e poesia: por dentro da vida”, a análise e a crítica se voltam para narrativas que tendem para o plano dos mistérios, seja por meio da busca do poder sobrenatural nas práticas de feitiçaria ou da apropriação da religiosidade cristã. No conto "São Marcos", a relação com o sobrenatural é abordada de forma explícita, no plano mesmo do enredo que não se explica pela racionalidade ou pela poética, mas no nível do sobrenatural. Esta narrativa pode ser classificada como pertencente

ao gênero fantástico-maravilhoso, pois aceita a presença do sobrenatural nos efeitos da feitiçaria. Por sua vez, o conto “Conversa de bois” transita entre o fantástico-estranho, como procedimento literário do autor e o fantástico-maravilhoso, no qual o mistério se instaura. Outros contos são abordados nessa categoria mágico-religiosa do mistério.

Por fim, será abordada a idéia de “mago metafísico” postulada pelo escritor e crítico Júlio Cortázar no ensaio “Para uma poética”. Cortázar aproxima o poeta do mago, já que ambos usam da analogia como maneiras de conhecer e explicar o mundo, mas com objetivos diferentes. O mago objetiva apreender e dominar o mundo através da prática da magia. O poeta usa da linguagem poética como meio de recriar a magia no plano da linguagem. Quando usa da magia, não mais o faz para apossar-se do mundo, mas como um “mago metafísico” que deseja apenas apossar-se do mundo das palavras para suscitar novos símbolos e conhecimentos. Também analogizamos este “mago metafísico” com o poeta mineiro que com sua palavra poética, metalingüística e mística cria novas significações para o universo do sertão e do próprio homem.

CAP. 1 – VIDA E OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: BREVES NOTAS

1.1 Perfil de Rosa, o encantado

O escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908 – 1967), nascido em Cordisburgo, desde cedo revelou grande interesse pela leitura, freqüentando a Biblioteca Pública, assim como demonstrava uma grande facilidade para aprender línguas estrangeiras, entre elas o francês, que falava fluentemente, o japonês, russo, holandês, espanhol, italiano, grego, latim, inglês e até o esperanto.

Formou-se em Medicina em Belo Horizonte e foi exercer a profissão em Itaguara, no interior do Estado. Atuou como médico voluntário da Força Pública na Revolução Constitucionalista de 1932, depois prestou concurso e tornou-se capitão médico do 9º Batalhão de Infantaria. Guimarães afirma numa entrevista concedida a Günter Lorenz que estas experiências marcaram a sua vida:

Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes de minha vida, e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte... (ROSA. In: LORENZ, 1991: 67).

A experiência de ser médico no interior de Minas colocou Rosa em constante contato com o povo, com as pessoas simples, sem “poses”, do interior, as quais se constituirão em “personagens” de suas narrativas.

Algumas vezes estes “personagens”, para se livrarem dos sofrimentos impostos pelo mundo árido do sertão, se valem da crença no sobrenatural através de diversas formas: cultuando uma religiosidade cristã; em práticas como a feitiçaria e a magia; evocando forças ocultas para os auxiliarem e livrarem do sofrimento.

Ao retratar este povo com quem conviveu como médico, Guimarães Rosa o faz a partir de uma narrativa que supera o realismo, propondo outras formas de representação que vão além do plano racionalista e intelectual.

O valor da consciência aparece em suas narrativas ao afirmar que o maior compromisso do escritor não é político-partidário ou ideológico, mas aquele que se volta para o humano, para a exaltação da dignidade humana através das histórias que cria.

A idéia da morte ou da finitude do ser apresenta-se em suas narrativas ao questionar a existência, ao apresentar as crenças no sobrenatural, ao revelar em sua produção literária as dúvidas e receios diante dos mistérios do mundo.

Abandonou a medicina e ingressou na carreira diplomática, que o levou a trabalhar em Hamburgo, Bogotá e Paris. A carreira de escritor se inicia em 1929 com a publicação de um conto selecionado em um concurso da Revista *O Cruzeiro*: “O mystério de Highmore Hall”, uma história de mistério ambientada em terras da Escócia, inspirada nos contos de Edgar Alan Poe.

Em seguida, em 1930, publica nessa mesma revista um conto com título grego “Chronos Kai Anagke” (Tempo e Destino), uma história sobre o jogo de xadrez, ambientada na Alemanha, sendo o tema e a língua conhecidos por poucos. No livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* Vilma Guimarães ao falar sobre o Rosa escritor comenta as suas primeiras incursões pelo mundo da escrita literária, inclusive sobre o referido conto:

O título era praticamente indecifrável, exceto por quem soubesse grego. O tema – jogo de xadrez – era grego também, para muita gente, e sedução de poucos. [...] a nova estória se apresentava em geografia distante: o sul da Alemanha. A personagem central tinha por nome Zviazline, enamorado de Ephrozone.

Era um cosmopolitismo de atitude ambientando esses primeiros contos. Refletia provavelmente a vontade de transportar-se a outras terras, apenas conhecidas em tantas e tantas leituras, no sossego mineiro. (ROSA, 1999: 71).

Estes dois primeiros contos, juntamente com “Caçadores de camurças” e “Makiné” diferem da ambientação e da temática sertaneja adotada pelo autor no restante de sua obra.

Em 1936, a coletânea de poemas *Magma* recebe o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras e o livro permanece inédito até o fim da vida, sendo publicado em 1997,

após insistência de pesquisadores junto à família. O relator do prêmio, Guilherme de Almeida, julgando o livro do desconhecido mineiro, assim o analisa:

Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão. *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e do que somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal (ALMEIDA, 1991: [?]).

Guimarães, no ano posterior, ao se inscrever no Prêmio Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio, continua a mostrar com suas narrativas uma região do Brasil, a alma e a identidade do povo do sertão. Inscreve-se com o pseudônimo de Viator e com uma coletânea de 500 páginas intitulada “Contos”.

Compôs o júri do concurso, entre outros, o escritor Graciliano Ramos que vota em outra obra, mas reconhece o valor do escritor como narra anos depois numa crônica intitulada “Conversa de bastidores”:

No dia do julgamento, eliminadas composições menos sólidas, ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre esse volume desigual e outro: *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo. (RAMOS, 1991: 37).

Dez anos depois, após processo de revisão e reestruturação da obra, a coletânea de contos chega a público. Recebe o nome de *Sagarana*, mescla do vocábulo nórdico *saga* e da desinência indicadora dos coletivos em tupi-guarani. Esta mescla estrutural do nome da obra desdobra-se numa outra, dos eruditismos e estrangeirismos que se unem a uma grande quantidade de termos regionais na apresentação da fauna, flora, costumes e crenças mineiras.

O primeiro crítico de Rosa, Álvaro Lins, comenta a universalidade da obra e a superação do regionalismo:

Em *Sagarana*, temos assim um regionalismo com o processo de estilização, e que se coloca, portanto, na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na ficção regionalista: a temática nacional numa expressão nacional, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma arte civilizada, por uma técnica aristocrática de representação estética (LINS, 1991, p. 239).

Ao aparecer no cenário literário brasileiro com sua primeira obra, *Sagarana*, Guimarães divide a opinião da crítica quanto ao regionalismo de sua escritura: alguns críticos o elogiam pela superação do pitoresco comum aos regionalistas, outros o criticam por um regionalismo inclinado ao folclórico, em torno de “casos”.

Rosa permanece regionalista no conteúdo e escolha espacial de suas narrativas, mas não prioriza mais o espaço e sim o homem do sertão e de qualquer lugar. É a posição do crítico Antonio Candido, citado por van Dijck Lima, resumo sagaz da opinião da crítica sobre a obra do mineiro de Cordisburgo:

Guimarães Rosa construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. *Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. (apud LIMA, 2002: 17)

O crítico Paulo Rónai, considerado por Rosa como um dos poucos que penetraram a derme de *Sagarana*, comenta a relação dessa obra com o regionalismo no prefácio intitulado “A arte de contar em Sagarana”: “Apresenta-se como o autor regionalista de uma obra cujo conteúdo universal e humano prende o leitor desde o primeiro momento, mais ainda que a novidade do tom ou o sabor do estilo” (RÓNAI, 2001f: 16).

No ano de 1956, o autor lança *Corpo de baile*, uma coletânea de sete novelas, numa linguagem extremamente poética. As possíveis reservas da crítica quanto ao novo escritor mineiro caem por terra diante do monumental romance *Grande sertão: veredas*, publicado no mesmo ano, considerado uma das grandes obras da literatura ocidental.

Guimarães Rosa, já consagrado pela crítica, renova-se e surpreende com a escrita de contos curtos em *Primeiras Estórias*, de 1962, uma coletânea de vinte e uma histórias. Em seguida (1967), o autor continua a desafiar a crítica e os leitores com um livro enigmático, intitulado *Tutaméia* (Terceiras Estórias), último livro publicado pelo autor em vida.

O título ganha significado no glossário de um dos prefácios do livro: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, etc. A crítica se pergunta pelas segundas histórias, o

porquê de não escrevê-las, mas a decifração de mais este enigma rosiano fica para cada leitor e crítico da obra. Segundo Rónai, nesta obra as personagens humildes tentam encontrar o sentido da aventura humana, dificuldade que se reflete também na escrita.

Um Guimarães Rosa traduzido para várias línguas, aclamado pela crítica, indicado ao Prêmio Nobel, é eleito para a Academia Brasileira de Letras e adia por quatro anos sua posse, segundo revela a amigos, por medo de não suportar a emoção. O pressentimento do homem supersticioso de Cordisburgo se cumpre e ele morre três dias após a posse na Academia, de um ataque súbito do coração.

A vida de Rosa é marcada pelo sentido do mistério e do místico, como ele confessa num dos prefácios de Tutaméia – “Sobre a escova e a dúvida”:

Tenho que segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias (ROSA, 2001g: 222).

Postumamente, são publicadas *Estas estórias* e *Ave, palavra*. O primeiro é composto de oito novelas e uma entrevista-relato e, o segundo, uma “miscelânea” de notas de viagens, diários, poesias, contos flagrantes, reportagens poéticas e meditações publicadas em jornais e revistas entre 1947 e 1967.

A leitura da obra de Guimarães Rosa permite penetrar na regionalidade mineira, com suas peculiaridades no falar, na maneira de pensar e de se relacionar com o mundo, bem como deparar-se com uma língua literária única, mescla de eruditismos, estrangeirismos, neologismos, mas, acima de tudo, com o falar sertanejo, com a oralidade do sertão imortalizada em suas narrativas.

A literatura de Guimarães Rosa, com exceção de *Magma*, é composta de narrativas. Entretanto, a narração rosiana surpreende e seduz o leitor pelo alto grau de poesia, pelo trabalho lapidar do poeta que escolhe cada palavra estrategicamente, valorizando a pronúncia, o ritmo que impõe à narração, o efeito estético que produz ao ser colocada em determinado lugar, ou ao ser renovada estrutural e sintaticamente, como se vê em suas narrativas.

O autor revela na entrevista concedida a Günter Lorenz o seu procedimento poético:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer [...], eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística (ROSA. In: LORENZ, 1991: 81).

Além de surpreender e prender o leitor pela escritura poética, Rosa toma como tema de suas narrações o Sertão, compreendido não apenas como o espaço mineiro onde nasceu o escritor, mas como o espaço-mundo do homem do interior, aquele que cultivava uma maneira de falar, agir e pensar que provém da sabedoria de viver, da valorização do plano instintivo, humano e, conseqüentemente, poético.

Guimarães Rosa diz, na entrevista que concedeu a Lorenz, que sua literatura não provém de uma estruturação cerebral e racional, mas que ela retrata uma poética que valorize o homem, que resgate o ser, como ainda se percebe no sertão.

Sua escrita é fruto de um trabalho racional e árduo de lapidação das palavras, mas, sobretudo, espaço do místico, da sabedoria, da transfiguração da realidade rumo aos mitos por meio da linguagem ou da apropriação da cultura e da identidade sertaneja.

1.2 Sob uns olhares da crítica

Durante seis décadas a crítica tem se debruçado sobre a obra de Guimarães Rosa, buscando analisá-la e interpretá-la à luz de diversas teorias e hipóteses, sem, contudo, esgotar suas possibilidades de leitura e compreensão da mesma. Isso prova aquilo que Ítalo Calvino afirma: “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si” (CALVINO, 2007: 12).

A fortuna crítica acerca da obra de Rosa é bastante extensa e volta-se para diversos aspectos de uma escritura tão rica quanto universal. Entretanto, a análise a respeito da relação

forma *versus* conteúdo é bastante procedente: a crítica lingüística e estilística, que se volta para a análise e estudo das inovações lingüísticas do autor em nível morfológico, sintático e semântico; a crítica que analisa o aspecto metafísico da obra, procurando desvendar a interação do mítico, místico, mágico e até esotérico realizado pelo autor.

Há também outras linhas de análise e interpretação, como a crítica histórica que procura relacionar história e literatura, buscando nos textos literários discursos que ajudaram a construir a imagem do país e a revelar e discutir os problemas sociais. A crítica genética procura analisar o processo de elaboração da obra e sua constante reelaboração por parte do autor.

A primeira posição adotada pela crítica ao tempo do lançamento de *Sagarana* foi a investigação acerca de uma escrita regionalista, já que este viés marcava a produção literária na chamada segunda fase do Modernismo. Nesse horizonte de expectativas, os leitores e a crítica se surpreendem com a prosa de João Guimarães Rosa que, embora regionalista com temática voltada para a sua terra natal, sua gente mineira, inova na linguagem e na maneira de narrar. Após as discussões em torno do regionalismo ou universalismo, a crítica se curva à genialidade de Guimarães Rosa com o romance *Grande sertão: veredas*. Nesta obra, o autor convence a crítica de seu potencial narrativo, assim como oferece uma demonstração da língua literária, recriação da fala do sertão.

A obra de Rosa serve como um vasto campo de estudo para os lingüistas, interessados na análise dos diversos recursos usados pelo autor, seja em nível fonético, morfológico, sintático, semântico, estilístico ou retórico.

Nessa linha lingüística da crítica, de valorização da forma, priorizando os fatores internos de estruturação e construção do texto, aparece a tese de doutorado de Mary Lou Daniel, intitulada *Travessia literária*. A autora estuda os processos gramaticais, vocabulares, sintáticos e retóricos utilizados por Rosa em sua obra. Daniel realiza uma análise iniciada pelo estudo das invenções vocabulares para identificar as técnicas de criação vocabular, dando ênfase ao grande potencial criativo do escritor mineiro, o que lhe confere uma língua própria.

Mary Lou Daniel constata e demonstra que Rosa tanto se apropria de recursos léxicos de uso comum na língua arcaica ou moderna, valorizando a linguagem oral, popular e coloquial; quanto explora ao máximo a capacidade criativa, inventando neologismos, numa junção da língua popular com o erudito, do português arcaico ou do tupi-guarani com outras línguas e as criadas apenas para atender a um apelo poético e musical da linguagem, a exemplo das onomatopéias. Analisa também o processo de (des) construção sintática

realizado por Guimarães Rosa, modificando a classe, função, ordem das palavras, numa escrita inteiramente nova que, portanto, solicita um leitor novo, atento à sofisticação e opulência da língua rosiana para, em meio às inversões e elipses, descobrir o sentido e o significado de uma prosa-poética singular e, por vezes, até hermética.

O próprio autor, num trecho de uma carta enviada a Harriet de Onis, comenta a sua linguagem e a relação desta com o leitor:

Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não proponho uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo (apud MARTINS, 2001: 9)

Na terceira parte de sua tese, Daniel analisa os recursos poéticos e retóricos utilizados por Rosa para criar a força e a beleza peculiares da sua escrita:

Tomado como grupo, as técnicas poéticas e retóricas empregadas por Guimarães Rosa através de sua obra, chegamos à inevitável conclusão de que o autor alcançou verdadeiro sucesso na criação de uma prosa que exprime ao mesmo tempo sentimento e fato, indo além do prosaico para se tornar elemento de inerente musicalidade e beleza (DANIEL, 1968: 166).

Além da análise lingüística de Mary Lou Daniel, nesta mesma linha da crítica, merece destaque o estudo lexical de Nilce Sant'Anna de Martins. Em *O léxico de Guimarães Rosa*, Martins apresenta uma compilação do vocabulário utilizado por Rosa em sua obra, servindo como suporte para os leitores, sejam meros admiradores ou pesquisadores.

Os oito mil vocábulos estudados e compilados por Martins são aqueles empregados por Rosa com valor estilístico, a exemplo dos neologismos, arcaísmos, empréstimos, onomatopéias, palavras populares, regionais ou eruditas. O estudo lexical de Nilce Sant'Anna de Martins revela a exploração poética das potencialidades da língua realizada pela imaginação e sensibilidade do escritor mineiro.

Além de dedicar-se ao estudo dos aspectos lingüísticos da obra de Guimarães Rosa, a crítica literária também se debruça sobre a metafísica rosiana, que o autor define como uma tentativa de aproximar-se de Deus através da linguagem. Assim, muitos estudiosos exploram os aspectos religiosos, míticos e místicos de sua obra, que vão desde leituras sobre a presença de Deus, sobre o mito como cosmovisão e narrativa, até interpretações cabalísticas. Por vezes, esses fenômenos passam a ser lidos através da psicologia ou do plano do inconsciente na psicanálise.

Nesta linha de investigação, a crítica literária Heloisa Vilhena de Araujo estuda a relação entre a teologia e a literatura, abrindo possibilidades de leitura que apontam para o mistério e o transcendente. No livro *As três graças*, Araujo apresenta uma nova contribuição aos estudos sobre Guimarães Rosa, realizando uma leitura dos prefácios e contos de *Tutaméia* que, segundo ela, são perpassados pelo tema da graça, entendido como dom sobrenatural, atrativo e gracejo, com predominância do primeiro sobre os demais.

Segundo Araújo, a “inspiração surge para Guimarães Rosa como uma graça, um dom sobrenatural, que se recebe, como se fosse por acaso e que interrompe o correr da vida diária, iluminando o mundo com nova luz, introduzindo novo sentido, atraindo para sua órbita” (ARAÚJO, 2001: 306). É através desse estado de graça que as palavras poéticas se originam e dão forma à arte rosiana. Heloisa Vilhena afirma que em *Tutaméia*, Rosa realiza uma nova espécie de *katharsis* ao reverter os olhos do leitor para o mistério que os rodeia, abrindo-os, dessa forma, à procura de Deus. A *katharsis* se faz pelo encontro com o divino, a graça (gracejo) se transforma em graça (dom sobrenatural) que nos atrai (atrativo) para Deus.

Numa linha de análise e interpretação que objetiva relacionar história e literatura, vale lembrar o crítico Willi Bolle que propõe uma interpretação dialética de *Grande sertão: veredas*, no sentido de extrair dos elementos esotéricos, míticos e metafísicos do romance, conhecimentos históricos, políticos e sociais. Destaca-se a concepção de sertão adotada por Rosa e compreendida por ele como uma forma de pensamento, fruto da ficção e imaginação do poeta-prosador. Para Bolle, o procedimento adotado pelo autor é o da criação de um Sertão a partir da geografia real do interior mineiro e que tem por objetivo dissolver todos os discursos anteriores sobre o assunto. O sertão não é só uma referência geográfica externa, mas também um espaço interior e simbólico.

No livro *Grandesertão.br* Bolle faz uma análise comparativa entre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e de *Grande sertão: veredas*, visto como uma reescrita da obra euclidiana. Segundo Willi Bolle, Rosa contrapõe o mapeamento racional e positivista da terra realizado por Euclides com a mitologização, estilizando o sertão como espaço labiríntico.

O homem apresentado na obra rosiana se aproxima do euclidiano pela figura do jagunço e por retratar um Brasil marcado pelo crime e pela violência, mas difere, diz o crítico, ao passar do percurso através do sertão para uma análise do sistema jagunço como discurso. Ambos nomeiam o sertão e dão-lhe voz e fala. O sertão para Euclides seria o espaço de construção da nação, definidor da identidade brasileira. Rosa recupera no sertão o desenho de um Brasil recalcado, o sertão como mediador de códigos culturais distintos, trazendo à tona as falas e o retrato do povo. Ao historicizar e analisar o sistema jagunço, Bolle afirma que o projeto de Guimarães Rosa com o *Grande sertão: veredas* “consiste em revelar o funcionamento do sistema real do poder no país, mostrando inclusive como determinadas utopias são manipuladas pela retórica dominante” (BOLLE, 2004: 122).

Outras linhas da crítica se voltam para a obra rosiana a fim de elucidar alguns de seus enigmas, como a crítica genética, que se propõe a refazer o percurso de criação do autor desde o projeto inicial, ao constante processo de reescritura e reedição. Sônia Maria van Dijck Lima dedicou-se a desvendar a gênese de *Sagarana*. O artigo “Introdução à história de *Sagarana*” se propõe a descrever e reconstituir a história do livro desde o seu surgimento com o título inicial de *Sezão*, até a publicação em 1946. Van Dijck Lima comenta o constante e cuidadoso processo de revisão e reestruturação realizado por Rosa para trazer a público o seu primeiro livro, bem como a revisão minuciosa a cada nova edição. Com esta atitude revisionista constante, Rosa confirmaria o princípio da crítica genética de que uma obra nunca está definitivamente conclusa.

Na vasta fortuna crítica de Guimarães Rosa é válido salientar a contribuição de Marli Fantini em um estudo comparativo e bastante atual da obra rosiana, à luz de conceitos e idéias do âmbito dos estudos culturais. A autora considera a obra de Rosa uma “poética de fronteiras”, tanto no que diz respeito ao espaço narrativo periférico do sertão, quanto pela própria biografia do autor, um misto de homem do interior, apreciador de vaqueiros, bois e caudos, e diplomata, culto, conhecedor de diversas línguas e culturas. Estabelece-se, assim, uma ponte entre o substrato oral do sertão mineiro e os recursos provenientes das vanguardas literárias. Para Fantini, a escrita de Guimarães Rosa é um espaço de interatividade, de respeito e valorização das diferenças, uma literatura clássica que permite sempre novas leituras e que se atualiza e interage com as discussões e os conceitos literários e culturais da contemporaneidade.

