

**Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro
Centro de Ciências do Homem
Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem**

Fernanda Renne Borges Sant'Ana de Menezes

**ENTRE A NAFTALINA E A ALFAZEMA:
Linguagem, Memória e História em Guimarães Rosa**

Campos dos Goytacazes/R.J.

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Fernanda Renne Borges Sant'Ana de Menezes

**ENTRE A NAFTALINA E A ALFAZEMA:
Linguagem, Memória e História em Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

Área de concentração: Campos Semióticos e Representações Sociais

Orientadora: Prof^a Dr^a Arlete Parrilha Sendra

Campos dos Goytacazes/R.J.

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Preparada pela Biblioteca do CCH / UENF

008/2010

M543 Menezes, Fernanda Renne Borges Sant'Ana de

Entre a naftalina e a alfazema : linguagem, memória e história em
Guimarães Rosa / Fernanda Renne Borges Sant'Ana de Menezes --
Campos dos Goytacazes, RJ, 2009.

137 f. : il

Orientador: Arlete Parrilha Sendra

Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade
Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do
Homem, 2009

Bibliografia: f. 125 - 137

1. Linguagem. 2. Memória. 3. História. 4. Literatura Brasileira –
Crítica e Interpretação. 5. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e
Interpretação. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy
Ribeiro. Centro de Ciências do Homem. II. Título.

CDD – 869.09

FERNANDA RENNE BORGES SANT'ANA DE MENEZES

**ENTRE A NAFTALINA E A ALFAZEMA:
Linguagem, Memória e História em Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

Aprovada em 11 de dezembro de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Arlete Parrilha Sendra
Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro – UENF
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Carlinda Fragale Patez Nuñez
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Joel Ferreira Mello
Faculdade de Filosofia de Campos – FAFIC

Prof. Dr. Aristides Arthur Soffiati Netto
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Sérgio Arruda de Moura
Universidade Estadual do Norte-Fluminense Darcy Ribeiro – UENF
Suplente

Para aqueles que buscam
o quem das coisas.

AGRADECIMENTOS

À Arlete...

À Carlinda...

À Isabela...

À Juliana...

À Maria Luisa...

À Priscila...

À Simone...

com gratidão e amor.

A Alexandre...

A Joel...

A José Otávio...

A Leon...

A Pedro...

com amor e gratidão.

A Guimarães Rosa...

com gratidão, gratidão, gratidão, gratidão, grat...

DIÁLOGO

– Problemas há, Liberális excelente, cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-se até ao fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos.

– Sua fala é um banquete fantástico em que abundam os pratos esquisitos.

– O mundo é uma palavra, simplesmente.

– Palavras, palavras, palavras...

– Que valham as palavras por espadas até possuímos armas aceradas.

– Adeus, valor. Enferruja-te, espada. Cala-te, tambor.

– Nossos festins se encerram. [...] Como a infundada trama desta visão as torres que alcançam nuvens, os magníficos palácios, os templos solenes, até o próprio globo, sim, tudo que se herda se desfará. E, como este frágil espetáculo, não deixará nem farrapos.

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim pra se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar a volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto.

RESUMO

Nesta dissertação são discutidos os temas Linguagem, Memória, História e Literatura na obra de João Guimarães Rosa, utilizando aportes teóricos de Walter Benjamin, Michel Foucault e Sigmund Freud, considerados aqui os autores fundamentais para o trabalho, ainda que sejam mencionados outros autores. São analisados os contos “São Marcos” e “A menina de lá” (Linguagem); “Quadrinho de estória” e “Cara-de-Bronze” (Memória); “A simples e exata estória do burrinho do comandante” e “A terceira margem do rio” (História).

Palavras-chave:

Linguagem. Memória. História. Literatura.

ABSTRACT

In this dissertation the themes Language, Memory, History and Literature in Guimarães Rosa's work are discussed using the theoretical supports of Walter Benjamin, Michel Foucault and Sigmund Freud, who are considered here as fundamental for this work, although other authors are mentioned as well. In order to do so, the following tales are analysed: "São Marcos" and "A menina de lá" (Language); "Quadrinho de estória" and "Cara-de-Bronze" (Memory); "A simples e exata estória do burrinho do comandante" and "A terceira margem do rio" (History).

Keywords:

Language. Memory. History. Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	17
1.1. LINGUAGEM	17
1.1.1. Teoria da linguagem de Walter Benjamin.....	17
1.1.2. A linguagem em Michel Foucault	23
1.2. LINGUAGEM E GUIMARÃES ROSA	28
1.2.1. Leitura	34
1.2.2. Releitura	36
1.2.3. Desleitura	37
1.3. LINGUAGEM E AS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA.....	40
1.3.1. São Marcos	40
1.3.1.1. <i>As rezas</i>	43
1.3.1.2. <i>As lutas</i>	45
1.3.2. A menina de lá	48
1.3.2.1. <i>A(s) menina(s)</i>	50
1.3.2.2. <i>O(s) outro(s)</i>	52
1.3.2.3. <i>A menina de lá e os outros de cá</i>	54
CAPÍTULO 2	56
2.1. MEMÓRIA.....	56
2.1.1. Antes	57
2.1.2. Depois	61
2.2. MEMÓRIA E GUIMARÃES ROSA.....	64
2.2.1. Experiência.....	65
2.2.2. Espaço	66
2.2.3. Mito.....	67
2.2.4. Jogo.....	69
2.2.5. Infância.....	70
2.3. MEMÓRIA E AS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA	71
2.3.1. Quadrinho de estória.....	72

2.3.1.1. <i>A estória e a mulher</i>	72
2.3.1.2. <i>O “enquadre” e o homem</i>	74
2.3.1.3. <i>O “enquadre” e a massa</i>	78
2.3.2. “Cara-de-Bronze”	80
2.3.2.1. <i>João e a viola</i>	82
2.3.2.2. <i>Grivo e a viagem</i>	86
2.3.2.3. <i>Quantidade e Qualidade</i>	88
CAPÍTULO 3	91
3.1. HISTÓRIA	91
3.1.1. <i>hestória, história, estória</i>	91
3.1.2. <i>História e Tradição</i>	93
3.1.3. <i>História e Ficção</i>	94
3.1.4. <i>A outra História</i>	97
3.2. HISTÓRIA E GUIMARÃES ROSA	98
3.2.1. <i>história e estória</i>	99
3.2.2. <i>Personagens e cenários</i>	101
3.2.3. <i>O leitor e a hestória</i>	103
3.2.4. <i>O autor e o capitalismo</i>	104
3.3. HISTÓRIA E AS HESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA	105
3