A autora justifica a escolha da obra de Rosa afirmando que um texto com alta qualidade estética pode ser lido, relido e interpretado por várias gerações sem perder a originalidade e sem esgotar as possibilidades de significação.

Partindo deste discernimento a respeito de um texto clássico a ensaísta Marli Fantini, no livro *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*, procura explicar ao leitor por que ainda se deve ler Guimarães Rosa e aponta as qualidades estéticas que tornaram a sua obra clássica e leitura necessária para um estudioso ou crítico de literatura:

A capacidade de tornar manifestas potencialidades ainda não realizadas; de agenciar novas redes de sentido; de conciliar experiência e discurso são atributos em que se encaixa perfeitamente o perfil intelectual de Rosa e que fazem dele um escritor de obras destinadas a se revelarem, em diferentes tempos e distintas formas de recepção, sempre novas, inesperadas e inéditas (FANTINI, 2003: 337-8).

A ensaísta enfatiza ainda a preocupação do autor com a língua, tanto na depuração e refinamento da língua materna, quanto na aprendizagem de diversas outras línguas. É pela língua que este autor atinge a inteligibilidade universal.

Esta potencialização da língua atingida por Guimarães Rosa coloca-o como um escritor que ultrapassa as demarcações literárias e rompe as fronteiras referenciais do seu modelo de universo, o Sertão. Para Fantini, a obra de Rosa pode contribuir para o diálogo temporal, lingüístico e cultural da diversidade latino-americana com os valores consagrados pelo cânone universal:

[...] Guimarães Rosa assume uma posição desconstrutora contra toda forma de demarcação cultural fixa e totalizante. Deste modo, age politicamente, visto estar obrigando os lugares hegemônicos a abrigar, na sua agenda histórico-cultural, as heterogeneidades diferenciais da América Latina (FANTINI, op.cit.: 59).

Para reiterar a opinião de Fantini vale lembrar o crítico Ettore Finazzi-Agrò que ao analisar os tempos e espaços da ficção de Guimarães Rosa revela ser impossível encaixar a obra do autor dentro de um cânone que não seja o das obras não-canônicas, das obras que fogem a qualquer definição e/ou que passam através de todas as definições, propondo-se como espelho de uma inteira cultura, de toda a literatura que nela conflui e que nela se confunde.

A obra de Guimarães Rosa é uma transgressão ao cânone, pois o abre para dar espaço e visibilidade dentro da ficção literária latino-americana à oralidade, à subjetividade e à

cultura sertaneja esquecidas diante do quadro nacional letrado e modernista do sul do país. Com o lançamento de *Grande sertão: veredas* em 1956, o autor rompe com os paradigmas estéticos, narrativos e lingüísticos impostos pela tradição literária. Esta obra foi e é aclamada pela crítica como uma das maiores obras da ficção em língua portuguesa.

Nesta linha da crítica cultural a obra de Rosa também pode ser lida a partir do conceito de transculturação narrativa de Ángel Rama, que tem origem nos estudos culturais de Fernando Ortiz. A partir da idéia de transculturação narrativa pode se discutir o papel de mediador deste escritor entre as duas urbes culturais do país: o sul modernista e um sertão voltado para o regionalismo.

O conceito antropológico de transculturação de Fernando Ortiz é uma redefinição do conceito clássico de aculturação entendido como um processo de perda e sobreposição cultural e lingüística, decorrente do confronto entre culturas diferentes, como a relação entre Portugal e Espanha com as culturas indígenas dos colonizados.

Ortiz, no entanto, considera esta relação como perda de uma cultura precedente, a desculturação, a incorporação da externa, a nova aculturação e a seguinte criação de novos fenômenos culturais, a neoculturação. Portanto, para este crítico, a transculturação expressa melhor às diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra.

A referência transculturação narrativa é uma adaptação do conceito de transculturação de Ortiz utilizado numa análise antropológica da cultura, restringido por Rama para análise das narrativas como parte do processo cultural. Rama chama de transculturadores narrativos um conjunto de escritores que não se dedicam apenas a copiar ou difundir a cultura hegemônica ou a reproduzir a cultura local, mas os que realizam uma síntese de elementos da cultura estrangeira dominante com a cultura própria, tanto em nível de conteúdo quanto aos meios de expressão e às formas de estruturação narrativas.

A consciência da heterogeneidade cultural e simbólica permite a Guimarães Rosa inscrever-se no que o crítico Ángel Rama chama de transculturador narrativo. Para Fantini, os transculturadores são produtores culturais que “constroem”, a partir de seus cenários discursivos, as pontes indispensáveis para resgatar culturas regionais soterradas pelo impacto da modernidade.

Tanto o autor como alguns de seus personagens são considerados como transculturadores, a exemplo do protagonista de *Grande sertão: veredas*, conforme Fantini:

De fato, podemos observar que, além de habitar as fronteiras de distintas culturas e fazer um pacto ficcional com um interlocutor que, diferentemente dele, detém um saber formal e se identifica com normas urbanas, o ex-jagunço se coloca entre bandos antagônicos, entre três amores, entre as águas de dois rios, entre Deus e o demo, e seu relato, ao se dividir em duas partes, duplica a narrativa do romance, reproduzindo e reafirmando, na própria estrutura, o processo de transitividade operado no campo lingüístico e cultural (Ibidem: 79).

Ángel Rama distingue três níveis de observação dos processos de transculturação, os quais servem como focos de análise para a obra rosiana. O primeiro nível é a língua, entendida como um sistema dual, “criollo”, que apreenda a hibridização entre duas línguas e, principalmente, que inclua as falas autóctones, dialetais e regionais na língua literária.

Na correspondência de Rosa com seus tradutores pode-se perceber este processo de hibridização lingüística, junção entre a norma culta e o tupi ou os arcaísmos mineiros, bem como com outras línguas, como revela a Edoardo Bizarri, seu tradutor italiano, em alguns exemplos: Pinima é, em tupi, “onça pintada”, Bilbo, do latim *bilbere*, bendengo, variante usada no sertão dos Gerais para bendenguê, avougo, termo onomatopaico, etc.

Estas singularidades lexicais tornam necessário o uso de glossários, para que as palavras e expressões regionais transmitam seu significado dentro do contexto para aqueles que não conhecem a realidade lingüística e cultural. Guimarães solicita a seus tradutores o uso de glossário para explicar e preservar palavras que não permitem a tradução, como também faz uso deste artifício na sua obra. Em um dos prefácios de *Tutaméia*, cria um glossário para explicar alguns vocábulos, como o próprio título da obra um sinônimo de “nonada”, a palavra inicial de *Grande sertão: veredas*, narrativas que são apenas “ossos-de-borboleta”: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto;” (ROSA, 2001g: 23).

A inclusão das falas autóctones é a inclusão da literatura oral, aspecto abordado por Antonio Cornejo Polar no texto “O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas”, ilustrando com a crônica de Cajamarca a heterogeneidade característica da literatura andina e latino-americana, para problematizar o destino histórico de duas consciências que se repelem pela matéria lingüística distinta em que se formalizam e pela complexidade dos processos de imbricação transcultural. Transculturação e heterogeneidade se distinguem, pois a transculturação é um processo que translada conteúdos e valores de uma cultura a outra e a heterogeneidade é o resultado deste processo.

Guimarães Rosa resgata a memória e a literatura oral do interior de Minas e revela ao país a heterogeneidade do sertão e do povo do interior, subjugados pelo poder da letra, transformando essa oralidade em escrita, sem perder as marcas autênticas de uma consciência e racionalidade bem distintas, preservadas no interior mineiro.

O que singulariza a escrita de Rosa é a sua opção por uma língua própria que tem como lastro a fala sertaneja, com suas particularidades prosódicas, lexicais e sintáticas. O mineiro age como um contador de causos, narra o sertão a partir da linguagem falada neste *locus*, integra-se na comunidade lingüística, acompanhando boiadas, conversando com vaqueiros e tomando nota em suas cadernetas de campo: nomes de bichos, animais, expressões típicas, cantigas e causos.

O segundo nível de observação é a estruturação literária adotada pelo autor para reconstruir a tradição literária, buscando novas estruturas adaptáveis às circunstâncias. Guimarães Rosa fala de dentro da comunidade, posiciona-se como um interessado na fala e cultura sertaneja, não para narrar o exótico e o pitoresco, mas para revelar a subjetividade do homem do sertão.

Sua poética estrutura-se em narrativas que vão de contos curtos, como em *Primeiras estórias* até o monumental romance *Grande sertão: veredas*. A narrativa rosiana não se preocupa com a linearidade, segue o ritmo e a estrutura das narrativas orais do sertão, com uma sintaxe própria, a qual exige um leitor atento e refinado, capaz de despir-se da expectativa das narrativas tradicionais para mergulhar em suas histórias:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou de pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto (ROSA, 2001c: 115).

Em *Grande sertão: veredas* há uma hibridização das fontes clássicas da literatura com as fontes orais e populares das narrativas sertanejas, que se percebem na inserção de fatos narrativos, trechos, provérbios, expressões da tradição literária como na inovação lexical e narrativa da obra.

Além destes aspectos, é peculiar o conceito de narrativa de Guimarães Rosa, numa valorização da forma, do som e do ritmo em detrimento da ação narrativa como se percebe no conto “Meu tio o Iauaretê”, em que o autor recria a oralidade sertaneja e impõe um ritmo para a leitura, percepção e compreensão da narrativa:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo ta manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui (ROSA, 2001b: 191).

O terceiro nível é o da cosmovisão adotada pelo autor, mescla de um pensamento mítico e das propostas de vanguarda. Quanto a este nível de observação disposto por Rama, a cosmovisão adotada pelo autor é a do sertão. É a concepção de mundo sertaneja, com seus valores e crenças que perpassam toda a obra de Rosa. Suas histórias representam uma consciência mítica própria do sertão, ambiente das fábulas e invenções, do poder criativo da palavra.

Rosa, como um narrador da transculturação, dá especial atenção à língua e a sua estruturação literária. Esta lapidação dos recursos lingüísticos cria uma estilização da fala sertaneja que permite ao leitor entrar em contato com uma voz popular autêntica e com as particularidades culturais deste *locus*, a maneira de conceber o mundo do povo sertanejo.

Analisando a obra de Guimarães Rosa pelo prisma destes três níveis de observação dos processos transculturadores, percebe-se que estes se apresentam na poética do autor de *Sagarana*.

A idéia de transculturação de Rama é uma das formas de hibridação, conceito de Néstor García Canclini, compreendido como um processo sócio-cultural em que estruturas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Este entrecruzamento artístico, literário e comunicacional é o que ocorre na poética rosiana conforme Fantini:

Ainda que seu referencial básico seja a língua portuguesa e suas variantes brasileiras empregadas nos usos lingüísticos do sertão mineiro, ocorre, na 'língua rosiana', uma visível hibridização entre o português e outros idiomas. A hibridização idiomática, realizada sob o concurso dos processos de composição, derivação e aglutinação, constitui microprocessos de "conversação" entre línguas e reproduz recursivamente o procedimento geral de transculturação, no plano lexical e mesmo no sintático (FANTINI, 2003: 61).

A obra híbrida do autor permite ao leitor e ao crítico compreender a sua forma de situar-se na heterogeneidade da cultura sertaneja e entender como se produz a hibridização cultural e lingüística de uma escritura oriunda do sertão, mas também de um diplomata poliglota, conhecedor de diversas línguas, culturas e literaturas.

As narrativas rosianas têm como cenário a territorialidade periférica do sertão, no tensionamento entre o residual e o emergente, formas históricas de elementos culturais analisados pelo crítico da cultura Raymond Williams. Os elementos culturais residuais são aqueles elementos do passado que ainda têm uma função ativa e os elementos emergentes são as atividades ou práticas novas que são alternativas ou opostas às práticas dominantes.

O sertão é o espaço real e simbólico de oposição à dominação cultural, local da resistência mística e mítica à racionalidade positivista, ambiente de preservação da língua popular, com arcaísmos e falas autóctones e de uma mentalidade ainda primitiva, com códigos sociais e morais preservados na tradição oral.

Entretanto, na aridez geográfica e simbólica do sertão, há espaço para as veredas, local úmido e fértil, no qual o sertão se transfigura e cede espaço para o novo, para a recriação moderna e modernista da linguagem oral e mundividência sertaneja na literatura de Guimarães Rosa.

Para essa relação entre as polaridades e tensões, o crítico Silviano Santiago cria uma terceira via, o “entre - lugar do discurso latino-americano”, a fluidez diante da hibridez étnica e cultural da América Latina.

A obra de Guimarães Rosa contribui assim para a valorização do hibridismo lingüístico e da heterogeneidade cultural que permeiam o espaço do sertão e da América Latina. O conto “A terceira margem do rio”, publicado em *Primeiras estórias*, é uma emblemática imagem rosiana para postular a possibilidade de convívio entre categorias distintas, encontrando uma terceira via por entre a polarização: “Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2005: 78).

Fantini vê neste conto o papel transculturador do narrador que busca o silêncio do pai, metáfora para a voz de uma tradição que perdeu a capacidade de significar. No entanto, a sua tentativa fracassa, pois esta tarefa transculturadora exige compreender a alteridade do outro. Os escritores latino-americanos que necessitam encontrar um discurso que não se volte para o estudo das fontes européias como sinal de pureza e unidade ou que as renegue, mas que aceitem o hibridismo como fator predominante da história e da literatura da América Latina, conforme salienta Silviano Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza* [...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis exportados pelos europeus para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978: 18).

Guimarães Rosa conclui a entrevista a Günter Lorenz, afirmando: “O século do colonialismo acabou definitivamente. A América Latina inicia agora seu futuro. Acredito que será um futuro interessante, e espero que seja um futuro humano” (LORENZ, 1991: 97). O autor contribui significativamente para a representação deste espaço como híbrido, lingüística e culturalmente, e, sobretudo para uma poética que se volta para o humano, o uso da língua como defesa da dignidade do homem.

O Sertão, espaço local, expressa à heterogeneidade cultural, étnica e lingüística como riqueza de um povo e de uma nação e é tomado como uma categoria simbólica para pensar o global. As narrativas de Rosa são híbridas, misto de um erudito, conhecedor de diversas línguas e culturas e, também, profundo conhecedor da fala, visão de mundo e maneira de narrar do homem do sertão, aquele que, segundo o autor, conta e canta a sua aldeia como um fazer cotidiano. É a visão de mundo do sertão, do espaço local, que suas narrativas expressam e esta, por sua vez, se confunde, se hibridiza com uma visão global, pois retrata a condição humana.

A proposta de análise a ser desenvolvida nesta dissertação se insere na linha da crítica que se volta para os aspectos metafísicos, míticos e místicos da obra rosiana como também na linha que se volta para os estudos das artimanhas da linguagem. A partir da leitura e análise de contos selecionados de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, pretende-se demonstrar como Rosa cria narrativas míticas, utilizando tanto do potencial criativo da linguagem quanto se apropria dos mitos e crenças dos sertanejos na sua ficção.

1.3-A narrativa curta de Rosa – vida e linguagem

Guimarães Rosa dedicou-se desde a primeira obra à escrita de contos, segundo ele motivados pelo sertão, espaço de contemplação e de inspiração poética: “nós, os homens do

sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias” (ROSA. In: LORENZ, 1991: 69).

A obra de Guimarães Rosa divide-se basicamente entre a narrativa curta, novelas e um único romance. Postumamente, foram publicados textos de natureza diversa e um livro de poemas. O próprio autor define-se como “um contista de contos críticos. Meus romances e ciclo de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA. In: LORENZ, 1991: 70).

Guimarães Rosa vai buscar nos temas e maneiras de narrar dos contos orais sertanejos a inspiração para suas narrativas. No conto “Conversa de bois”, o autor revela a proximidade com o ditado popular “Quem conta um conto, aumenta um ponto”, na postura adotada pelo narrador: “Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1984: 303).

Para melhor compreender a narrativa curta em João Guimarães Rosa é imprescindível conhecer algumas teorizações sobre o conto. Na linha deste, dois caminhos são percorridos pelos estudiosos: o que busca conceituar e definir a forma do conto, e o que considera este gênero esquivo e de difícil definição.

Em *O que é conto*, Luzia de Maria afirma que “o conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, freqüentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos” (MARIA, 1992: 8). Esta atmosfera da narrativa oral contada com magia e sedução por autênticos narradores se resgata nos textos de Guimarães Rosa, assim como uma apropriação da oralidade e do modo de narrar do sertanejo.

A ensaísta distingue ainda o conto como forma simples e literária: “como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de certo escritor”.

Luzia de Maria, ao final do livro, ainda apresenta uma dica para os leitores:

[...] se te atraí imaginar um texto que revitalize todos os recursos da expressão, que faça poesia escrevendo prosa, que reinvente a língua e inaugure a poética a partir de um extraordinário domínio do idioma e de um profundo conhecimento da gente que habita o Brasil interiorano e esquecido,

não tenha dúvida, é de Guimarães Rosa que você precisa (MARIA, op.cit.: 70).

No livro *Teoria do conto*, Nádia Battella Gotlib abarca desde a gênese desta teoria até a análise de contos. Ao historicizar a narrativa curta, Gotlib tenta demarcar o início da arte de contar histórias que, para alguns teóricos, teria surgido com *Os contos dos mágicos*, por volta de 4.000 a. C. Segundo ela, historicizar o conto é contextualizar nossa própria cultura ao remeter a histórias existentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, sem mencionar a tradição contística oriental.

No século XIV, a narrativa curta vai se afirmando criticamente com o *Decameron* (1350), os contos eróticos de Bocaccio traduzidos para várias línguas. No século XVI, *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre, seguida pelas *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes. No fim do século XVII surge o *Histoires ou contes de temps passé*, de Charles Perrault. No século XVIII, La Fontaine se destaca como um exímio contador de fábulas. No século XIX, o conto se desenvolve estimulado pela pesquisa do popular e do folclórico e pela expansão da imprensa, surgindo o conto moderno.

As tentativas de definição ou conceituação do gênero perpassam sempre o uso de analogias com a novela. Gotlib chama a atenção também para a terminologia dada ao gênero em constante interação com outra narrativa curta, a novela. O conto conserva características próximas da novela: a economia do estilo e a proposição temática resumida. Com o surgimento das formas híbridas (conto em verso e poema em prosa), segundo a autora, o que faz este gênero é o modo pelo qual a história é contada.

Em 1644, La Fontaine distingue novela e conto. *Conte* é mais concentrado e com episódio principal, forma remanescente da tradição oral e com elementos da fantasia. Este seria a narrativa de origem popular. Já a *nouvelle* seria uma forma mais complexa, com mais cenas, apresentando vários incidentes. Na Alemanha, a *nouvelle* tem desenvolvimento linear, com um ponto de interesse chocante, tornando-se mais extensa. Surge a necessidade de um termo para designar a narrativa realmente curta: a *kurz geschichte*. Nos Estados Unidos o termo *short story* se afirma e designa, além de uma história curta, um gênero independente com características próprias.

Ives Stalloni, em *Os gêneros literários*, propõe uma aproximação diacrônica para construir uma definição para a forma narrativa. Explica a origem do termo conto, que vem do francês *conte*, este originado do latim *computare*, que significa enumerar os episódios de um

relato; este termo designava um relato que se inspira na realidade e conta “coisas verdadeiras”.

Já no século XVII, segundo Stalloni, o dicionário da Academia mostra-se conciliador, falando de “narração, relato de alguma aventura, seja ela vivida, fabulosa, séria ou divertida”. De maneira didática, Stalloni propõe alguns traços distintivos para o conto:

- O conto inclina-se em direção à fábula ou ao onirismo renunciando ao realismo e à verossimilhança;
- Suas personagens pertencem ao domínio do simbólico, abandonando as caracterizações individuais;
- Ele possui um fundamento popular, podendo inspirar-se na tradição oral e coletiva ou no folclore;
- Ele pode ser mais longo que a novela, mas é, como esta, um relato breve;
- Ele procede de uma narração direta, inspirada pela oralidade: um narrador que se assume enquanto tal “recita” a história;
- Ele comporta uma intenção moral ou didática, claramente expressa, ou implicitamente contida na narrativa (STALONNI, 2003: 120-1)

O conto perde a sua vinculação direta com o real, podendo ser verossímil ou não, mas conserva as características de ser fruto da tradição popular, inspirar-se na oralidade e permanecer uma narrativa breve para não perder o seu efeito sobre o leitor. André Jolles, em *Formas simples*, atribui ao conto o caráter de forma simples, isto é, uma estrutura textual que permanece através dos tempos, recontada por vários narradores sem perder sua especificidade e opondo-se à forma artística, elaborada por um autor e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade. Para Jolles, o conto não pode ser concebido sem o elemento “maravilhoso”, espécie de narrativas, que de maneira nenhuma, dão a impressão de um acontecimento efetivo. Nele, as personagens, os lugares e tempos são indeterminados historicamente, os acontecimentos são recontados e transmitidos, oral ou por escrito, através dos séculos. O conto é fluido, móvel, aberto, dotado de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Jolles considera a novela como forma artística ou conto literário.

Edgar Allan Poe, contista e teórico do conto citado por Gotlib, estabelece o princípio de uma relação entre a extensão deste gênero e o efeito que sua estrutura produz no leitor. Para o Poe teórico, é preciso dosar a obra de forma a sustentar o efeito de “exaltação da alma”. Portanto, se o texto for longo ou breve demais, este efeito ficará diluído. Institui-se a medida de extensão ou tempo de leitura. E acrescenta: “[...] referimo-nos à prosa narrativa curta que requer de meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta” (GOTLIB, 1990: 34).

Para Poe, a elaboração do conto é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único. Ele aborda também a economia dos meios narrativos para conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos.

Gotlib informa que o contista Anton Pavlovitch Tchekhov não desenvolveu sistematicamente uma teoria do conto, mas sua atuação como crítico literário, registrada em correspondência com escritores, permite avaliar os conceitos do escrever bem, em que expõe defeitos e qualidades do contar histórias. Aproxima-se do pensamento de Poe quanto à brevidade como elemento caracterizador desta narrativa, afirmando que mais vale dizer de menos que demais. Como consequência desta brevidade, considera necessário ao conto causar o efeito ou impressão total no leitor, que deve ser mantido em suspense. Tchekhov ainda aponta três características essenciais a um bom conto: força, clareza e compactação. O texto deve ser claro – o leitor deve entender o que o autor quer dizer. Deve ser forte – ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção. E deve ser compacto – deve haver condensação dos elementos, usando da objetividade.

Além desses teóricos, são de extrema valia as considerações sobre o conto apresentadas pelo contista e crítico argentino Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, publicado em *Valise de cronópio*. Neste, o crítico se propõe a apontar algumas características do gênero de difícil definição que ele conceitua como “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia” (CORTÁZAR, 1974: 149). Cortázar ressalta a dificuldade de se chegar a um conceito preciso de conto, de fixá-lo e encerrá-lo numa categoria, pois o mesmo se “move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida trava uma batalha fraternal” (CORTÁZAR, 1974: 150).

O escritor argentino recorre a comparações para apresentar o seu ponto de vista sobre o conto. Inicialmente diferencia-o do romance pelo critério de extensão, o conto ficando restrito ao limite físico que lhe é imposto. Em seguida, compara os gêneros literários com outras formas de arte, o cinema e a fotografia: um filme é uma “ordem aberta” romanesca, já a fotografia pressupõe uma limitação prévia.

Cortázar demonstra a proximidade da arte fotográfica com a escrita de contos:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, op.cit.: 151-2).

Tal comparação de Cortázar, afirmando que o conto deve ser pleno de significados, abrindo para o plano do não-dito, é também compartilhada por Cid Seixas em “Criação e Crítica: Sobre o Conto e o Poema”, ao afirmar que “todo conto é um recorte da realidade, uma seleção de aspectos que, sendo particulares, abrem as portas do geral, valendo como símbolos de alguma coisa maior” (SEIXAS, 2003: 20). Em outra analogia, bastante singular, Cortázar compara o romance e o conto a uma luta de boxe: enquanto o romance ganharia a luta por pontos, o outro ganharia por nocaute, pois “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. O contista não tem o tempo por aliado. Deve trabalhar verticalmente, condensando o tempo e o espaço narrativo. Cortázar ressalta ainda a importância da escolha do tema e mais ainda do tratamento dispensado a este tema, construindo um estilo baseado na intensidade compreendida como “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias” e na tensão “que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta”.

O escritor e ensaísta argentino Ricardo Piglia também postulou algumas teses sobre o gênero conto, por vezes aproximando-se das idéias de Edgar Allan Poe e de Julio Cortázar. O teórico Piglia expõe duas proposições básicas. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. A história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes. A versão moderna abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. A história sigilosa se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão. Piglia revela, numa entrevista concedida ao site Weblivros, ser um admirador de contistas brasileiros, entre eles, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que o deslumbra com sua obra.

O conto entendido em sua feição clássica se caracteriza pela narração de um episódio, uma única ação, com começo, meio e fim, concentrado num mesmo espaço físico, num tempo reduzido. Já o moderno e contemporâneo se constitui como um texto curto, com o objetivo de conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta do não-dito. A ação se torna reduzida, surgem monólogos em um tempo psicológico, a exemplo de “Meu tio, o Iauaretê” no qual o personagem-narrador vai extravasando, ao sabor da cachaça, seus sentimentos e peculiaridades de caçador de onça através de um monólogo dirigido a um interlocutor cidadão que não participa diretamente do enredo, numa estrutura narrativa próxima de *Grande sertão: veredas*.

Desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, esta nova narrativa cobra a participação do leitor, para que este encontre os aspectos constitutivos da narrativa e os aprecie. A leitura deve descortinar, além do que é contado, a forma como é contado, já que as estratégias narrativas são um dos aspectos mais relevantes na prosa moderna e contemporânea.

A partir das distinções estabelecidas entre conto tradicional e moderno, pode se pensar a escritura contística de Guimarães Rosa como exemplos que rompem com o paradigma tradicional. Nas narrativas de Rosa há um imbricamento entre a estrutura tradicional e a moderna, pois, muitas vezes, a forma, com léxico e sintaxe próprios do autor, se sobrepõe ao enredo. Assim, é difícil para o leitor transmitir a outra pessoa a seqüência narrativa ou o tema central da história, camuflados em meio ao entrecruzamento narrativo típico da escrita desse autor. Quanto à categorização de suas narrativas, Rosa não costuma enquadrá-las em um gênero e até brinca com o leitor. Na carta enviada a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*, Rosa afirma que as suas “histórias adultas da Carochinha” são novelas, no entanto, nomeou o exemplar entregue ao concurso como *Contos*. Até para o contista, a distinção entre novela e conto é fugidia.

Em *Corpo de baile* o autor provoca o leitor, utilizando-se de dois prefácios, um em cada volume: no um, classifica as narrativas como poemas, e nos dois, refere-se a algumas como “Gerais” os romances e, a outras, como “Parábases” os contos, entre elas “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”. Paulo Rónai explica esta divisão:

Serão poemas, enquanto todas trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de “parábase”, o autor, com este termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que devemos procurar a sua mensagem pessoal. (RÓNAI, 2006: 21)

Em 1962, com o lançamento de *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa inova escrevendo contos curtos. O crítico e amigo Paulo Rónai explica que o autor, em conversa, revelou escolher o termo “estória” para absorver um dos significados de “história”, o de conto (*short story*).

Alberto da Costa e Silva considera essas narrativas de *Primeiras estórias* como “poemas breves, internos e belos, de fluência perfeita como a de um bom soneto”. O

imbricamento de gêneros, a junção do prosaico e do poético são nuances da obra rosiana, pois o autor, mesmo sendo um prosador, atribuiu à sua obra um caráter poético de extrema beleza, marcada pelo cuidado com o aspecto sonoro, rítmico e imagético das palavras.

Rónai afirma que cada estória tem como núcleo um acontecimento, mas o contista incumbe os protagonistas das estórias de farejar os acontecimentos, adivinharem o milagre presente nas pequenas coisas, no não-dito. Os olhos do leitor desabituaados da poesia do mundo não conseguem captar. Seixas também compartilha desta opinião sobre o conto, ao afirmar:

Um conto não vale pelo que conta. Mas pelo que não conta. Pelo que se projeta no silêncio da narrativa e fica. É precisamente aquilo que se instala, e habita para sempre a sensibilidade e a inteligência do leitor, que é a essência do conto (SEIXAS, 2003: 21).

Paulo Rónai aponta ainda duas características do conto moderno presentes nos textos de *Primeiras estórias*: a criação de suspenses e expectativas não satisfeitas, pois o conto termina sem a explosão ou clímax, os conflitos resolvem-se e o desfecho se dá no íntimo das personagens; a outra característica apontada é o desenvolvimento de dois enredos que se completam e se explicam, sendo que o secundário só se entrevê intervaladamente, aspecto apontado na tese de Ricardo Piglia.

Outra particularidade dos contos de Rosa, apontada por Rónai, é que o escritor não arma um mistério no começo das narrativas para desvendá-lo no final, ele “prefere esconder a explicação no título, ou entre parênteses, sugeri-la em termos velados, fornecê-la por partes, antecipá-las de modo mais insólito”. Solicita, como consequência destes procedimentos literários, um leitor que saia da inércia e mergulhe de forma participativa para desvendar os enigmas e mistérios da obra rosiana, tarefa à qual tem se dedicado a crítica nas últimas seis décadas.

1.4 Enigmas e mistérios da poética rosiana

A obra de João Guimarães Rosa representa uma junção do mundo com a linguagem. Mundo do sertão ou sertão-mundo que o autor toma como centro de seu universo contístico, o

qual está repleto de linguagens: sons, cantos, contos, falas, ditados, causos. A linguagem poética lapidada por Rosa para dar voz a este mundo está repleta das marcas orais dos contadores de causos do interior. O próprio autor afirma ser impossível separar a biografia de sua obra, pois esta se reflete em suas narrativas. Como o Miguilim-Rosa, que descobre a beleza do mundo ao usar emprestados os óculos do doutor, não há como separar o contador do que ele conta.

O narrador criado por Rosa é o contador de causos, de histórias colhidas na experiência e memória coletiva, que ao serem recontadas criam uma nova experiência. Este se aproxima do que o pensador Walter Benjamin denomina de narrador clássico, não sob o aspecto da forma que não tem mais o propósito de narrar linearmente, mas que se faz seguindo a consciência, relatando a experiência como ela chega à memória do narrador. Para Benjamin, o grande narrador se enraizará sempre no povo, nas suas camadas mais artesanais. Ainda na perspectiva do russo Liev Nikoláievich Tolstói, aquele que narra a sua aldeia, cantará o mundo.

No conto “Entremeio - Com o vaqueiro Mariano”, Rosa escreve a “entrevista-relato” das experiências que vivenciou com o vaqueiro José Mariano da Silva, colocando-se como o narrador proposto por Benjamin (1983: 63) que “não pretende transmitir o puro “em si”, da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela”.

É assim que Guimarães Rosa relata poeticamente o dia de convívio com um vaqueiro, prendendo a atenção do leitor para o encanto, a magia do universo sertanejo, uma relação tão harmoniosa entre homens e bois que Mariano afirma: “Aqui, o gado é que cria a gente”. O homem se faz pelo sertão, pelo contato com a “alma” dos bois.

Mariano é o sertanejo rude e de poucas palavras, acostumado com o serviço de lida com os bois, mas que, ao relatar as suas experiências para o autor, assume características do narrador autêntico proposto por Benjamin. Diante do seu relato envolvente, de um verdadeiro contador de histórias, o narrador se expressa:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob voz de contador. A verdadeira parte, por quantas tenha, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. [...] Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir (ROSA, 2001b: 121).

O autor, mesmo capturado pelo clima das narrativas do vaqueiro Mariano, não pôde através apenas da narração vivenciar as experiências. Para penetrar de fato no mundo sertanejo o autor precisa vivenciar a sua própria experiência de vaqueiro: acompanhar Mariano durante um dia, na lida com os bois e em contato com a natureza e, narra esta experiência na segunda parte do conto.

No livro *A necessidade da arte*, Ernst Fischer, ao discutir a função, origem e relação do homem com a arte através dos tempos, reflete sobre o papel da linguagem na interação com o mundo e principalmente como representação, detentora de signos e símbolos, a linguagem da arte. Para ele, a relação entre linguagem e mundo é um processo de criação recíproca. Aquela surge da interação do sujeito com o mundo, que a princípio se dá em um processo de comunhão total e de indiferenciação entre signo e objeto. Ao nomear o meio que o rodeia, o homem tenta apreender a realidade exterior por intermédio de signos e metáforas e, conseqüentemente, constrói outro mundo, o simbólico.

Segundo Fischer, a linguagem surgiu como um meio de expressão e de comunicação do homem primitivo através das onomatopéias, em um processo de imitação da natureza. Aos poucos, ocorre um processo de abstração, de uso racionalizado e simbólico que passa a distinguir, classificar, sofisticando-se. Está aberto o caminho para o uso da linguagem oral e escrita nas artes.

O crítico Pedro Xisto publicou, no ano seguinte à estréia de *Grande sertão: veredas*, um estudo da poesia presente na prosa de Rosa. Inicia seu texto abordando a origem da linguagem que nomeia o mundo de forma poética. Comenta a respeito da prosa do mineiro:

A poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória. Esta é sagrada para que se guarde, por sua vez. As estórias, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das estórias, sendo mais expressiva do que discursiva. Assim é a obra de Guimarães Rosa, como fora nos longínquos inícios do gênero (XISTO, 1972: 10).

Em todas as épocas, sempre coube aos poetas o uso distinto da linguagem como uma tentativa de retornar a origem, a um estágio de comunhão e harmonia entre o homem e o mundo, como afirma Octavio Paz: “Enquanto não se opera essa mudança, o poema continuará

sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original” (FISHER, 1983: 45) Na entrevista que concedeu a Lorenz, Rosa descreve esse processo de busca de uma linguagem mais original: “[...] eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (ROSA. In: LORENZ, 1991: 84).

Na poética de Rosa, mundo e linguagem se misturam. É por meio da língua que o autor afirma dar vazão à metafísica do mundo, pois “o idioma é a única porta para o infinito”. A linguagem cuidada e elaborada do autor serve como instrumento para construir narrativas que propõem enigmas a serem decifrados pelos personagens e leitores.

Guimarães constrói suas narrativas e poética através de enigmas e mistérios, solicitando do seu leitor uma participação constante para, em meio ao telúrico de suas narrativas, encontrar os segredos que ele esconde ou deixa velados, lançando o seu leitor em meio ao desconcertante labirinto de suas narrativas. Paulo Rónai cita Ruskin para falar desse procedimento poético:

[...] reticência cruel no coração de homens sábios que lhes faz sempre esconder o seu pensamento mais profundo. Eles não no-lo comunicam sob forma de ajuda, mas sob forma de recompensa, e querem ficar certos de o merecermos antes de nos permitirem que o alcancemos (apud RONÁI, 2006: 21).

Alguns personagens rosianos são regidos por uma consciência mítica, apresentam uma indivisível unidade com o meio que os cerca. Muitas vezes, a relação do homem – vaqueiros, jagunços, tropeiros e boiadeiros – com o sertão e com os animais remonta a um estágio anterior à história, como é apontado pelo narrador Manoel Timborna no conto “Conversa de bois”: “Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas” (ROSA, 1984: 303).

Nessa pesquisa, chamamos de enigma os artifícios da linguagem poética e os dispositivos da estrutura narrativa colocados por Rosa diante de seu leitor, convocando-o a decifrá-los. Estes se configuram por recursos que vão da onomástica aos neologismos e torneios sintáticos, de uma linguagem metapoética a procedimentos retóricos que provocam no leitor certo desconcerto diante de suas histórias. Rosa parte do mundo do real do sertão, fonte de sua inspiração, para o universo da poesia.

O *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* conceitua enigma como: 1- Adivinha; 2- Descrição obscura, ambígua de alguma coisa, para que seja difícil adivinhá-la ou decifrá-la; 3- Aquilo que é difícil compreender; coisa obscura. Partindo dos conceitos dicionarizados por Aurélio Buarque de Holanda, para relacioná-los à idéia de enigma proposta pela escrita de Guimarães Rosa, é interessante ressaltar a opinião de um de seus primeiros críticos, Graciliano Ramos, que disse: “A arte de Rosa é terrivelmente difícil” (RAMOS, 1968: 45).

Esta escrita difícil se inicia com os primeiros contos escritos em sua juventude, inspirados em um de seus escritores preferidos, Edgar Allan Poe. O crítico literário Rubens Edson Alves Pereira no texto “Segundas Estórias e outros enigmas”, comenta a respeito dos primeiros contos escritos pelo mineiro. Com o “O mystério de Highmore Hall”, percebe-se a força intertextual, uma marca expressiva crescente e complexa da obra rosiana. O autor recria o clima enigmático de suspense e mistério das histórias de Edgar Allan Poe. Já com “Chronos Kai Anagke” tematiza a história do xadrez, uma arte difícil, cheia de enigmas e conhecida por poucos.

Nos contos e obra posterior, o gosto pelo enigma e pelo mistério persiste sutil nas narrativas mais regionalistas de *Sagarana*, estendendo-se até aos enigmas de *Tutaméia*. Pereira afirma que o imponderável será uma matéria-prima fundamental nas tramas da linguagem e nas dobras do mundo de Guimarães Rosa.

Neste mesmo texto o crítico se propõe a trilhar o caminho das “poéticas de vida e das fábulas” em *Tutaméia* que para ele é uma verdadeira proposição enigmática, um quebra-cabeça cujas peças não se submetem à nossa lógica textual, aos nossos segmentados padrões de gênero, às nossas expectativas quantos aos textos de ficção, teoria e crítica.

O crítico baiano aponta enigmas dessa obra, a começar pelo título *Terceiras estórias* e defende a tese de que a obra se desdobra em múltiplas narrativas: diante do processo de leitura e releitura proposto pelo autor se configuram as segundas e terceiras estórias, já que Rosa havia escrito anteriormente apenas as *Primeiras estórias*.

Pereira aponta ainda a inclusão dos prefácios em meio aos contos. Os prefácios como o nome já sugere, são textos explicativos ou de advertência que antecedem a obra. Rosa, no entanto, como inovador que era, rompe com este paradigma e inclui os seus prefácios em meio aos contos. Outro aspecto do quebra-cabeça proposto pelo autor é o uso das epígrafes que fogem ao seu lugar usual, não se apresentam na página de rosto do livro.

Além destes aspectos, o autor aponta a inclusão de dois índices, estes elucidativos e comprobatórios da tese defendida pelo crítico Rubens Alves Pereira, o processo de leitura e releitura proposto e exigido pela complexidade da obra, preencheriam a ausência das

Segundas estórias e explicariam as Terceiras. Para este, *Tutaméia* é um enigma proposto pelo autor, são “marcas sensíveis da escrita no corpo sensível da experiência existencial”, negando a relação do enigma com o sobrenatural ou místico.

Um dos conceitos dicionarizados para enigma é o de adivinha. Partindo desta concepção, remetemo-nos aos estudos de André Jolles sobre adivinha entendida como uma pergunta que pede uma resposta. Estabelece-se um jogo de saber entre o escritor que propõe a adivinhação e o leitor que tenta encontrar a resposta:

Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (JOLLES, 1976: 111)

No conto “O recado do morro” percebe-se a adivinha, que é posta no início da narrativa. O morro envia um recado enigmático através de um velho, que o repassa ao irmão considerado “bocó”, e assim sucessivamente para um menino ladino, para o bobo, o doido que profetiza em um “ermo sem vivalma”, o Coletor que ensandecera que transmite e retransmite numa linguagem enigmática, chegando, por fim, aos ouvidos do violeiro Laudelim, aquele que “entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de muito se explicar”.

Laudelim, o poeta-violeiro, é o único capaz de compreender a linguagem enigmática e transformá-la em poesia cantada. A composição criada por ele é ouvida pelo amigo Pedro Orósio, que a absorve. A canção penetra o inconsciente de Pedro Orósio e é por meio da poesia que ele compreende o recado do morro, o aviso que tem origem na natureza, escapando de uma emboscada. A poesia coloca-se a serviço da vida.

A segunda conceituação de enigma, entendido como uma descrição ambígua de alguma coisa que torna o seu deciframento difícil se aplica aos textos de Rosa que primam por um rompimento com o padrão clássico de narrativa, às vezes com uma descrição ínfima de tempo, espaço e personagens, jogando o leitor em meio a uma narrativa labiríntica e caleidoscópica. Em *Grande sertão: veredas*, o leitor é apresentado ao sertão com um desconcertante – “Nonada” sem dar ao leitor uma descrição prévia da situação: tempo, lugar ou personagem.

O “Nonada” é apenas o ponto de partida para uma narrativa memorialística do narrador-protagonista, que se debate entre aprovar ou rejeitar o sistema jagunço, ter feito ou

não o pacto com o Diabo, assumir ou não o amor por Reinaldo/Diadorim. Esta grande obra de Guimarães Rosa está repleta de signos que remetem tanto ao enigma quanto ao mistério.

Um dos grandes enigmas narrativos e retóricos se esconde na ambigüidade da personagem Deodorina da Fé Bettancourt Marins, o Reinaldo/Diadorim, já descrito enigmaticamente pelo narrador: “Diadorim é minha neblina” (ROSA, 2001c: 40); enigma que só se revela, para o personagem e para o leitor, ao final da narrativa diante da nudez do jagunço, morto em combate:

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coroa... [...] Diadorim era uma mulher. Diadorim era uma mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero (ROSA, op.cit.: 615).

Um dos mistérios propostos pela obra é a dúvida que atormenta o jagunço ao rememorar sua vida e que também atormenta o leitor em busca de uma certeza, a dúvida quanto ao pacto com o Diabo. Esta só se resolve nas últimas linhas da narrativa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Ibidem: 624).

Pensar enigma, a partir de mais uma conceituação aureliana, é concebê-lo como algo difícil de compreender, obscuro, o que também se aplica à obra de Rosa, descrita e apontada por críticos e leitores como difícil, hermética, e que exige uma ampla competência leitora para desvendá-la em seus aspectos sonoros, sintáticos e semânticos, em narrativas que tendem para o plano metafísico, em que o mítico, o místico e o sobrenatural se mesclam e propõem mistérios.

Mas além do aspecto enigmático construído pela linguagem do poeta de Cordisburgo, é importante ressaltar a interação entre os enigmas e os mistérios contidos em suas narrativas, as saídas encontradas pelos personagens no plano metafísico ou sobrenatural. Tristão de Ataíde, no texto “O Transrealismo de G. R.”, comenta:

Não é à-toa que Guimarães Rosa é profundamente religioso. Dizem até místico. Isso se traduz em toda a atmosfera de seus livros e no temperamento de suas personagens. Há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos (ATAÍDE, 1991: 143).

Para além da idéia de enigma, a obra de Guimarães Rosa também se volta para o mistério, compreendido como uma apropriação dos elementos míticos, místicos e sobrenaturais presentes no universo sertanejo. Neste sentido, Paulo Rónai destaca o pendor do sertanejo para o sensível e para o metafísico:

[...] broncas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices. [...] almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre (RÓNAI, 2006: 19)

A poética rosiana se volta para as sutilezas do mundo, que um olhar meramente racionalista do leitor não consegue captá-las. O autor “ademais de cauto, tem, para o mais-natural, finas úteis antenas”, como confessa em um de seus prefácios.

Mistério é compreendido por Aurélio Buarque de Holanda, em seu dicionário, como “tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender, enigma; Coisa ou elemento oculto, obscuro ou desconcertante, segredo; Qualidade estranha e imponderável”. O narrador do conto “O espelho” revela a concepção rosiana sobre mistério: “tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2005: 113).

O autor revela, com sua poética, a mundividência sertaneja que, ainda presa a uma consciência mítica, atribui a pessoas e seres poderes sobrenaturais, a exemplo do feiticeiro João Mangolô em “São Marcos”. A concepção mítica é uma das vertentes para se pensar os mistérios rosianos.

A aproximação conceitual e semântica com a idéia de enigma demonstra ser tênue a linha que separa as duas concepções empregadas aqui e que, por vezes, interagem nas narrativas, ora pendendo para a poética, ora para a metafísica do mundo. Como vimos, esta tendência para o lado mais irracional e para o rompimento com qualquer limitação, Tristão de Ataíde chama de transrealismo.

Alfredo Bosi, ao comparar a escritura de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, no texto “Céu, inferno”, afirma que o último realiza, com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico-popular. A analogia feita por Bosi toma como base os ditos populares que possuem duas vertentes: a prudencial e a providencial. A prosa determinista e econômica de Graciliano estaria mais para o lado prudencial, no qual rege o equilíbrio e a

idéia de que só se pode contar com o próprio esforço humano. Já a chamada vertente providencial das narrativas rosianas apontam para “a outra metade da vida: aquele reino de incertos sucessos que desde tempos imemoriais se confia aos desígnios da divindade” (BOSI, 1988: 24). O próprio Rosa, em entrevista, relata o lado “providencial” de sua escrita:

[...] é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. Minhas personagens são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais pois isso diminuiria sua humanidade (ROSA. In: LORENZ, 1991: 92).

Pensar o mistério, a partir do verbete de Aurélio Buarque de Holanda, como uma qualidade estranha remete à teoria sobre o gênero fantástico, que se avizinha do estranho e do maravilhoso. Este é definido por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, como hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Esta hesitação ou estranhamento do leitor leva-o a buscar uma forma de compreensão: pode optar pelo caminho do fantástico-estranho, compreender o fato como um acontecimento que parece sobrenatural ao longo da história e que, no fim, recebe uma explicação racional; ou como fantástico-maravilhoso, a classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. As narrativas que permeiam o caminho do maravilhoso são as em que o fato permanece sem explicação, sugerindo realmente a existência do sobrenatural.

Os enigmas e mistérios da poética de João Guimarães Rosa se mesclam em suas narrativas e o leitor é levado a penetrar na tessitura do texto, para desvendar a linguagem cifrada do poeta; outras vezes, percebendo que os personagens são motivados pela ordem do sobrenatural e pelas forças do místico, o leitor experimenta o estranhamento diante do que lê.

CAP. 2-PERCORRENDO ENIGMAS NO CORPO POÉTICO DA LINGUAGEM

2.1 Os enigmas, uma poética da linguagem

A concepção de enigma proposta neste estudo e análise da prosa de João Guimarães Rosa é a de uma categoria estético-literária. Os termos enigma e mistério, compreendidos como categorias diferenciadas, foram apontados pelo crítico José Antonio Pasta Junior no texto “O romance de Rosa – Temas do ‘Grande Sertão’ e do Brasil”. Neste ensaio, o autor busca identificar a lógica básica do romance (estrutura formal, tema, motivo e linguagem) que não se resume a uma forma estática, mas apresenta movimento graças à consciência dividida do protagonista-narrador.

Segundo o crítico, o livro *Grande sertão: veredas* transcende a categoria estético-literária de *enigma*, que também é sua, para atender àquela, mágico-religiosa, de *mistério*. O autor confirma que os enigmas pedem decifração e os mistérios admitem apenas culto e celebração.

Os enigmas criados por João Guimarães Rosa são fruto de sua relação de intimidade com a língua, assim descrita por ele: “É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica” (ROSA. In: LORENZ, 1991: 83).

Dessa relação de profunda intimidade com o mundo das palavras, surgida desde a infância ao se refugiar na biblioteca e demonstrar um interesse profundo por outras línguas, nasce uma literatura que desafiou os leitores de sua época e ainda o faz nos dias atuais. Esta relação íntima e harmoniosa de Rosa com a linguagem é marcada pela exploração de cada peculiaridade lingüística, desde o som para imprimir ritmo e melodia, até a utilização laboriosa de um código, que o autor define como uma língua própria. Rosa usa com maestria todas as possibilidades de sua “língua literária” para transmitir a mensagem sobre o sertão e o homem, trazendo a poesia à tona através da seleção e da combinação de palavras.

O autor mineiro faz questão de romper com o mito da inspiração e revela que sua obra é fruto de um processo contínuo de escrita e de reescrita. O que também se comprova em seus manuscritos analisados para a publicação de obras póstumas, nas quais deixou assinalado vocábulos e expressões que ainda iriam sofrer alterações. Esse processo de alquimia com as palavras se reflete em seus textos metalingüísticos. Como afirma Samira Chalhub, estes

indicam a perda da *aura*, uma vez que dessacralizam o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra (CHALHUB, 2005: 42).

Cabe ao leitor rosiano o trabalho de detetive, em busca das pistas lingüísticas que se escondem em meio à narrativa e que, por vezes, guarda o verdadeiro enredo ou sentido da história. A esse respeito comenta Paulo Rónai no prefácio da edição comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile*:

Arremessa aos leitores, de uma só vez, uma suma inteira; lança-os, em vez de um caminho reto, num verdadeiro labirinto; [...] E mesmo que eles tenham compreendido a unidade essencial do conjunto e a importância igual das diversas partes, mesmo que tenham percebido a razão de ser do título e a presença permanente de símbolos poéticos nessas narrativas telúricas, ainda terão de resolver inúmeros enigmas que se lhes armam a cada passo (RÓNAI, 2006: 20-1).

Haroldo de Campos, no artigo “A linguagem do iauaretê”, comenta a relação do escritor mineiro com James Joyce, salientando o que há de mais joyceano na escrita rosiana: sua “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos (CAMPOS, 2004: 58).

O formalista russo Victor Chklovski, no texto “A arte como procedimento”, afirma que a arte existe para devolver a sensação de vida. Cada escritor utiliza procedimentos para construir a sua obra, seja ela prosaica ou poética, pois a distinção entre essas duas categorias se dá no nível de percepção do leitor. O teórico afirma: “[...] o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado” (CHKLOVSKI, 1973: 45).

Chklovski cita o exemplo do escritor e ensaísta russo Liev Nikoláievich Tolstói, que usa constantemente o método de singularização assim descrito: “O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez;” (CHKLOVSKI, op. cit.: 46). O autor cita o conto “*Kholstomer*”, no qual a narração é conduzida por um cavalo e os objetos são singularizados pela percepção emprestada ao animal e não pela humana. Rosa usa deste procedimento no conto “Conversa de bois”, quando cede o foco narrativo aos bois que

narram, pensam, filosofam e expressam sua opinião sobre o homem: “– O homem é um bicho esmochado, que não devia de haver. Nem convém espiar muito para o homem” (ROSA, 1984: 308).

Chklovski afirma que a língua poética, tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas, como na disposição das palavras e nas construções semânticas é fruto de uma criação consciente para liberar a percepção do automatismo; ponto de vista semelhante ao do filósofo grego Aristóteles, ao afirmar que a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente (CHKLOVSKI, 1973: 54).

É este desafio de desautomatizar o leitor que Rosa propõe. Este utiliza procedimentos vários de “obscurecimento” da forma ao construir enigmas ou demandar mistérios. Cede o foco narrativo aos animais, dando-lhes o poder de analisar e criticar o homem, como no conto já citado, ou concede o poder comunicativo a pessoas que fogem ao plano da racionalidade, a exemplo de “O recado do morro”. Quando se quer enviar um recado, procura-se alguém que o possa transmitir com clareza e veracidade para que se cumpra o fim comunicativo, a transmissão da mensagem. Rosa não propõe uma mensagem clara a se difundir, ela se revela no processo de transmissão. Também não a faz circular através de pessoas lúcidas e que têm o dom da palavra, mas obscurecendo o recado ao colocá-lo na boca dos “doidos”, “bocós”, “bêbados”.

Quanto ao procedimento estético de Guimarães Rosa, o próprio autor revela: “[...] espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável” (ROSA. In: LORENZ, 1991:93). A crítica trata deste aspecto de desautomatização provocado pela literatura. Lenira Marques Covizzi, no livro *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, utiliza outra categoria, o insólito, entendido como algo contrário aos costumes, inabitual. Covizzi afirma que o insólito carrega consigo, e desperta no leitor, um incômodo, um sentimento de inverossímil.

A autora fala do alto grau de estranheza presente na ficção a partir do século XX e se refere aos formalistas russos, no que diz respeito ao processo de singularização, ou seja, ao desvio da norma, quando a obra rompe com as expectativas do leitor através de um processo de desautomatização.

2.2 A metalinguagem e suas formas

O que se convencionou como o estudo das funções exercidas pela linguagem, no âmbito dos estudos lingüísticos, serve como pressuposto para a análise das narrativas rosianas. Uma das funções que se serve a linguagem é a poética, aquela que, seja prosa ou poesia, constitui um meio de atingir o não-dito, o plano da sensibilidade e da emoção do leitor. Na obra de Rosa, a função poética sobressai-se sobre as demais. Usar a linguagem com essas intenções é um dos objetivos que o autor se propõe atingir com sua escrita.

Em um processo minucioso e sutil de penetração do corpo poético da linguagem, Rosa une a função poética a outras, inclusive usando da linguagem para falar de si mesma, o que se nomeia de metalinguagem. Rosa usa do código compreendido como “a organização dos elementos que compõem um conjunto, com regras de permissão e de proibição que determinam o modo da ocorrência da combinação destes sinais” para chegar a um objetivo maior, a transmissão da mensagem; embora na escrita deste autor não se estabeleça hierarquias ou preferências, ocorrendo uma constante interação entre poesia e metalinguagem. A interação é constatada por Chalhub que afirma: “É preciso observar, em estreita ligação, o trabalho da mensagem, a função poética, que deixa exposto o código, a função metalingüística” (CHALHUB, 2005: 39).

O termo metalinguagem é formado pelo prefixo grego *meta*, que expressa às idéias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão; o termo designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Samira Chalhub chama a atenção para o fato de que a metalinguagem não é privilégio da literatura, mas “é no texto poético, no texto narrativo, que a germinação metalingüística ocorre, ou tematizada, procurando um falar sobre o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado” (CHALHUB, op. cit.: 71).

Para Chalhub, “a função metalingüística centraliza-se no código: é código ‘falando’ sobre o código” (Ibidem: 63). Quando o tema não apenas diz, mas opera metalingüisticamente, aparece estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz. Na verdade, um *sobrescrever* diferente de um *sobre escrever*.

A metalinguagem apresenta formas distintas, entre elas a intertextualidade que trata da relação existente entre vários textos, de natureza diferente ou da mesma, além da relação entre o texto e o contexto; ela é inerente à produção humana, pois o homem sempre lança mão do

que já foi feito em seu processo de produção simbólica. Dá-se, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Chalhub afirma que a intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior.

O conceito de intertextualidade foi concebido por Julia Kristeva a partir das reflexões e proposições do formalista russo Mikhail Bakhtin, apresentadas em *La poétique de Dostoievski*, numa análise da obra do escritor Fiodor Mikhailovich Dostoievski. Bakhtin aponta três conceitos que serviram como ponto de partida para erigir uma teoria da intertextualidade: o primeiro deles é a idéia de palavra literária entendida como “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário, do contexto; o segundo conceito o de diálogo que designa “a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo”, concebe-se a escrita como subjetividade e comunicabilidade; o terceiro conceito é o de ambivalência que “implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história” (NITRINI, 1997: 159-160).

A partir dos conceitos bakhitínianos, Kristeva formula o seu conceito de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005: 68). O conceito de Kristeva é reelaborado por Laurent Jenny, que contesta a idéia de negar a relação da intertextualidade com uma crítica das “fontes”. Para esse estudioso, ela não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um centralizador que mantém o comando do sentido. Jenny classifica essa relação intertextual como explícita ou implícita (NITRINI, 1997: 163).

A intertextualidade pode se realizar de forma explícita ou implícita. Esta é explícita quando o texto deixa clara a relação com outro, apresenta-o de maneira direta e expressa através de citações do texto, do nome do autor, do título da obra, nome de personagem; já na intertextualidade implícita, o texto anterior é absorvido de tal forma que ocorre um apagamento do primeiro no posterior, um imbricamento entre ambos, cabendo ao leitor o trabalho de interpretar a obra, para encontrar as marcas intertextuais.

O conceito de Kristeva é reiterado por Roland Barthes, que afirma que:

todo texto é um intertexto, outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob forma mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura

anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas (apud NITRINI, op. cit.: 165).

A intertextualidade pode se dar de forma interna, quando ocorre no interior da produção de um mesmo escritor, entre uma obra e outra, ou, de modo auto-reflexivo no interior de um mesmo texto. Também pode ocorrer de forma externa, no diálogo entre produções de escritores diferentes.

É importante também salientar alguns procedimentos intertextuais apontados por Affonso Romano de Sant'Anna, no livro *Paródia, paráfrase & Cia*. Nesta obra, o autor inicia comentando a relação entre a paródia e a modernidade, ao afirmar que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde esta se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. Esta afirmativa do autor se aproxima da arte rosiana, que não objetiva um diálogo exclusivo com a realidade do sertão, mas também com a realidade da linguagem. Quando isso ocorre, diz Sant'Anna, temos uma “literatura mais literária” (SANT'ANNA, 1985: 8).

Dentro dessa especialização da arte, a paródia surge como efeito metalingüístico que distingue a intertextualidade de textos alheios (intertextualidade) e a dos próprios textos (intratextualidade). Em seguida, Sant'Anna aponta a origem do termo paródia, como também seus diversos significados, que vão desde o sentido do termo grego para-ode, “uma ode que perverte o sentido de outra ode”, até o conceito moderno de paródia como um jogo intertextual. Cita a relação entre paródia e estilização apontada pelo primeiro estudioso da paródia, o formalista russo Iuri Tynianov. Para este, ambas são próximas: naquela os planos devem ser discordantes, já na estilização há concordância de dois planos. Da estilização à paródia não há mais que um passo: quando a estilização tem uma motivação cômica ou, fortemente marcada, se converte em paródia.

A diferenciação entre ambas é marcada por Bakhtin ao apontar que empregam a fala de outro, mas diferem, pois a paródia introduz na fala uma intenção que se opõe diretamente à original. Assim, a fusão de vozes é possível na estilização, mas não na paródia.

Sant'Anna afirma que o conceito de paródia só pode ser devidamente trabalhado em tensão com o conceito de paráfrase. O autor parte da definição dicionarizada de paráfrase: “é a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido da obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” (SANT'ANNA, op. cit.: 17).

Paráfrase é compreendida como tradução ou transcrição. Sant'Anna cita John Dryden, para quem “o tradutor assume a liberdade, não apenas de variar a palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há oportunidade” (Ibidem, 1985: 18).

Sant'Anna acaba por aproximar os procedimentos intertextuais abordados com a estética da recepção ao afirmar que estes recursos só são percebidos por um leitor mais informado:

[...] é preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. A especialização da arte moderna reivindica leitores especializados, pois as obras metalingüísticas, usando a inter e a intratextualidade, descrevem um discurso fechado ou, então, restrito ao entendimento dos especialistas (Ibidem: 26).

O autor estabelece uma oposição direta e forte entre paródia e paráfrase. A primeira, por estar do lado do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma, configurando uma intertextualidade das diferenças. Já a última, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de um velho modelo e configura uma intertextualidade das semelhanças.

Após essas considerações, Affonso Romano de Sant'Anna propõe uma reformulação dos conceitos de Tynianov e Bakhtin para fugir a uma formulação dualista e também para questionar a complexidade da estilização. Propõe também um novo modelo teórico que problematize a relação do texto, a ocasião em que a estilização deixaria de ser apenas um dado opositivo em relação a um texto original. Esta é uma técnica geral, que pode ocorrer em duas direções: na mesma direção ideológica do texto anterior, a paráfrase; ou em sentido contrário, constitui-se numa paródia.

O estudioso acrescenta a noção de “desvios”, que são os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais. A paráfrase é vista como um desvio mínimo que conforma, a estilização como um desvio tolerável que reforma e a paródia como um desvio total que deforma. Sant'Anna acrescenta ainda um novo conceito, o de apropriação, técnica na qual o autor não escreve, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. O artista da apropriação contesta o conceito de propriedade dos textos e objetos. Ele é um parodiador que chegou ao seu paroxismo: a dessacralização, o desrespeito à obra do outro.

Por fim, Sant'Anna chega a um terceiro modelo no qual propõe a aproximação da paráfrase com a estilização no plano das similaridades e da paródia e apropriação no plano das

diferenças, sendo todas uma gradação em relação ao original. Após estabelecer os seus modelos teóricos para os jogos intertextuais, o crítico aborda a idéia de automatização da linguagem pelo reforço de uma linguagem conhecida, e de desautomatização, como uma contestação da mesma.

Outra forma de metalinguagem é a meta-poesia. Poesia crítica sobre si mesma: é poesia sobre poesia, e é por meio dela que o poeta exprime o seu fazer poético. Samira Chalhub salienta que a poesia que fala do ato criativo, da dificuldade de seu material – a palavra –, do conflito diante da folha branca como “uma pedra no meio do caminho”, da dificuldade desconfiada do ato de poetar, da palavra que é de uso de todos e que, no poema, necessita ser singular e exata para bem dizer-se, dizendo sua natureza se constituem como temas metalingüísticos. A autora cita, o também mineiro e amigo de Rosa, Carlos Drummond de Andrade para exemplificar a idéia de meta-poesia:

PROCURA DA POESIA

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

(apud CHALHUB, 2005: 51-2)

Sobre este poema drummondiano, Chalhub comenta:

O sábio que sabe o saber – parece ser assim que o poeta diz de sua função. Drummond, no poema “Procura da poesia”, busca seu objeto, o poema, no limite da negação e da afirmação. Nega, recusando os ‘impossíveis temas’ para a poesia, convidando o leitor a aprender o ofício do poeta (CHALHUB, op. cit.: 48).

Chalhub define os metapoemas como “cenas de escritura por onde passa a história da linguagem. [...] Suscitam problemas teóricos do ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’” (Ibidem: 60).

Todas as considerações feitas sobre metalinguagem se fazem pertinentes como arcabouço teórico para a posterior leitura e análise do conto “O recado do morro”.

2.3 A metalinguagem rosiana em “O recado do morro”

Entendendo metalinguagem como uma escrita que versa sobre a própria linguagem e que encontra espaço próprio na arte literária, ela também se faz presente na poética de João Guimarães Rosa, seja como tema ou imbricado na tessitura textual.

O autor usa da metalinguagem para propor enigmas ou desafios que podem configurar-se por meio de uma oralidade acentuada, de uma construção narrativa complexa ou de temáticas que versam sobre a própria linguagem.

No conto “Meu tio, o Iauaretê”, publicado em *Estas estórias*, Guimarães Rosa usa a estratégia narrativa já apresentada em *Grande sertão: veredas*. O protagonista-narrador dialoga com um interlocutor que não participa diretamente do monólogo-diálogo, mas que interfere no ritmo da narrativa. Outra característica do autor também se repete: um homem do interior, o “onceiro” hospeda um viajante que se encontra perdido na imensidão do sertão.

O protagonista-narrador foi contratado para desonçar a região: “Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça”. No entanto, com o passar do tempo e a solidão do sertão, acaba adquirindo hábitos semelhantes aos dos felinos e passa até a se comunicar em língua de onça, o “jaguanhênem”, em um processo contínuo de metamorfose e zoomorfização.

Este conto se constitui pelas cifras de uma oralidade recriada e reelaborada ao extremo, que dificulta a leitura e percepção, mas que constrói, por meio de onomatopéias e expressões bem regionais, o caminho metalingüístico escolhido por Rosa para unir o narrador ao narrado – no processo de narrar histórias de onça, o contador de histórias se transforma na mesma:

[...] Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenheém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2001b: 235).

Haroldo de Campos, no artigo “A linguagem do Iauaretê”, afirma que a prosa, neste conto de Rosa, incorpora o “momento mágico ou da metamorfose”. Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas esta que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, construindo a narrativa.

O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nhengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo, o momento em que o onceiro adquire e revela atitude de onça, transformando-se ao se ver acuado pelo revólver do visitante.

Alguns contos rosianos tematizam o dizer sobre a própria linguagem, a exemplo de “O recado do morro” publicado em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, um dos três volumes que constituem *Corpo de baile*. Neste conto, a narrativa tem como tema central uma mensagem a ser transmitida, o “recado” que aparece de forma enigmática, uma espécie de adivinha que só será desvendada no desfecho da história.

Como nas narrativas rosianas nada se dá ao acaso, o recado vem do morro, da natureza numa linguagem enigmática transmitida por personagens incomuns, seres que se afastam do plano da racionalidade, até que essa mensagem cifrada chega ao único que pode interpretar o código e desvendá-la, o poeta violeiro.

Este conto se constitui como uma narrativa metalingüística. Nele, se sobrepõem duas histórias: uma, o enredo de uma viagem, uma travessia pelo sertão; outra, o recado cifrado que vem passando de boca em boca e que é uma reflexão sobre a própria linguagem, sobre o dizer poético.

O crítico Rubens Edson Alves Pereira comenta este entrecruzar narrativo e metalingüístico: “Os ‘recados’ transitam no texto como potências virtuais no horizonte

narrativo, projetando-se simultaneamente em várias direções, marcadamente em duas: uma factual, com valor empírico; outra, metaficcional, como estratégia poetizante” (PEREIRA, 2003: 717).

O próprio autor resume a história do conto em carta ao seu tradutor italiano Edoardo Bizarri:

O Recado do Morro é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada não pelo interessado e destinatário, mas por uma marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos da mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA: que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial (BIZARRI, 1980: 59).

O contista revela que a canção, o “recado” funciona e que Pedro Orósio só consegue perceber e receber a revelação (profecia ou aviso) quando sob a forma de arte. A narrativa, como muitas da produção rosiana, se inicia em tom de caso, bem próxima das histórias orais, o narrador recuperando a memória:

Sem que se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio, e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor (ROSA, 2001e: 27).

A história a ser narrada segue por caminhos tortuosos e enigmáticos. Essa foi “rastreada pelo avesso”, portanto, passou por um processo de investigação e recuperação dos fatos, não foi dada ao narrador de forma linear e factual. O fato de ser comum também já insinua o espaço do sertão, ambiente de emboscadas e de traições, mas a ambigüidade ainda prossegue com o “aparente” princípio e fim, em mês meio indefinido e para completar a obscuridade, se passa nos fundos do município, não é algo que se dê aos olhos dos demais. Na última frase do parágrafo, o narrador tenta dar alguma objetividade, ao menos espacial, para sua narrativa.

Neste primeiro parágrafo, o narrador situa o leitor em relação ao tema da história que vai contar, o personagem principal, o tempo e espaço narrativos, até aí seguindo a estrutura contística padrão ou mais usual. Em seguida, descreve de forma impressionante a figura de

Pedro, que também remete a figura bíblica “Pedro, tu és pedra”, aquele forte, que serve de base para que sobre ele se erga uma estrutura sólida. Nesta narrativa, Pedro é o alicerce sobre o qual se sustentará a narrativa, tanto é o “guiador” da comitiva que se aventura sertão adentro, como é o destinatário de uma mensagem a se compor na travessia. Evidencia-se que nada, na narrativa de Rosa, sobra ou está ali de modo casual, pertinente a relação com o nome Pedro, pois os nomes dos personagens rosianos ajudam a construir o perfil ou a dimensão de suas “personagens”, ajudados pela referência cultural e intertextual dos leitores modernos.

A descrição física do Pedro Orósio também remete intertextualmente a referências buscadas nos elementos da cultura e da tradição. A figura de Pedro remete à figura do maior de todos os heróis gregos, Hércules, possuidor de força e coragem incomuns. Hércules era filho de Zeus e Alcmena e começou desde o berço a praticar gestos notáveis. Sob o comando de Erísteu, rei de Argos de Micenas, ele realizou os doze trabalhos heróicos que irão lhe valer a imortalidade: matar o leão de Neméia, destruir a hidra de Lerna, capturar a corça do Monte Caríneu, entre outros.

Pedro Orósio é chamado por seu Olquiste de “Sansão...” numa referência intertextual explícita. Sansão, de acordo com a descrição na Bíblia cristã, foi um homem que liderou os israelitas contra os filisteus. Distinguiu-se por ser portador de uma força sobre-humana, que era-lhe fornecida pelo Espírito do Senhor e deveria manter os seus cabelos sempre longos. Subjugava facilmente seus inimigos e produzia feitos inalcançáveis por homens comuns, como rasgar um leão ao meio, enfrentar um exército inteiro e derrubar uma grande construção.

O narrador rosiano descreve o Sansão sertanejo como um homem capaz de superar os símbolos de força e resistência do sertão: a aroeira, árvore quase mítica, considerada a madeira mais dura e resistente; o marruás, touro feroz e selvagem; o jumento, animal de carga robusto, porém dócil e adaptado às travessias do território árido:

De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos (ROSA, op. cit.: 28).

Rosa segue a estrutura contística, apresentando em seguida os demais personagens, que numa lógica rosiana se dividem entre os homens da cidade, “gente de pessoa”, de passagem pelas paragens sertanejas: seu Alquiste ou Olquiste, frei Sinfrão e Seu Jujuca do Açude; e os homens do sertão que trazem consigo as marcas do seu lugar, além do personagem principal Pedro Orósio, este acompanhado de outro camarada identificado pela genealogia e identidade sertaneja, um Ivo, Ivo de Tal, Ivo de Tia Merência.

O autor continua a revelar o sertão: a terra, a fauna, a flora que tanto interessavam à comitiva guiada por Pedro Orósio, como ao leitor. Seja ele sertanejo que se reencanta com as belezas do seu lugar e da descrição poética do autor que se mostra um profundo conhecedor das riquezas do ambiente sertanejo, seja o não conhecedor do sertão dos Gerais:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras por prolongação... (Ibidem: 29)

Agora, pelas penedias, escalam cardos, cactos, parasitas agarrantes, gravatás se abrindo de flores em azul-e-vermelho, azagaias de piteiras, o páu-d’óleo com raízes de escultura, gameleiras manejando como alavancas as sapopemas, rachando e estalando o que acham; (Ibidem: 31)

Papagaios roucos gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anús, coracóides, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gavião vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando –; pela guisa eles sabem o que há-de-vir (Ibidem: 31).

Um dos personagens do conto chama a atenção pela semelhança com o próprio autor. O médico e diplomata Guimarães Rosa acompanhou comitivas de vaqueiros em andanças pelo sertão, registrando em cadernetas nome de flores, plantas, bichos, causos, cantorias, numa verdadeira pesquisa de campo sobre o sertão. Seu Olquiste representa no conto um pouco do próprio Rosa, um observador, estudioso e espantado, no sentido filosófico, diante da exuberância do sertão:

Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos [...] Uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no

bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó de um nhambu. Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. – “Dá açôite de se ajoelhar e rezar...” (Ibidem: 31).

Na seqüência do conto, Seu Alquiste se interessa por saber quem é o seu condutor. Nas informações sobre Pedro Orósio, o “guiador”, transpira a saudade de reencontrar os amigos vaqueiros, de ouvir os sons do sertão, de estar de novo em sua terra:

[...] pelo menos pisar de novo o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho (Ibidem: 32).

Esta saudade é também uma revelação dos sentimentos do autor, já que este confessa numa carta escrita ao pai, publicada no livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai a vontade de rever sua terra natal*:

[...] preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna (ROSA, 1999: 180).

As marcas biográficas do autor transparecem numa descrição poética da terra natal do protagonista:

Ele sabia – para isso qualquer um tinha alcance – que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamava Vista Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – ali dentro a gente se esquecia numa admiração, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja (ROSA, 2001e: 34-5).

Após cumprir as etapas clássicas de iniciação do conto: situar o leitor em relação ao tema, ambiente e as personagens, eis que surge o primeiro transmissor do recado que vem do morro, Gorgulho, “um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras” (ROSA, op.cit.: 37).

O Morro da Garça é o emissor do recado que não “eram coisas do mundo entendível”, era “poetagem”. Este é captado pelo Gorgulho e assim explicado à comitiva que encontrara na estrada:

– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, áspero, só se é de Satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (Ibidem: 48).

O recado a ser transmitido aparece de forma confusa e embaralhada, coloca-se como uma adivinha a ser decifrada no decorrer da narrativa e que deve chegar até o seu destinatário durante a travessia empreendida pela comitiva guiada por Pedro Orósio. Com a aparição do recado, subjaz também uma das perspectivas do conto, a discussão sobre o processo de construção poética, a lapidação e reelaboração até que a mensagem cifrada se revele na poesia cantada, Rosa experimentando o seu potencial metalingüístico.

André Jolles define a adivinha como uma pergunta que quer uma resposta. O recado do morro é uma incógnita que pede para ser decifrada. Jolles também afirma que, às vezes, a adivinha pode parecer insolúvel, mas sempre há uma resposta e alguém a conhece (JOLLES, 1976: 111). No conto, a adivinha postulada pelo morro corre de boca em boca, parece sem sentido, indecifrável, sua cifra só se desvela através da sensibilidade do artista, da poesia.

O que acontece com Pedro Orósio, o destinatário da mensagem, é que este põe em jogo todas as suas forças, recursos e a própria vida, para chegar a possuir também o saber, antes restrito ao poeta Laudelim. É pelo plano dos sentidos, da memória, da busca em si mesmo que, finalmente, a percepção se completa, o enigma é revelado e num *insight* providencial Pedro consegue safar-se da morte pondo-se arte a serviço da vida.

Jolles ainda classifica as adivinhas em dois grupos. O primeiro grupo ele denomina de “Enigmas da Esfinge”, em que a fórmula consiste em “Adivinha ou morre!”, em que se passa por uma prova capital. O segundo grupo se apresenta em confronto e recebe o nome de “Enigmas de Ilo”, por causa da adivinha de Ilo, um conto-adivinha que se espalhou pela Europa. Entram para este grupo inúmeras outras, no entanto, estas são as que proporcionam a liberdade e a vida se não for adivinhada.

A adivinha proposta por Rosa neste conto pertence ao primeiro grupo, cabia a Pedro Orósio decifrar o enigma para se manter vivo, juntar os pedaços da melodia, como um quebra-cabeça, para só então se aperceber da armadilha, da emboscada preparada para ele.

A adivinha como enigma numa perspectiva intertextual remete ao mito de Édipo. A esfinge é representada pelos gregos em suas pinturas como um leão alado com cabeça de mulher, um demônio de má sorte e destruição. Segundo a lenda, Heros manda-a de sua casa na Etiópia para Tebas, esta pergunta aos habitantes e viajantes o enigma: “Que criatura pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois e à tarde tem três?” Quem não decifrasse, seria estrangulado por ela. A esfinge, ao fazer a pergunta a Édipo, este a decifra e a mesma se suicida, jogando-se de um precipício ou, em outras versões, devorando-se a si mesma, para confirmar o enunciado: “Decifra-me ou devoro-te”.

Neste conto, a adivinha enigmática enviada pelo morro é decifrada, salvando a vida de Pedro, assim como Édipo salva a si mesmo e aos habitantes de Tebas.

Pedro Orósio, de alcunha Pê-Boi, diante do convite de amigos para um batuque, foi avisado por seus instintos para não aceitar o convite, evitar a companhia desses: “alguma coisa naqueles ainda o punha a resguardar uma menos confiança”, estranhava essa festa longe do arraial, “aquilo mesmo lhe desdizia, uma dúvida lhe soletrava assim” (ROSA, 2001e: 83).

O recado transmitido de forma cifrada e enigmática, ao ser ouvido pelo poeta Laudelim, transforma-se em canção, em poesia cantada à moda de violeiro do sertão, com rimas marcadas favoráveis ao processo de memorização e repetição. O poeta-violeiro Laudelim, aquele que tem a música no nome: “Laudlim... Laud’ lim... Lau’dlim... Laau-d lim’m...” transforma o recado em arte:

Quando o Rei menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
 pra servirem suas leis
 – ganharam prendas de ouro
 usaram nomes de reis.
 Sete deles mais valiam:
 dos doze eram um mais seis...

Mas, um dia, veio a Morte
 vestida de Embaixador:
 chegou da banda do norte
 e com toque de tambor.
 Disse ao Rei: – A tua sorte
 pode mais que teu valor?

– Essa caveira que eu vi
 não possui nenhum poder!
 – Grande Rei, nenhum de nós
 escutou tambor bater...
 Mas é só baixar as ordens
 que havemos de obedecer.

– Meus soldados, minha gente,
 esperem por mim aqui.
 Vou à Lapa de Belém
 pra saber que foi que ouvi.
 E qual a sorte que é minha
 desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,
 juntar a noite com o dia...
 – Não pedi vosso conselho,
 peço a vossa companhia!
 Meus sete bons cavaleiros
 flor da minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis
 e os sete com um pensamento:
 – A sina do Rei é a morte,
 temos de tomar assento...
 Beijaram suas sete espadas,
 produziram juramento.

A viagem foi de noite
 por ser tempo de luar.
 Os sete nada diziam
 porque o Rei iam matar.
 Mas o Rei estava alegre
 e começou a cantar...

– Escuta, Rei favoroso,
 nosso humilde parecer:
”
 (ROSA, op. cit.: 94-6)

Laudelim canta uma história recheada de aspectos da religiosidade cristã presente no imaginário e na cultura sertaneja, recuperados pelo autor de forma intertextual. A canção é ouvida e apreciada por Pedro Orósio e, só através dela, escapará da morte. O “Rei” apontado na canção do violeiro remete à figura de Jesus Cristo, aquele que representa a descendência de Davi e que foi entregue para a morte por Judas Iscariotes, um dos doze discípulos, companheiro nas andanças de evangelização.

O “Rei” das Gerais, Pedro Orósio, nascido sob a proteção da estrela de Davi, conhecida pela cultura popular sertaneja como o “signo-de-salomão”, um amuleto usado para proteção contra feitiço e mau olhado, também é traído e levado para a morte pelo seu companheiro de viagem e amigo Ivo, o Crônico. Este convida Pedro para um “baile de bom batuque, samba sapateado!” acompanhado de mais seis: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azougue.

Rosa, em carta a Bizarri, comentando sobre o aspecto onomástico de seus personagens, que na escolha dos companheiros de Pedro Orósio se junta a aspectos toponímicos e até certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, comprovando que na poética rosiana cada palavra é pensada e está carregada de significações, oriundas das vastas áreas de domínio de um diplomata altamente erudito:

As fazendas visitadas na excursão	Os companheiros de Pedro Orósio	
1- Jove	(JÚPITER)	o Jovelino
2- dona Vininha	(VÊNUS)	o Veneriano
3- Nhô Hermes	(MERCÚRIO)	o Zé Azougue
4- Nhá Selená	(LUA)	o João Lualino
5- Marciano	(MARTE)	o Martinho
6- Apolinário	(SOL)	o Hélio Dias
		(Nemes)
		(BIZARRI, 1980: 55)

Numa noite de lua “grandada, clara”, Pedro Orósio resolve acompanhar os sete para a festa, ele vai cantando a composição do “cantador-mestre”, pois “mal e mal, tinha aprendido uns pés de verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua idéia”, “gostava daquela música. Gostava de viver”. A música é o instrumento de preservação da vida, a mensagem chega finalmente ao destinatário por meio da sensibilidade e da memória auditiva. Rememorando a história cantada pelo violeiro, Pedro chega à conclusão: “Palpitava o errado”.

O final da canção em reticências deixa o desfecho da trama contra o Rei, em aberto, Pedro só conseguirá preencher esta lacuna textual com os fatos que só se revelam no momento em que o “guiador” recupera pela memória auditiva e sensitiva a história cantada. Pê-Boi luta e vence a todos, depois parte: “mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela até aos seus Gerais” (ROSA, 2001e: 105). Assim, se encerra o conto.

Neste conto que se finda rumo ao Gerais, percebe-se a junção da poesia com a metalinguagem. Rosa serve-se da narrativa para construir uma canção, a história que subjaz à superficial travessia de um grupo de “gente de pessoa” que se aventura pelo sertão. Tal narrativa esconde nas entrelinhas de seu contar outra história: um recado vindo do plano do sensível para se transmitir e se construir, culminando numa canção; é a poesia presente nas pequenas coisas do sertão, transmitida pelas pessoas comuns que Rosa admirava e lhe inspirava personagens, e que, pela sensibilidade e talento do violeiro sertanejo, transforma-se em cantiga.

A poesia presente neste texto aparece de forma codificada, uma mensagem enigmática captada por receptores e transmissores que não gozavam da credibilidade da lucidez, da coerência verbal e dos domínios do intelecto. A forma como o autor cria o recado e o transmite surpreende o leitor, a começar pela escolha do emissor: “o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, op.cit.: 39). Diante deste emissor, o receptor se pergunta: Mas como um morro pode falar? Que voz é essa que chega até o velhote?

Rosa metaforiza o Morro ao descrevê-lo: “Belo como uma palavra”. A voz que vem do Morro da Garça é a voz poética presente onde o belo está, colhida apenas por aqueles que têm “finas úteis antenas” e que, ainda ou simplesmente, não estão presos no plano cerebral e racional da vida. Na escrita de Rosa subjaz sempre a postura defensiva da sensibilidade e da beleza como caminhos para o poético, no sertão isso se confunde com misticismo, religiosidade.

Para ilustrar a relação entre misticismo e poesia vale lembrar o conto “A menina de lá”, publicado em *Primeiras estórias*. A menina de lá é a protagonista Nhinhinha que morava numa “casa que ficava para trás da Serra do Mim”, num lugar chamado “o Temor-de-Deus”. Neste local, propositadamente nomeado por Rosa como o plano do inconsciente recuperado pela consciência através da poesia, é, também, um lugar do sertão, um “brejo” no qual a religiosidade e a fé estão presentes. A “miúda” menina de lá é uma pequena poetisa, como as crianças naturalmente e filosoficamente o são na relação de descoberta do mundo e da linguagem. Suas descobertas e sua “poetagem” são entendidas como “milagre”.

Rosa também costuma trazer às suas narrativas o poder da poesia cantada como expressão da sensibilidade e da linguagem. No conto “Sôroco, sua mãe, sua filha”, também publicado em *Primeiras Estórias*, o autor tematiza a loucura como um rompimento com o plano lógico e racional da vida. Os seus personagens, que são ditos “loucos”, “doídos” ou que se aproximam da loucura, sempre estão abertos à sensibilidade artística, à presença da palavra poética cantada, como acontece no final deste conto. A canção serve como catarse e como fio de solidariedade que liga Sôroco aos seus semelhantes, quando a palavra falada falta, a música, o som e a poesia suprem a lacuna da linguagem sistematizada e racional.

A canção evocada pelas duas mulheres da vida de Sôroco despertava nos ouvintes fortes emoções e a compreensão de que a vida possui um lado mais obscuro e diverso do apenas racional. Assim era a canção da mãe e da filha de Sôroco:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois (ROSA, 2005: 63).

Outro conto em que há a presença explícita de intertextualidade interna ou intratextualidade como um recurso metalingüístico do autor é “Cara-de-Bronze”, assim resumido por Guimarães Rosa em correspondência com Edoardo Bizarri:

O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão. Mocinho fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia, parece misterioso e é; porém seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e dos lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia (BIZARRI, 1981: 60).

O enigma do conto se constrói em torno do personagem Cara-de-Bronze, quem de fato ele é? De onde ele vem? O que realmente deseja ainda da vida? No resumo apresentado pelo autor percebe-se uma clareza quanto à origem do personagem que intitula o conto, mas na narrativa constitui-se como enigma. É uma identidade que se constrói paulatinamente pelo

discurso do outro, pela alteridade. Já que este não participa do processo narrativo. O nome é um dos primeiros enigmas:

Moimeichêgo: O “Velho”...?

O vaqueiro Cicica: Antão, pois – que-que falo: é ele. Sou cativo de ninguém, minha boa é forra, falo o que é: é o Cara-de-Bronze!

Inhô Ti: Cara-de-Bronze. Isto são alcunhas...

O vaqueiro Cicica: “Velho” não é alcunhas, é nome-de-lei.

O vaqueiro Adino: Nome dele é Sigisbé. *O vaqueiro Mainarte*: Sejibel Saturnim... *O Vaqueiro Cicica*: Xezisbé Saturnim, eu sei. Mas “Velho” também. “Velho” não é graça – é sobrenomes... *O vaqueiro Sacramento*: Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só. *O vaqueiro Doím*: Zijisbéu Saturnim... *O vaqueiro Sacramento*: Jizisbéu Saturnim, digo.

[...]

O vaqueiro Tadeu: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... (ROSA, 2001e: 113-114).

Os vaqueiros não sabem ao certo nem se quer o nome do patrão, há todo um mistério que cerca o personagem, a alcunha de Cara-de-Bronze é explicada pelo aspecto doentio do fazendeiro: “*O vaqueiro Adino*: Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!” (ROSA, op.cit.: 122).

Além da dificuldade em afirmar o nome do patrão, ou de explicar seu apelido, os vaqueiros também titubeiam para descrevê-lo, cercando o personagem de mistério:

- Os olhos são danados!
 - Um olhar de secar orvalhos.
 - Amargo feito falta de açúcar!
 - Ele é zambezinho.
 - Ele não aquieta o espírito.
 - Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos.
- (Ibidem: 125)

Nesta narrativa uma característica da poética rosiana se mantém: cruzar as narrativas. Existe a história do Cara-de-Bronze narrada pelo olhar e voz dos outros; e existe a história da viagem do Grivo, numa emblemática imagem rosiana: a travessia pelo sertão, desta vez com o intuito de captar todas as belezas e poesia.

O “intermediário especialíssimo” escolhido por Cara-de-Bronze é o vaqueiro Grivo. Este aparece pela primeira vez, ainda menino, no conto “Um campo geral”, como um

contador de histórias que encanta o também menino-protagonista Miguilim: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino de palavras sozinhas” (ROSA, 2001d: 100). A sua sensibilidade e habilidade para narrar são atributos essenciais na escolha do incumbido para a viagem, pois este deve “ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...”, “tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma”, “tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas” (ROSA, 2001e: 145-146).

Em “Cara-de-Bronze”, o Grivo é incumbido de uma missão que envolve “Mariposices... Assunto de remondiolas. [...] Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... [...] É imaginamento de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola” (ROSA, op. cit.: 123).

Rosa revela a Bizarri o objetivo da viagem empreendida por Grivo. Este busca a beleza e a poesia do mundo para apreendê-la no plano da sensibilidade e da palavra e reacendê-la pela narrativa na alma do homem aprisionado pela paralisia do corpo e da alma: “[...] há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía, : a Poesia...” (BIZARRI, 1981: 60).

Rosa brinca com a linguagem para dela extrair todas as possibilidades sonoras e semânticas. Este conto é uma narrativa poética em sua escritura e em sua significação, configurando Rosa como um autor altamente metalingüístico que domina a língua e a manipula para atender aos caprichos da criação poética. Na narração do Grivo os nomes das plantas vistas em sua travessia pelo sertão “‘contêm poesia’ em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc.”:

– A Damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a bradamundo, a gritadeira-do-campo... (BIZARRI, op.cit.: 151)

A poesia em Rosa serve para acentuar o poder da narrativa, mesmo apenas nomeando os seres reais do sertão: “arbustos, plantinhas, cipós e ervas”, Rosa extrai a profunda poesia

que exala das belezas do sertão e leva-as para o plano da criação, conseguindo criar até uma “verdadeira estorinha”, como explica o trecho citado para seu tradutor:

Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “São Gonçalo” é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos” (Ibidem: 61).

Outro aspecto, além da poesia, chama a atenção neste conto é a engenhosidade discursiva, que em Rosa é sempre gênero de difícil definição. Seria em princípio uma novela, porque assim ele nomeia as narrativas de *Corpo de baile*, embora não a distinga com precisão do conto, mas esta, em especial, apresenta uma estrutura diversificada. Misto de novela-conto com texto teatral, a narração é interrompida para dar vazão ao diálogo entre os vaqueiros que aparece em forma de discurso direto e marcado em itálico cada um dos interlocutores, bem como a divisão entre os momentos ou atos, com a presença de rubrica e até de um roteiro, sem deixar de mencionar a presença de trechos de cantiga que perpassam a narrativa.

A metalinguagem em “Cara-de-Bronze” se faz presente através da referência direta e intertextual a um personagem já presente em “Um campo geral”, tanto quanto numa narrativa que tematiza e que tem por fim, a poesia, constituindo-se numa narrativa metapoética. Rosa joga com o código nas potencialidades sonoras, semânticas e narrativas, construindo um discurso rico e poético, a ser preenchido também pela subjetividade do leitor: “fome da palavra, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos...” (BARTHES, 2000: 45).

Como se nota em vários contos, sobretudo em “O recado do morro”, a metalinguagem é um dos artifícios rosianos na construção de sua poética. O autor usa do código para refletir sobre o ato narrativo e para expressar que a compreensão absoluta dos “recados” emitidos pela natureza e pelo mundo só é permitida no plano da linguagem simbólica, pela recuperação sensível dos poetas, cantadores e violeiros. A arte (canto) é a única forma de salvação para o protagonista Pedro Orósio, cumprindo ficcionalmente o que se propõe a fazer como escritor, colocar a arte a serviço da vida e da dignidade humana.

CAP.3 – MISTÉRIO E POESIA: POR DENTRO DA VIDA

3.1- Mistérios rosianos

Na obra de João Guimarães Rosa além dos aspectos enigmáticos de sua arte, também chama a atenção o tratamento dado aos fenômenos misteriosos. Rosa explora o mistério na construção de suas histórias, incorporando temas típicos da consciência mítica sertaneja, trazendo para sua poética aspectos da religiosidade cristã, do místico e do mito.

Rosa, como poeta-prosador, une o plano da poesia com o do mistério. Por vezes, a poesia em forma de palavra serve para construir o mistério; como também os aspectos misteriosos da própria poesia, categoria de difícil definição, servem para a escrita poética do autor.

Octavio Paz, em *O arco e lira*, apresenta possibilidades de significação para a poesia: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual [...] A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982: 5).

Guimarães Rosa vale-se tanto de sua sensibilidade mineira de contemplador do sertão e do próprio homem para captar a poesia do mundo, quanto da exploração máxima das potencialidades que a palavra tem, em seu sentido dicionarizado e mais, ainda, quando usada para a construção da poesia. A palavra poética segundo Barthes é “assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem” (BARTHES, 2000: 44-5).

Paz confirma o fato de que a poesia não é privilégio da linguagem escrita. Ela está presente no mundo, nas pessoas, em diversas formas de arte: “Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, op. cit.: 8). Esta opinião é compartilhada por Pedro Lyra, em *Conceito de poesia*, quando afirma que a poesia:

é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o

indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras (LYRA, 1986: 6).

Paul Valéry, poeta e crítico francês, citado por Aduino Novaes, assim define a função do poeta:

O dever, o trabalho, a função do poeta consistem em pôr em evidência e em ação as potências do movimento e do encantamento, os excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual que se confundem, na linguagem usual, com os sinais e os meios de comunicação da vida ordinária e superficial. O poeta dedica-se a definir e a construir uma linguagem na linguagem. (VALÉRY, apud NOVAES, 1994: 11)

Ao postular que “linguagem e vida são uma coisa só”, o autor de *Sagarana* traz para o plano da ficção os mistérios e a poesia presentes nos fatos cotidianos, na subjetividade do homem do interior e no espaço rude e rico do sertão. Guimarães Rosa afirma que seu compromisso político como escritor é a defesa da vida, da dignidade do homem, postura que o fez adotar em seus textos temas universais. Revelando a seus leitores que a obra reflete sua biografia no que se refere à influência da sensibilidade poética e também do plano obscuro do mistério, o ficcionista confirma nos últimos momentos de sua vida pelo receio misterioso quanto à posse na Academia Brasileira de Letras e por ser, como ele mesmo admitiu, um profundo credor da ressurreição e do infinito.

Além das marcas biográficas e da recuperação dos aspectos obscuros e misteriosos do mundo pela palavra poética, ao tratar aqui de mistério refere-se à categoria levantada pelo crítico José Antonio Pasta Junior, no texto “O romance de Rosa – Temas do ‘Grande Sertão’ e do Brasil”. O *mistério*, para ele, é uma categoria que transcende os enigmas textuais e contempla o aspecto mágico-religioso. Em vista disso propõe que, diante dos mistérios que envolvem a obra, o leitor não busque a decifração, pois se destinam apenas ao culto e à celebração.

É importante inicialmente apresentar algumas considerações sobre mistério, conforme o *Dicionário enciclopédico das religiões*. O termo mistério está associado a antigas religiões pré-cristãs e que continua a se manter no cristianismo e em outras religiões. O mistério na tradição cristã, a que predomina no sertão, versa sobre fatos históricos narrados na Bíblia em que Deus revela seu amor pelo povo de Israel e que se concretiza com o mistério maior profetizado, a vinda do Messias para realizar os planos de Deus.

A relação da religião com o misticismo é bastante forte. No citado dicionário, dentre várias definições, concebe-se misticismo como “disposição por acreditar no sobrenatural” e revela-se de acordo com a maior ou menor intensidade da união com Deus. Na obra de Rosa, o misticismo marca a construção das personagens que, afastadas da racionalidade, seja via domínio da linguagem ou ausência da lucidez, se aproximam do plano místico de contato com o divino.

Marcas da religiosidade cristã permeiam a obra de Rosa, já que o povo do interior guarda os preceitos e rituais cristãos tanto em atos, quanto na moral que impera sobre o sertão. Estes valores mesclam-se com outras práticas trazidas pela heterogeneidade cultural do sertão, a exemplo da prática da feitiçaria.

Como já citado anteriormente, Alfredo Bosi afirma que as narrativas rosianas buscam o lado providencial, enquanto que as narrativas de Graciliano Ramos se voltam para o lado prudencial e prático da vida. A obra de Rosa caracteriza-se pela presença marcante de fatos misteriosos, com pendor para a busca de respostas no plano do sobrenatural, o que também se concebeu pela crítica como “transrealismo”.

O crítico Rubens Edson Alves Pereira assegura que o imponderável será uma matéria-prima fundamental pendente nas tramas da linguagem (enigmas) e nas dobras do mundo (mistérios) de Guimarães Rosa. Pereira cita Braulio Tavares, o qual afirma que os temas fantásticos clássicos permeiam a obra de Rosa, desde o pacto com o Demônio (*Grande Sertão*), até o encontro com extraterrestres (“Um moço muito banco”), desde a feitiçaria (“São Marcos” até as histórias de assombração (“Umas formas”) (TAVARES, apud PEREIRA, 2001: 253). Quanto ao tema da feitiçaria vale também mencionar “Corpo Fechado”.

Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, demonstra a sua preocupação com os aspectos metafísicos da existência:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (ROSA, 2001c: 116).

Nesta fala de Riobaldo, o protagonista revela que o homem busca compreender o mundo que o cerca, as motivações humanas que não são compreensíveis pela racionalidade, criando-se, assim, os mitos e as crenças para responder a essas buscas. É pela linguagem,

narrando a sua própria existência, que Riobaldo busca a compreensão de si e da vida, só por meio dela poderá abarcar a metafísica da existência e do próprio sertão.

Nesta mesma obra, Guimarães Rosa usa do mistério na construção da personagem Reinaldo/Diadorim, descrito pelos olhos do narrador num clima de obscuridade: “Diadorim é a minha neblina...”. Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins se esconde na neblina do jagunço Diadorim, também marcado pelo sigilo, usando de um nome secreto reservado para as conversas entre ela e Riobaldo “[...] “Diadorim” era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido”. A feminilidade da personagem também se esconde nas lembranças longínquas do amigo de infância, Reinaldo, mistério mantido até o final da narrativa e que só com a morte se desfaz: “Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero” (ROSA, op.cit.: 615).

Com uma escrita labiríntica Rosa desafia o leitor pela ambigüidade do jagunço Diadorim, ora exemplo de extrema ousadia e ímpeto, ora possuidor de alma gentil e doce, com um olhar voltado para a poesia dos fatos simples, em contradição com o pragmatismo da vida de jagunço:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” [...] Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa (Ibidem: 159).

Em *Grande Sertão: veredas*, Rosa cria para o leitor outro mistério que permanece no decorrer da construção narrativa, a existência ou não do Diabo. Saber se fez ou não o pacto com o Diabo nas Veredas Mortas é uma das interrogações que o narrador faz a si mesmo: “[...] o demo então era eu mesmo?”, e só nas últimas linhas sua pergunta encontra resposta: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”. Encerra a obra com o símbolo do infinito (∞), coerente com a afirmação postulada pelo autor de que a língua é a porta para o infinito.

Os mistérios, tanto em nível de linguagem, quanto de temáticas e crenças sertanejas permeiam a obra de Rosa. Em um dos contos de *Primeiras estórias*, “Um moço muito branco”, Rosa aborda um tema peculiar da cultura popular, principalmente interiorana, a existência de seres extraterrestres. O conto narra um fato bastante curioso, um fenômeno

luminoso que provoca um terremoto com terríveis conseqüências na Comarca de Serro Frio, em Minas Gerais. Após este ocorrido, aparece numa fazenda o personagem central que nomeia o conto: “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade” (ROSA, 2005: 140).

Este moço muito branco começa a agir de forma misteriosa. Presenteia o cego Nicolau com uma espécie de caroço de árvore que deu um azulado pé de flor da mais rara e inesperada; o seu acolhedor, o Hilário Cordeiro passou a “dar sorte, quer na saúde e paz, em sua casa, seja no assaz prosperar dos negócios, cabedais e haveres”; depois o moço toca a palma da mão no seio da triste moça Viviana, que “despertou em si um enfim de alegria, para todo o restante da vida, donde um dom”; mostra ao pai da moça, o Duarte Dias, um lugar para cavar e este encontra uma grupiara de diamantes.

Por fim, o moço branco desaparece em mistério: “Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tida asas”. Neste conto, Rosa, através da escolha temática, estabelece o mistério e brinca com as crendices populares, a existência ou não de seres extraterrestres e deixa, desde a origem, as atitudes, até o destino da personagem, a obscuridade como marca desta narrativa.

Em outro conto, “São Marcos”, publicado no primeiro livro do autor, ele também se vale das práticas e crenças populares para estabelecer o mistério em suas narrativas. O tema da feitiçaria aparece como prática comum no espaço do sertão e que, misteriosamente, produz efeito sobre as pessoas, a salientar também o papel da linguagem nos ritos da feitiçaria.

3.2 O gênero fantástico

No *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* o termo fantástico refere-se a algo só existente na fantasia ou imaginação. No âmbito da literatura, o fantástico é visto como um gênero das narrativas voltadas para temas pouco habituais e que se sustentam apenas no plano da fabulação ou da criação.

Selma Calasans Rodrigues, em *O Fantástico*, traz uma conceituação do gênero bem próxima do significado aureliano: aquilo que se refere “ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” (RODRIGUES, 1998: 9). A autora usa

dois elementos presentes na narração para categorizá-la como pertencente ao fantástico: casualidade mágica e hesitação.

A casualidade mágica é a relativização da realidade através da ocorrência de algo “insólito”. Por sua vez, Lenira Marques Covizzi ao tratar dos escritores do século XX, especialmente de Guimarães Rosa e Borges, também utiliza o termo “insólito” na análise das narrativas destes autores. A “hesitação” diz respeito à reação do leitor diante do rompimento entre o plano do racional com o não-racional, o choque entre o real e o sobrenatural:

[...] mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade (RODRIGUES, 1998: 11).

Esta característica da hesitação também é apontada, primeiramente, por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*. Para Todorov, “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 1975: 37). É importante assinalar que a sensação de hesitação, experimentada pelo personagem e pelo leitor; dá-se no plano de uma verossimilhança interna e externa.

Felipe Furtado assume posição antagônica a de Todorov. Em *A construção do fantástico na narrativa*, nega que a hesitação seja o ponto decisivo para a classificação do fantástico. Para este autor a hesitação é apenas um aspecto de afirmação do gênero, que se sustenta também na ambigüidade no plano da estrutura narrativa:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir à ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a as suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980: 40-1).

Para Furtado, além da experimentação da “hesitação” apontada por Todorov, também o fantástico se sustenta e se constitui pela estrutura narrativa ambígua que deve perdurar por todo o enredo. Para ele, é esta ambigüidade na estrutura narrativa que reflete na hesitação do personagem e do leitor.

Já para o formalista Tzvetan Todorov, a partir dessa hesitação, o leitor buscará a compreensão adentrando por dois caminhos possíveis: “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1975: 31).

O autor passa a explicar cada uma das categorias próximas ao fantástico:

Começamos pelo fantástico-estranho. Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional (TODOROV, op.cit.: 51).

[...] o estranho puro. Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (Ibidem: 53).

[...] fantástico- maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. (Ibidem: 58).

[...] maravilhoso hiperbólico. Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares (Ibidem: 60).

[...] maravilhoso exótico. Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida (Ibidem: 61).

[...] maravilhoso instrumental. Aparecem aqui pequenos *gadgets* (artigo engenhoso), aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final de contas perfeitamente possíveis. (Ibidem: 62).

Todorov aponta ainda outras especificidades do fantástico, a exemplo do fato de este só ocorrer no plano da narrativa, pois serve à mesma mantendo o suspense do fato narrado. O

fantástico, contudo, não ocorre na poesia. Todorov aponta as funções deste gênero: “produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar” (Ibidem: 100).

A relação do gênero fantástico com o leitor é de interação e participação. O objetivo da narrativa fantástica só se concretiza no ato da leitura, bem como a maneira de ler ou o conhecimento prévio em se saber que está diante de um autor ou de um tema do fantástico evita uma leitura equivocada, como aponta Todorov:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica” (Ibidem: 38).

Furtado, por sua vez, apresenta outras categorias para o gênero fantástico: a narrativa fantástica, ao lado da narrativa maravilhosa e estranha, compõe a literatura do sobrenatural “devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica”, de temáticas que abordam fatos e situações que fogem ao que foi conhecido por meio da experiência, dos sentidos e da percepção racional (FURTADO, 1980: 20).

Para Furtado o que configura o gênero fantástico é a temática do sobrenatural presente na relação entre o extranatural e o mundo empírico, sem que nas narrativas se faça a opção por uma delas:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível (FURTADO, op. cit.: 35).

Uma das contribuições de Felipe Furtado para pensar o gênero fantástico é a leitura a partir dos elementos constituintes da narrativa. A partir da leitura crítica, buscar na estrutura textual e narrativa a presença do fantástico, e não apenas no plano temático. Portanto, a narrativa fantástica deverá:

1. Explicitar a presença de um narratário (preferencialmente intradieético), ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, sentir e refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica, construindo e condensando a necessária hesitação; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga, ou seja, contaminar o leitor com sua hesitação;
2. Apresentar personagens que assumam para si a identificação acima referida e que a suscitem por parte do leitor, representando, simultaneamente, através de si, a percepção ambígua das ocorrências com as quais são confrontadas e a conseqüente indefinição perante o sobrenatural, o insólito;
3. Organizar as funções das personagens de acordo com uma estrutura actancial que reflita e confirme as características essenciais ao gênero já apresentadas;
4. Utilizar narradores intradieéticos – auto ou homo –, cujo duplo estatuto face à intriga resulte em uma maior autoridade perante o receptor real da enunciação, o leitor, e na capacidade de o compelir a uma mais estreita aquiescência em relação aquilo que é narrado, independentemente de seu aporte natural, estranho, insólito ou não;
5. Evocar um espaço híbrido, indefinido, que, aparentando, sobretudo, representar o mundo real, referencial e exterior à narrativa, o universo do leitor, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos (Ibidem: 133).

Estas considerações sobre o gênero fantástico fazem-se pertinentes para compreender suas características e categorias peculiares, bem como são necessárias para a discussão e análise dos mistérios postulados nas narrativas rosianas.

3.3 O poder da palavra e o mistério em “São Marcos”

No conto “São Marcos”, publicado em *Sagarana*, a relação com o sobrenatural é abordada. A história inicia-se com um narrador-protagonista que irá relatar a experiência com o sobrenatural e as mudanças que esta provocará em sua crença. O primeiro parágrafo revela a posição do narrador-personagem: “Naquele tempo, eu morava no Calango Frito e não acreditava em feiticeiros”. Entretanto, o protagonista tinha as suas “cismas corriqueiras”,

superstições e até usava uma fórmula contra picada de ofídios, mas em feiticeiros não acreditava, embora estes fossem abundantes em Calango Frito.

A sua descrença levava-o a desacreditar de João Mangolô, “orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinise, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração” (ROSA, 1984: 242). Além disso, José provocava-o com os mandamentos preconceituosos a respeito do negro: “Primeiro: todo negro é cachaceiro..., Segundo: todo negro é vagabundo, Terceiro: todo negro é feiticeiro, Negro na festa, pau na testa!...” (ROSA, op. cit.: 246).

A escritura de Rosa se atualiza pela escolha temática e pela retratação dos preconceitos vividos pelos personagens negros. Neste conto, o autor dá vazão à cultura afro-brasileira através da narração de um vudu ou vudun, feitiço que consiste no uso de um boneco (fetiche) que deve ser confeccionado com alguma massa na intenção da pessoa para quem se está preparando o feitiço, e este serve para evocar o poder dos vudus:

Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...” (Ibidem: 243)

O vuduísmo é uma antiga religião africana que chegou ao Haiti e por intercâmbio, através dos navios negreiros, até o Brasil. O zumbi é o feitiço mais forte do vuduísmo. Consiste no uso de ervas para deixar a pessoa com ar de “morto-vivo” e em estado de consciência reduzido. Segundo a crença, o feiticeiro aprisiona a alma do enfeitado, levando-o à morte.

No livro *África e Brasil africano* a especialista em cultura africana e afro-brasileira Marina de Mello e Souza explica o que são os orixás e vuduns:

[...] são entidades ancestrais e heróis divinizados fundadores de linhagens, reinos e cidades-estados, sendo não só a origem da organização social e política, como aqueles que orientam toda ação dos homens em sua vida terrena, à semelhança do que ocorre entre os povos bantos. Também se comunicam por meio de sacerdotes que, ao serem, por eles possuídos, lhes permitem entrar em contato direto com quem os consulta em busca de orientação e solução para os mais diversos problemas (SOUZA, 2008: 115).

A prática da feitiçaria é comum nas religiões de origem africana, pois se acredita que a evocação de espíritos serve tanto para a magia “branca” com intenção de fazer o bem, quanto para a magia “negra” com intenção de vingar-se de alguém, de fazer sofrer e até levar à morte. Souza, ao falar das religiões africanas, afirma que

o que nós chamamos de práticas mágico-religiosas, por meio das quais os homens entram em contato com entidades sobrenaturais, espíritos, deuses e ancestrais era um aspecto central da vida de todos os africanos, assim como viria a ser na de seus descendentes brasileiros (SOUZA, op. cit.: 110).

O conto “São Marcos”, tem por tema a prática da feitiçaria como vingança pelos preconceitos sofridos por João Mangolô. Nesse sentido, a obra de Rosa, décadas depois, se atualiza e se ressignifica trazendo à tona uma temática extremamente atual, a discussão sobre questões de respeito à diversidade. Esta proposição confirma o pensamento de Marli Fantini ao afirmar que a poética de Rosa não tem fronteiras temporais ou culturais e que ela se abre para atender à heterogeneidade cultural do sertão e dar voz a uma camada da população silenciada e vítima de preconceitos, cumprindo o que o autor se propõe: resgatar a dignidade do homem.

O narrador-protagonista, que revela se chamar José, além dos ditos preconceituosos, desafia as crenças e o próprio poder das palavras ao recitar a oração sesga, milagrosa e proibida de São Marcos, uma oração usada na prática da feitiçaria: “– Engraçado?! É é um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa...” (ROSA, 1984: 247-8).

O personagem principal, José, é construído por Rosa como um homem de olhar sensível, apreciador das belezas e da poesia emanada da natureza que todos os domingos se embrenhava no mato para saborear a poesia cotidiana dos pequenos seres da mata, embora ocultasse sua sensibilidade e seu real objetivo com o pretexto da caçada:

[...] porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de Cambuí a medrar da terra de - dentro de um buraco no tronco de um camboatá; para assistir à carga frontal das formigas-cabeças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro

fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhotos cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d’-água, que vão correndo-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima (ROSA, op. cit.: 244).

Durante o seu passeio domingueiro pela mata, José ao chegar a uma encruzilhada, faz a sua escolha: “No final do feijoal, a variante se bifurca; tomo o carreador da direita”. Este caminho escolhido pelo narrador-protagonista, narrador tipicamente rosiano, o levará até os bambus, descritos poeticamente pelo narrador: “Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos vãos do vento” (Ibidem: 252).

Esta escolha pelo caminho dos bambus é mais uma artimanha do autor que não foge a estrutura típica de entrecruzar narrativas. O protagonista avisa: “Porque eles [os bambus] são à base de uma sub-estória, ainda incompleta”. Rosa, em meio à narração de um vudu, insere a narração metalingüística do fazer poético, numa interação constante entre linguagem e mundo, enigma e mistério. José, com um interlocutor desconhecido estabelecerá um diálogo poético anônimo construído nas folhas do bambuzal através de versos e quadras, procurando extrair das palavras suas virtualidades significativas. O poema enumera nome de reis:

Sargon
Assarbaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Naboniá, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib

(Ibidem: 252)

Nesta listagem de nomes de reis Rosa traz à tona, numa atitude metalingüística, sua teoria sobre a poesia e a arte de narrar, as palavras destituídas de seu significado dicionarizado ou histórico, por si mesmas já se constituindo em elementos poéticos pelo som, pelo ritmo que impõem ao texto: “Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado [...] E não é assim que as palavras têm canto e plumagem?” (Ibidem: 253).

O contista retoma a idéia de ser um “reacionário” da língua aquele que não busca a inovação, mas as palavras de pouco uso funcionam para resgatar seu veio poético inspirado pelo contato direto com a natureza. Numa interação biográfica percebe-se que a sua literatura é fruto do contato direto e curioso com o mundo do sertão (plantas, animais, causos, língua) mantido na infância e recuperado nas viagens de regresso à terra natal e de um profundo conhecedor das palavras, autodidata e poliglota. Rosa postula a relação com a forma, mas não perde de vista o valor semântico das palavras, interagindo criação e inovação vocabular com o resgate lingüístico de palavras do uso cotidiano do sertão, arcaísmos e expressões regionais.

Após o deleite poético do narrador e a apresentação da teoria rosiana: as palavras têm canto e plumagem, ou seja, são independentes, têm uma função mágica de evocação e sugestão, na poesia encontram a recuperação de sua potência e significado, o narrador-protagonista segue apreciando as belezas da natureza, com destaque para a descrição dos buritis, árvore preferida do autor e símbolo das veredas sertanejas:

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira que lhes galga o corpo com espirais constrictas.

E o buritizal: renques, aléias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, esponanto espiques; de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos (Ibidem: 256).

Seguindo em seu passeio, novamente, José encontra caminhos a escolher: “Conheço três sendas dedalinas [...] Escolhi a trilha B”. Essa trilha levará o protagonista a vários lugares e a referências intertextuais explícitas do autor: uma lenda inglesa, um deus grego, uma civilização antiga, como se nota nos trechos:

Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. Mas não posso demorar.

Primeiro, o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. [...] Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan.

Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distância cinco cambarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e outro cambará, maior, que também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito. Passo adiante.

(Ibidem: 257-8)

José, após esse passeio solitário e contemplativo, se entrega a um “momento sonolento” e sente-se em “Paz”, tão serena e tão grande que a palavra ocupa um parágrafo sozinha. Esse cochilo parece encerrar a “sub-estória” poética iniciada nos bambus e retomar a história do feitiço do João Mangolô. Este momento “branco” de paz é interrompido pela escuridão: “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo” (Ibidem: 261).

Diante da constatação da súbita cegueira, José apela para Deus, para Santa Luzia, protetora dos olhos e da visão, mas sem acreditar muito em uma solução por intermédio divino:

Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!... “Santa Luzia passou por aqui, com seu cavalinho comendo capim!...” Santa Luzia passou... Não não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por uma escuridão de transmundo, e sem atinar com o que fazer (Ibidem: 262).

Após a cegueira repentina, José resolve sair pela mata esperando que o instinto o tire de lá, seguindo os sons e cheiros emanados da floresta e brinca com as palavras, destituindo-as do significado em busca apenas do som e do ritmo: “Vou. Pé por pé, pé por si... Pè-porpé, pèporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pêpe orpè-pe, heppe Orcy...” (Ibidem: 266). Neste trecho, o autor faz um jogo com as palavras, recorrendo à língua inglesa, interagindo entre o aspecto fonético, fonológico, semântico, imagético, sinestésico.

Percebe-se a invocação do substantivo *pep* que significa energia, disposição, entusiasmo, também do verbo *see*, que se traduz como ver. Daí se entende que o protagonista caminhava entusiasmadamente pela mata, em busca talvez de ver, de apreciar as belezas, ironicamente, este será o sentido que se perderá e ele terá que valer-se dos demais e de outras forças para conseguir sair da mata.

Então apela para a reza brava de São Marcos e é tomado por uma “vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir...” e segue, porque sabe que a “ameaça vinha da casa do Mangolô”. Ao chegar lá, a intuição se confirma, fora vítima de um vudu do feiticeiro que quis lhe ensinar uma lição:

–Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio... (Ibidem: 268).

Neste conto, o poder da feitiçaria se constitui em um mistério mantido na categoria do mágico-religioso e é o poder da palavra evocada como um passo em direção ao desconhecido que consegue impulsionar José rumo à casa do feiticeiro. Rosa usa a palavra para solucionar um mistério, mas também o uso dela na “reza brava de São Marcos” lidando com o plano do mistério e também da evocação de forças sobrenaturais para auxiliarem o narrador-protagonista.

Analisada pelo prisma da teoria fantástica de Tzvetan Todorov, esta narrativa se configura como pertencente ao gênero do fantástico-maravilhoso, pois aceita a presença do sobrenatural na prática da feitiçaria, tanto no plano ficcional quanto no universo real do sertão. O critério da hesitação apontado por Todorov se faz presente nesta história de feitiço, pois tanto o narrador-protagonista, que não acreditava em feiticeiros, se percebe como vítima de um, quanto o leitor, que é posto entre o plano da racionalidade e o do mistério das práticas mágico-religiosas de origem africana.

No conto seguinte de *Sagarana*, “Corpo fechado”, o autor novamente tematiza a feitiçaria, como o próprio título já sugere, pois é uma expressão utilizada para pessoa que teve seu corpo “fechado” para qualquer mal através de feitiçaria. O conto se configura em forma de entrevista, em que o protagonista Manuel Fulô, um sertanejo, conta para o seu interlocutor, um homem da cidade, histórias dos valentões da Laginha, mantendo uma estrutura narrativa comum na escrita rosiana, a prosa entre homens do sertão e da cidade.

O narrador inicia o conto colocando-se como o grande valentão do lugar, um homem temido, embora não chegue de fato a brigar com nenhum de seus desafetos, numa identidade construída por ele mesmo: “Isto aqui é uma terra terrível, seu doutor... Eu mesmo... O senhor me vê mansinho desse jeito, mas eu fui batizado com água quente” (Ibidem: 275).

Ao mudar a perspectiva narrativa para o olhar do doutor da cidade, Manuel Fulô, visto pelo olhar do outro, já perde a referência de valentão:

Um sujeitinho pingadinho, quase menino – “pepino que encorajou antes desde pequeno” – cara de bobo de fazenda [...] Mas gostava de fechar a cara e roncar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel (Ibidem: 277).

Neste conto, além da temática semelhante à anterior, o autor também traz à tona os preconceitos contra o negro. O narrador, ao descrever um dos valentões da região, Miligido, enaltece-o, mas, no entanto, salienta sua cor como aspecto de negação e de ignorância:

– Esse era bom... Homem justo. *O que ele era era preto...* Mais preto do que os outros pretos, engomados de preto... *Eu acho que ele era preto até por dentro! Mas foi meu amigo.* Valentão valente, mesmo. Um dia ele me deu uma escova de dente, quase nova... *Eu acho que ele encontrou a tal nalgum lugar e não sabia que serventia aquilo tinha...* (Ibidem: 273, grifo meu).

A valentia do narrador vai ser posta à prova por Targino, o valentão da Laginha, que o informa que vai visitar a sua noiva e o ameaça, caso reaja. Sem alternativas, Manuel Fulô conforma-se com a morte certa.

O autor chega, finalmente, após as várias histórias contadas, ao ponto-chave da narração, a intervenção de Toniquinho das Pedras ou Antonio das Águas, “que tinha alma de pajé”, um “curandeiro-feiticeiro”, para a realização de um feitiço: fechar o corpo de Manuel Fulô para a arma de fogo. O pagamento seria a estimada mula do protagonista, Beija-Fulô.

Para tal feito, requisita: “agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas”. Manuel Fulô mata Targino e se torna, após a chegada do destacamento policial e o fim dos cabras valentes, o “valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (Ibidem: 300).

Em “Corpo fechado”, o protagonista Manuel Fulô vence a luta por intermédio da feitiçaria, estabelecendo-se o mistério quanto ao poder desta prática. Esta narrativa, assim como “São Marcos”, é compreendida como pertencente ao fantástico-maravilhoso, pois admite a presença e o efeito do sobrenatural.

Diante da diversidade de crenças do sertão, Guimarães Rosa traz também para suas narrativas a religiosidade cristã, como no último conto de *Sagarana*, “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Augusto Matraga é Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves,

das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, fazendeiro rico e poderoso, que maltratava a família. Assim descrito por sua mulher Dionóra:

Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre, fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dionóra, gostava, às vezes; de sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda – no Saco-da-Embira, nas Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul – ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e das caçadas (Ibidem: 346).

Após perder a mulher para outro homem, Major Consilva, seu inimigo, tenta matá-lo numa verdadeira “via crucis”: “Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação” (Ibidem: 352). Após ser jogado do barranco e ser dado como morto, Nhô Augusto é encontrado por um “preto”, não nomeado inicialmente no conto, predominando o estigma da cor como uma identidade coletiva em detrimento da nomeação individual, este lhe dá acolhida junto com sua esposa, a “preta”. Nesta narrativa, Rosa destitui um rico fazendeiro branco de todas as suas posses e poses e o coloca sob a proteção das pessoas que viviam à margem da sociedade:

Mas *o preto* que morava na *boca do brejo*, quando calculou que os outros já tinham ido embora, saiu do seu esconso, entre as tábuas, e subiu aos degraus de mato do pé do barranco. Chegou-se. Encontrou vida funda no corpo tão maltratado do homem branco; chamou *à preta*, mulher do preto que morava na boca do brejo, e juntos carregaram Nhô Augusto para *o casebre dos dois, que era um cofo de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões* (Ibidem: 353, grifo meu).

O que acontece com o personagem principal é uma “ressurreição”, pois este morre para a vida pregressa de dinheiro, farras e malvadezas e renasce para uma vida de serviço e de amor ao próximo, seguindo os preceitos cristãos e os conselhos que recebera do padre, após longo período de sofrimento, agonizando pela dor física e pelo remorso. O “sermão comprido” do padre transforma a vida de Augusto, que resolve penitenciar-se através da oração e da caridade como um caminho para obter a absolvição de seus pecados e a salvação de sua alma, seguindo as orientações do religioso:

– Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua (Ibidem: 356).

Augusto resolve partir para a única coisa que ainda possuía um “sitiozinho perdido no sertão mais longínquo”, acompanhado dos “pretos samaritanos”. Antes de partir, Augusto se despede, utilizando de símbolos da religiosidade cristã, o ato de ajoelhar-se em sinal de humildade e o gesto da cruz numa referência ao Jesus crucificado: “– Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (Ibidem: 357).

Durante muitos anos Augusto se dedicou a ajudar os outros, a trabalhar, a repartir, “dando de amor o que possuísse”, a rezar, pois acreditava ser esse o caminho para apagar os pecados e chegar ao céu: “Sim, era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar o reino-do-céu” (Ibidem: 361). Até que um dia a hora de Augusto chega.

O bando do jagunço Joãozinho Bem-Bem chega ao povoado do Tombador, onde Augusto mora com o casal de pretos. A chegada do bando de jagunços se constitui numa coisa inédita e “té hoje mui lembrada”. Assim é descrito o chefe do bando:

E o chefe – era o mais forte e o mais alto de todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados com acume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de moça – [...] o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: seu Joãozinho Bem-Bem” (Ibidem: 365).

A chegada de jagunço tão importante e tão temido faz o povo do arraial ficar até com “medo de existir”. O único que não interrompe seus afazeres cotidianos é Nhô Augusto que convida o bando para arrancar em sua casa e ganha a simpatia e a amizade de Joãozinho Bem-Bem, que o convida para fazer parte de seu bando. Para Nhô Augusto tal convite “é que era cachaça de copo grande” (Ibidem: 372).

O encontro com Joãozinho Bem-Bem é o fator decisivo para se configurar a hora e a vez do protagonista. Este se despede de mãe preta Quitéria e de pai preto Serapião, pois sente que o momento está perto, assim como Jesus antes da morte pede a seus discípulos que ore

com ele, pressentindo sua morte, monta em seu jumentinho e entra em Jerusalém. Nhô Augusto, que ia partir a pé, aceita o jumento oferecido para a viagem, pois mãe Quitéria lhe recorda “ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (Ibidem: 375).

Augusto parte em viagem, seguindo os rumos que a natureza lhe impõe: permite que o “bendito asno”, diante das encruzilhadas, escolha o caminho e acaba por seguir a direção das “maitacas viajoras”. Este rumo casual ou proposital, o leva até o Arraial do Rala-Coco, onde está o bando de Joãozinho Bem-Bem. Assim como Jesus é tentado pelo diabo ao oferecer-lhe o mundo, caso se ajoelhe e o adore, Nhô Augusto é tentado para desviar de seu propósito de penitência e salvação da alma pelo convite em substituir um jagunço:

Nhô Augusto bateu a mão na winchester, do jeito com que um gato poria a pata num passarinho. Alisou a coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações (Ibidem: 381).

Nhô Augusto resiste à tentação e chega, finalmente, a sua hora. Joãozinho Bem-Bem deseja vingar a morte de um jagunço e Nhô Augusto interfere, pedindo pela vida do rapaz, mas transparecendo que não permitiria a morte do inocente, o clima entre os dois homens fica tenso: “No calor da sala, uma mosca esvoaçou”. Nhô Augusto decide arriscar a vida para proteger o inocente, como Cristo também ofereceu sua vida em defesa dos desprotegidos, como reconhece o povo do lugar: “– Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...” (Ibidem: 385).

Neste conto, o mistério se configura pela semelhança entre a vida de Cristo e a do protagonista. É por caminhos misteriosos que este chega até o Arraial do Rala-coco e oferece sua vida em favor de um inocente. Para a tradição cristã, a morte e ressurreição de Cristo é o maior mistério do cristianismo, é a intercessão divina em favor do homem.

Após a análise dos contos que tematizam a feitiçaria como exemplos de narrativas pertencentes ao fantástico-maravilhoso e da presença da religiosidade cristã evocada neste último conto, é interessante fazer uma leitura de “Conversa de bois”, também publicado em *Sagarana*.

No primeiro livro do autor, dois contos se particularizam pela escolha dos animais como protagonistas e condutores da narrativa: “O burrinho pedrês”, conto de abertura do livro e “Conversa de bois”, a penúltima narrativa. Segundo o autor, “Conversa de bois” foi um caso

de mediunismo puro, dormira com o enredo pronto sobre um conto de carro-de-bois e acordara no dia seguinte com outra história prontinha, totalmente diferente da anterior, reforçando a idéia de que sua vida e escritura estão marcadas pelo misterioso.

Em “Conversa de bois”, o autor propõe, como o título sugere, pôr em foco o diálogo travado entre os oito bois que compõem a junta do carro-de-bois. Estes falam, pensam, filosofam e conduzem a ação narrativa. A presença dos animais – burros, cavalos e bois – nesta obra é reflexo do modelo de universo do autor, o mundo do sertão. Guimarães Rosa assume sua identidade na entrevista a Lorenz: “As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. [...] Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro...” (LORENZ, 1991: 67).

Neste conto, além dos bois, outro animal aparece como narrador, a irara, uma espécie de cachorrinho-do-mato que relata a história dos bois a um contador de causos chamado Manuel Timborna, um “que em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (ROSA, 1984: 303).

O conto se inicia em clima de fabulação, com uma afirmativa que revela o seu caráter mítico, seguida de uma interrogação:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda parte poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, op. cit.: 303).

A presença do sobrenatural, tão peculiar à narrativa rosiana, já se instaura no conto, no qual homens e animais se comunicam. A história contada é filtrada pelo olhar e percepção da irara que a relata a Manuel Timborna em troca de liberdade. Este, por sua vez, repassa para o narrador que pede licença de “recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (Ibidem: 303). Desta forma, segue-se a premissa popular de que quem conta um conto, aumenta um ponto e revela-se uma das faces da escrita rosiana, o entrecruzar de narrativas e o gosto pelos contos populares.

A conversa dos bois é transmitida pela narração da irara, que filtra pelo olhar todos os acontecimentos, ao acompanhar o percurso do carro-de-bois: “[...] não podia, nem jeito, admitir que os grandes buracos das rodas fossem os óculos de tirar barro, de dar passagem à

lama nos atoladiços: eram, isso sim, ótimas janelas, por onde uma irara espreitar” (Ibidem: 306).

A história dos bois e homens é contada nesta narrativa por meio de uma escrita poética, a qual sempre recorre à imagem, como condensação das potencialidades da palavra. No texto rosiano, há uma descrição minuciosa dos personagens, a preocupação em retratá-los em suas singularidades e detalhes, nota-se um cuidado com o uso de termos exatos para marcar os detalhes, as gradações de cores, como se percebe nesta descrição de bois do carro:

Segue-seguindo, a ativa junta do pé-da-guia: Capitão, salmilhado, mais em branco que em amarelo, dando a direita a Brabagato, mirim-malhado de branco e de preto: meio chitado, meio chumbado, assim cardim (Ibidem: 305).

Na descrição do espaço sertanejo, a natureza, o caminho a ser percorrido é marcado também pela forma poética, atribuindo qualidades as árvores:

E começa a rezar, meio alto, só como sabe, enquanto a estrada sai do mato para o calorão do cerrado, com enfezadas arvorezinhas: muricis de pernas tortas, manquebas; mangabeiras pedidoras-de-esmola; barbartimãos de casca rugosa e ramos de ferrugem; e, no raro, um araticum teimoso, que conseguiu enfolhar e engordar (Ibidem: 322).

Na recriação poética do sertão feita por Rosa há utilização de vários recursos lingüísticos para dar ritmo, musicalidade e beleza ao texto. O menino-protagonista da história é nomeado no diminutivo “Tiãozinho”, trazendo para si uma conotação carinhosa, assim como a irarinha que de “tão séria, moça e graciosa, que se fosse mulher só se chamaria Risoleta” (Ibidem: 306).

A presença dos animais na narrativa solicita o uso de onomatopéias, o que atribui musicalidade ao texto, a exemplo do renhein... nhein do carro-de-bois que expressa sua alegria “e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal”. Guimarães Rosa já nesta obra de estréia surpreende com alguns neologismos, bem como com a criação de substantivos: o-homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta e o bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois. A escolha cuidadosa dos nomes, característica típica do autor, também se dá ao nomear os bois do carro:

- Você, o-que-gosta-de-pastar-à-beira-da-cerca-do-pasto-das-vacas?!...
- Sou o boi Brabagato.
- E o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-meloso-alto?
- Sou o boi Namorado. – E o boi-da-noite-que-saiu-do-mato? Boi Brilhante, boi Brilhante?!... (Ibidem: 312-3).

Guimarães Rosa cria, desde *Sagarana*, um estilo próprio, que toma como base a linguagem popular, a fala do sertanejo, a qual para o autor já se encontra plena de literatura, como revela na entrevista a Ascendino Leite: “O capiau está mais certo: com o vocabulário, involuntariamente escasso, de que dispõe, gosta de ostentação, de opulência, de beleza, de inventar nomes” (LIMA, 1997: 60).

Em “Conversa de bois”, aparecem vocábulos e expressões típicas do interior mineiro. A preocupação do autor em representar a cultura sertaneja se expressa na apropriação e utilização da linguagem local, a exemplo da fala dos carreiros:

Eu sempre falo: p’ra carrear fazendo zoeira, e dando ferroadas, e gritando, todo-o-mundo é fácil... Mas não tem muita gente capaz de saber falar o gado direito, nem determinar o coice na descida, nem espertar a guia e zelar a contra-guia na subida, nem fazer um colo bem feito, nem repartir o movimento com lição... (ROSA, 1984: 329).

O espaço do sertão é também um espaço construído historicamente pela relação do homem com o gado, através da pecuária, como observa Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos:

É a presença do gado que unifica o sertão, e sua importância se confirma na frequência com que aparece nos topônimos, nos objetos do cotidiano, nos ditados e máximas e nas histórias que circulam entre sua população [...] É dessa subcultura sertaneja, povoada por tropeiros, capiaus, boiadeiros, pequenos fazendeiros que trata a obra de Guimarães Rosa. É o mundo da arraia miúda, da roça, o espaço privilegiado por ele, em que ‘o boi e o povo do boi’ ocupam o primeiro plano e se tornam protagonistas de suas vidas e histórias (VASCONCELOS, 1998: 632)

Neste conto, o boi se apresenta como uma figura mítica e poética. Um dos bois do carro, nomeado, sugestivamente, como “Brilhante”, é um contador de histórias, aquele que

“fala dormindo”. A narrativa vem ressaltada no texto pelo uso de aspas como um meio de identificá-la no cruzamento narrativo. Este, por vez, narra à história de um boi diferente, o “que pensava de homem, o-que-come-de-olho-aberto”, o “Rodapião”. Este “falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou” (ROSA, 1984: 319).

O boi Rodapião abandona os seus instintos, os sábios avisos da natureza e acaba morrendo tragicamente. Com este conto, Rosa critica a busca de uma racionalidade estreita que despreza a sabedoria da natureza. A racionalidade usada para exploração e humilhação, como se nota na história humana em que Tiãozinho é injustiçado pelo carreiro Agenor Soronho; este morre tragicamente numa vingança promovida pela união “mediúnica” dos bois e do menino: “Mesmo meio no sono está Tiãozinho. Mais de meio: tão só uma pequena porção dele vigie, talvez. *O resto flutua em lugares estranhos*. Em outra parte...” (ROSA, op. cit.: 333, grifo meu).

As falas dos bois condenam a racionalidade humana, não pela sua essência, mas pela maneira como é utilizada, de forma pragmática e dominadora, sem levar em conta outras formas de saber e de conhecimento, mais natural, como ensinam os animais. A partir das críticas tecidas pelos bois, compreende-se que a razão utilizada com senso crítico, com sabedoria e, sobretudo, a razão poética é valorizada nesta narrativa. O que surpreende nesta narrativa é que o autor cede aos animais o ponto de vista narrativo para que estes, através de uma racionalidade própria, teçam críticas a razão humana.

O boi é retratado a partir da percepção de Tiãozinho com afetividade: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!...” (ROSA, op.cit.: 323). Assim também os bois têm a sua percepção sobre o homem, conceituando-o: “– O homem é um bicho esmochado, que não devia de haver. Nem convém espiar muito para o homem” (Ibidem: 308).

Há um processo inverso, os bois ganham o dom da racionalidade em um processo de antropomorfização e o menino se zoomorfiza, assume jeito de boi:

– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa... (Ibidem: 334)

Este conto, situado pelo autor, na carta a Condé, como história adulta da carochinha, portanto passível de penetrar no mundo da fabulação e da criação, provoca no leitor um estranhamento ou hesitação experimentada por um contraste entre as leis naturais e um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Esta hesitação ou estranhamento do leitor, característica típica da narrativa fantástica segundo Todorov, leva-o a buscar uma forma de compreensão do processo de união entre os bois e o menino. O imbricamento rosiano ou o jogo temático e narrativo complexo do autor dificulta a categorização ou a definição do conto dentre uma das formas do fantástico.

Este conto, primeiramente, tende para uma explicação no plano da racionalidade, através da transfiguração poética realizada pelo autor e expressa no primeiro parágrafo do conto ao afirmar que no livro das fadas carochas, ou seja, no plano da fabulação a linguagem é de uso universal, incluindo os animais. Tal procedimento literário permite, portanto, configurá-la como uma narrativa do fantástico-estranho. Entretanto, quando se pensa nas histórias da Carochinha e nos contos de fada está-se diante do maravilhoso, em que a magia e outras formas de atuação do sobrenatural ocorrem.

Mesmo que não se chegue a uma categorização única dentro do gênero fantástico, o mistério instala-se e provoca o leitor. Como explicar bois que falam e pensam? Mais ainda, como compreender o processo de simbiose, de junção “mediúnica” entre bois e menino para vingar as humilhações do menino-carreiro?

A leitura e análise destes contos confirmam que os mistérios temáticos construídos por Guimarães Rosa fazem uso de uma técnica da construção do fantástico, colocar o leitor diante do inabitual, convidando-o a ler e interagir com o texto, para, ao final da narrativa e do próprio processo de leitura, leitor e protagonista optar por uma aceitação ou não do plano misterioso do sobrenatural. Vale também mencionar que a religiosidade cristã sertaneja, cercada pela fé, misticismo e mistérios, também é marca freqüente nas histórias rosianas.

3.4 Guimarães Rosa, um “mago-metafísico”

O mago, em seu sentido dicionarizado por Aurélio Buarque de Holanda, é o feiticeiro ou bruxo, praticante da magia, que é a “arte ou ciência oculta em que se pretende produzir, por meio de certos atos e palavras, e por intermédio de espíritos, gênios e

demônios, efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais” (AURÉLIO, 1988: 407.). O mago é aquele que usa da magia para dominar a natureza, através de rituais e práticas. No texto “Para uma poética”, publicado em *Valise de cronópio*, Julio Cortázar propõe uma analogia entre o mago e o poeta. Um pratica a magia com objetivos de dominar o mundo, o outro, no mundo moderno, é o mago que, por intermédio da palavra, recria a magia do mundo.

Cortázar inicia o texto afirmando que é conveniente voltar-se para o mistério poético e questiona: “Por que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que a imagem se destaca no poema como o instrumento encantatório por excelência?”. Para responder à sua própria indagação afirma que a atitude humana é naturalmente metafórica e não privilégio da poesia. Alfredo Bosi afirma que a analogia recupera na fala ou na escrita a imagem, é a “responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras” (BOSI, 1977: 29). A atitude metafórica pode se observar na apreensão filosófica do mundo feita pelas crianças, a exemplo da personagem Nhinhinha, “a menina de lá”: “ ‘A gente não vê quando o vento se acaba... ’ [...] O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: – ‘Alturas de urubuir... ’ ” (ROSA, 2005: 66). Ou quando Rosa brinca com as palavras, criando anedotas e imagens pela boca das crianças para definir seres abstratos: “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” ou “É um balão, sem pele...” (ROSA, 2001g: 32).

Cortázar comenta que, desde os tempos primitivos, o homem tenta apreender o mundo pela analogia, no entanto, a racionalidade passa a substituir a explicação mágica e mítica do homem, colocando em oposição: mago *versus* filósofo, a substituição do método mágico pelo filosófico-científico. Uma terceira categoria, uma “terceira margem” é possível entre essa oposição: o poeta. Guimarães Rosa, intelectual e diplomata, mas, sobretudo, poeta, mantém viva em sua produção a sensibilidade do “mago metafísico”, como também traz para as narrativas a magia do mundo primitivo do sertão, a exemplo da prática da feitiçaria e da religiosidade cristã. Sua obra é uma proposição modernista de resistência diante da racionalização ou de retorno ao aspecto menos cerebral da vida e da arte.

Após afirmar a “direção analógica” do homem, Cortázar levanta outro questionamento: para que serve tal analogia? Com que objetivo a usam, mago e poeta? Para isso aproxima o poeta do mago, justificando que o mesmo não “é” um primitivo, mas assume esta postura:

Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não no nome das coisas que acabam por apagar as coisas etc. (CORTÁZAR, 1974: 88).

O poeta, para Cortázar, se aproxima do mago primitivo na proporção em que permite usar as suas “finas úteis antenas”, não se rende aos postulados racionais e racionalizantes da modernidade e usa da palavra como meio de apropriar-se do mundo e não apenas de nomeá-lo. O mago acredita numa identidade direta entre o nome e o ser, a exemplo da prática do vudu, em que o boneco ou fetiche, ao ser confeccionado, incorpora as características da pessoa a quem se destina o feitiço e através do uso das agulhas pode provocar dor e morte na vítima; já o poeta sabe distinguir entre o ser da “poesia” e o ser do “mundo”, mediados pela palavra, mas com identidades próprias.

Cortázar encontra respostas para suas indagações, afirmando que para o mago a direção analógica é uma técnica de conhecimento e domínio da realidade, enquanto que para o poeta significa o prosseguimento da magia em outro plano. Segue comentando duas características do poeta: chama de *alheamento* o rompimento com a metáfora comparativa, a exemplo de “Belo como uma palavra”, para penetrar em outro ser: “Diadorim é minha neblina”. O poeta busca ser outra coisa ou penetrar na coisa em si para aproximar-se do mago; sua expressão, o poema, na verdade é “um desencanto, um produto desconsolador de ambições profundas, mais ou menos definidas, de um balbucio existencial que se agita e se urge, e que só a poesia do poema pode, analogicamente, evocar e reconstruir” (CORTÁZAR, op.cit.: 96).

A outra característica típica do poeta é a capacidade de *admirar-se*. Para tanto, Cortázar aproxima o poeta do filósofo no sentido de que ambos cantam o mundo a partir da capacidade de admiração: “a admiração *ao que possa ser nomeado ou aludido* engendra a poesia, que se proporá precisamente essa nomeação, cujas raízes de clara origem mágico-poética persistem na linguagem, grande poema coletivo do homem” (Ibidem: 96).

O crítico chega, por fim, ao conceito de poeta como “mago metafísico”, aquele que não nomeia para apreender o mundo em seu plano físico e real como o fazia o mago vencido pelos valores racionais e científicos, mas que traz para a poesia ainda o desejo primitivo de dominar o mundo, embora sob outra ótica:

O poeta herda dos seus remotos ascendentes uma ânsia de domínio, embora já não seja na esfera fátual; o mago, nele, foi vencido e só resta o poeta, mago metafísico, evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser (Ibidem: 97).

Guimarães Rosa pode ser compreendido como um “mago metafísico”, aquele que traz a magia dos primitivos para o plano poético e através dela está em constante interação com o transcendente. Busca por meio da palavra apreender o mundo do sertão em sua forma, idéias, suas cores e sua gente. Ele canta pela palavra poética com o objetivo de apreender o ser do mundo, pois, como afirma Cortázar, “só pelo canto se atinge o ser do que é cantado” (Ibidem: 97).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término do processo de pesquisa e de escrita muitas proposições iniciais se confirmam, assim como muitas reflexões se constroem e dúvidas ainda permanecem, algumas desde o surgimento do tema da pesquisa, outras durante o árduo processo de leitura, interpretação e análise da obra contística rosiana.

Desde o primeiro contato com a obra, o espanto, no sentido filosófico de descoberta e desejo de apreensão, deu-se com a linguagem: vocábulos, sintaxe e construção narrativa intrigantes e desafiadoras. Empreender um estudo sobre a obra de Rosa colocou-me frente a frente com tais desafios, sendo o da linguagem, o primeiro de todos. Diante da aprovação do projeto de pesquisa no mestrado, segui a orientação da banca: conhecer a obra rosiana, sobretudo a contística, para ampliar meu *corpus* de pesquisa.

Ler de *Sagarana* às obras póstumas não parece inicialmente tão árduo, pois afinal trata-se apenas de dez volumes, já incluindo os três que compõem *Corpo de Baile* e seu livro de poemas *Magma*, mas, no entanto, ler esta obra demandou tempo de leitura, releitura e maturação das temáticas, construções sintáticas e narrativas.

Para acompanhar tal leitura, fez-se necessário recorrer a sua vasta fortuna crítica e, com cautela, selecionar autores centrais de cada linha com o objetivo de ter uma visão panorâmica e geral desta crítica, sendo a linha de interpretação mítica e mística a que sempre me despertou maior interesse. Dediquei-me a leituras também de base teórica para solidificar os operadores de leitura com os quais trabalhei, que embora inicialmente nomeados de outra forma, tinham desde o princípio o mesmo ponto essencial, a relação entre mundo e linguagem, rebatizada posteriormente por enigmas e mistérios.

Após os desafios da leitura integral de tão densa obra, associados à leitura de parte de seu acervo crítico, somou-se a dificuldade em escolher a base teórica para os operadores de leitura, já que estes não podem ser categorizados como conceitos do âmbito da teoria literária. Desafio semelhante foi selecionar os contos que mais se adequavam a proposta, visto que, por vezes, os enigmas e mistérios rosianos estão imbricados na mesma narrativa, tendo que se buscar a predominância maior de uma ou outra categoria. Na verdade, foi a obra que fez surgir as idéias de enigmas e mistérios e a partir dos contos se buscou a base teórica de sustentação de tal leitura.

A proposta inicial desta pesquisa foi demonstrar as relações estabelecidas entre o plano da linguagem poética criada pelo escritor para representar o mundo do sertão e o plano do mistério representado pelo mito, místico e o sobrenatural em suas narrativas. Acredito que esse objetivo se cumpre, preponderantemente, na análise dos contos “O recado do morro” e “São Marcos”, configurando-se, respectivamente, como enigma e mistério.

A definição da nomenclatura de tais “conceitos” surge a partir da leitura dos textos “Segundas estórias e outros enigmas” e “Rinoceronte ou jacaré (“O senhor ri certas risadas”)” do crítico Rubens Edson Alves Pereira, que já os usa para referir-se aos saberes do texto e mistérios do mundo em uma de suas interpretações da obra rosiana. Posteriormente, confirmo que esta nomenclatura já foi usada anteriormente e com a mesma significação, proposta pelo crítico José Antonio Pasta Junior no texto “O romance de Rosa – Temas do ‘Grande Sertão’ e do Brasil”. Antonio Pasta Junior refere-se a duas categorias, uma estético-literária, o enigma; outra, mágico-religiosa, o mistério. Portanto, o uso de tais conceitos ou termos já aparece previamente em outras leituras.

O capítulo introdutório desta dissertação tem a função de apresentar aos leitores João Guimarães Rosa, autor bastante conhecido e de ampla fortuna crítica. Os fatos biográficos servem como conhecimento inicial de seu perfil de escritor, pois as marcas lingüísticas e culturais se mostram em sua escritura; em seguida, delineio um resumido olhar da crítica sobre ele na intenção de estabelecer os pontos de vista sobre sua obra. Passo, então, a detalhar a proposta, tomando como objeto de estudo a contística rosiana. Para tanto, fez-se mister buscar teorizações sobre o conto, e como este gênero se configura na escrita do mineiro de Cordisburgo. Ao final do capítulo, introduzo as idéias de enigma e mistério como pilares na construção dessa escrita dissertativa, um para dar conta da poética e das artimanhas da linguagem, outro para sinalizar o estranhamento que certas temáticas e construções narrativas trazem à obra deste autor.

O segundo capítulo propõe-se a demonstrar, no passeio pelo corpo poético da linguagem rosiana, o surgimento e postulação de tais enigmas. Cabe, então, inicialmente contextualizar a idéia de enigma, já procedente em outros estudos da obra deste autor e escolher o caminho da metalinguagem como sustentação teórica do conceito. O item posterior levanta considerações sobre a metalinguagem e sua relação com o poético, a interação com a intertextualidade em suas várias nuances, o desdobramento em recursos estilísticos e lingüísticos como a paródia, a paráfrase e outros. Em seguida, o ponto de maior força do capítulo, a leitura do conto “O recado do morro” pelo prisma metalingüístico.

Neste conto, o enigma se configura de duas maneiras: pela temática abordada, o recado, e pela codificação deste recado, que só se revela ao final do narrar. O recado emitido pelo Morro da Garça é um enigma na proposição inicial dos elementos comunicativos, emitido por um Morro, é a voz da poesia do mundo que só os que são tomados pela sensibilidade e pelo pouco uso do racional são capazes de captar. Cabe unicamente aos ouvidos treinados e sensíveis do poeta-violeiro o papel de tradutor para que ele, finalmente, chegue aos ouvidos do destinatário, o protagonista do conto.

Este enigma é metalingüístico na proporção em que o tema do próprio conto é o fazer poético. Na camada mais superficial do conto, temos a história típica de uma travessia do sertão, na camada mais profunda da escrita labiríntica e caleidoscópica de Rosa temos a história da construção poética, captada na voz da natureza, reconstruída pelo poeta popular. Além de tematizar a linguagem poética no enredo, temo-la no plano da construção que se estabelece no modo de narrar. Como afirma a teórica da metalingüagem Samira Chalhoub, esta pode se configurar em um *sobre escrever* (conteúdo) e um *sobescrever* (forma).

O capítulo seguinte tem por tema e função demonstrar os mistérios da prosa poética de João Guimarães Rosa. Inicialmente, se explica a origem do mistério como um termo religioso e místico e procura-se apontar como ele se mostra em alguns aspectos e trechos da obra. Em seguida, seleciona-se a teoria do gênero fantástico como base teórica para pensar o mistério. Com base na teoria do formalista russo Tzvetan Todorov, pensa-se o fantástico como uma categoria da literatura que para ele se define pela “hesitação” experimentada pelo personagem e pelo leitor diante dos estranhamentos do texto, sejam temáticos ou narrativos. Foi esta hesitação diante da leitura de texto rosiano que me tornou uma pesquisadora de sua obra.

No conto “São Marcos”, o mistério se configura através da narração do vudu feito por um feiticeiro do Calango Frito como corretivo ou reprimenda aos preconceitos raciais do protagonista José, este que no início da narrativa afirma não acreditar em feiticeiros. Durante a narrativa, José fica cego como vítima de tal feitiço, sofrendo os efeitos misteriosos de tal feito, como também só adquire a visão de volta por intermédio de uma reza brava também com origem e uso no feitiço. Rosa se apropria dos mistérios do mundo real do sertão, levando-o para suas narrativas numa visão heterogênea e plural da cultura sertaneja. É interessante notar que o veio poético e metalingüístico também aparece numa sub-estória deste conto, confirmando o imbricamento e a separação sutil entre enigma e mistério, até em uma mesma narrativa.

Em “São Marcos”, o fantástico se explica diante de uma de suas categorias, o fantástico-maravilhoso, ao qual pertencem as narrativas que apresentam e aceitam a presença

do sobrenatural, neste caso, os efeitos da prática da feitiçaria. Mesmo sabendo tratar-se de uma escolha por um âmbito da literatura, o fantástico, o mistério está posto para o protagonista e para o leitor, a feitiçaria é uma prática antiga e surte efeito pela evocação de entidades sobrenaturais: espíritos, demônios, etc. Este tema também se apresenta no conto “Corpo fechado”, mantendo-se o mistério da interferência do sobrenatural e do poder dos ritos dos feitiçeiros. Para finalizar, é apresentada a leitura do conto “Conversa de bois” como um exemplo de difícil categorização no âmbito do fantástico, podendo ser lido como uma narrativa de bois falantes e filósofos, desvinculada do sobrenatural através do procedimento narrativo do autor ou também entendida como uma história da Carochinha, pertencente ao maravilhoso. No entanto, diante de qualquer destas definições, o mistério se instaura em um conto em que bois pensam, tecem críticas ao homem e unem-se num processo misterioso de simbiose com o menino numa narrativa com final surpreendente.

Ainda neste capítulo apresenta-se a analogia de João Guimarães Rosa com o “mago metafísico”, nos termos apresentados por Julio Cortázar: aquele que nomeia e narra o mundo para reencontrar a magia primitiva não mais na prática da magia, mas no “canto e plumagem das palavras”, como diz o protagonista do conto “São Marcos”. O mago, para apreender e dar conta dos mistérios do mundo, o nomeava e mantinha com ele uma identidade essencial única; o poeta é o “mago metafísico” que não quer mais se apropriar do mundo físico, já se diferenciou dele, possui uma identidade própria e usa da magia poética para evocar, apropriar-se do mundo simbólico, por intermédio dos sons e significações da palavra. Rosa é o “mago metafísico” do sertão, que o recria, potencializa e universaliza.

Outros contos são apontados como exemplo para se pensar as categorias de enigma e mistério e podem figurar em um estudo mais aprofundado posteriormente, a exemplo dos contos “Cara-de-Bronze” e “A menina de lá” para pensar o enigma e a interação deste com o mistério, como também o veio metalingüístico no conto “Famigerado”. Já para a categoria do mágico-religioso vale lembrar o conto “A terceira margem do rio”.

Concluir o processo de pesquisa proposto neste estudo faz pensar que a obra rica de Guimarães Rosa é profundamente profícua de leituras e interpretações e que mesmo possuindo uma rica fortuna crítica, ela se reatualiza a cada olhar e leitura dos que se propõem a se debruçar sobre ela. Acredito que a proposição inicial desta pesquisa tenha se cumprido, mas que muito ainda se pode dizer sobre a construção dos enigmas e a instigação que os mistérios rosianos provocam no leitor. Esta dissertação tem por pretensão ser uma leitura diante de várias outras existentes da obra deste autor, atendendo a um anseio pessoal da leitora e às proposições de uma pesquisadora da literatura.

A ficção de Guimarães Rosa ainda despertará em mim o prazer da leitura descompromissada, bem como o desejo e desafio de sondá-la e devassá-la em busca de respostas para tamanha engenhosidade lingüística e de uma representação tão profunda do ambiente do sertão, quanto da condição humana.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme. In: PEREZ, Renard. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- ATAÍDE, Tristão de. “O transrealismo de G. R.”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow”. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BIZARRI Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo; Ática, 1988.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridacion. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1997.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- CHKLOVISKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Cristiane. “Do global para o local”. In: *Revista Nossa história*, Ano 2 / nº. 22, agosto de 2005. São Paulo: Vera Cruz.

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

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

FINAZZI – AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

HOLANDA. Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

LIMA, Sônia Maria van Dijck. “Introdução à história de Sagarana”. In: *Revista D. O. Leitura*, ano 17, n 3, São Paulo, julho de 1999.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. “Sagarana e a recepção da crítica”. In: *Revista D. O. Leitura*, ano 20, n 6, São Paulo, junho de 2002.

LINS. Álvaro. “Um grande estréia”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MONEGAL, Emir Rodriguez. "Em busca de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOVAES, Adauto. "Constelações". In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PASQUALINI, Mauro. MANZANO, Valéria. "Raymond Williams: Aportes para una teoria marxista de la cultura". In: *Razón y revolución*, n.4. Outono de 1998, reedição eletrônica.

PASTA JUNIOR, Antonio. "*O romance de Rosa: temas do 'Grande Sertão' e do Brasil*". In: *Novos Estudos CEBRAP*. Nº 55, novembro de 1999, p.61-70.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Rubens Edson Alves. "Segundas estórias e outros enigmas". In: DUARTE, Leila Parreira. *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

PEREIRA, Rubens Edson Alves. "Rinoceronte ou jacaré ("O senhor ri certas risadas")". In: *Veredas de Rosa* (Seminário Internacional Guimarães Rosa). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001, p.24.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POLAR, Antonio Cornejo. "O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas". In: *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2000.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. México: Siglo Veintiuno, 1987.

- RAMOS, Graciliano. “Conversa de bastidores”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 a.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 d.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001f.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001g.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai (memórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre - lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHLESINGER, Hugo e PORTO, Humberto. *Dicionário enciclopédico das religiões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- SEIXAS, Cid. “Sobre o conto e o poema”. In: SEIXAS, Cid. *Os riscos da cabra-cega: recortes da crítica ligeira*. Feira de Santana: UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.
- SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2008.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS. Sandra Guardini Teixeira. “Guardados de memória: As cadernetas de campo de Guimarães Rosa”. In: *Veredas de Rosa* (Seminário Internacional Guimarães Rosa). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998.

XISTO, CAMPOS & CAMPOS. Pedro, Augusto e Haroldo. *Guimarães Rosa em três dimensões*. Conselho Estadual de Cultura, SP: Comissão de Literatura, 1972.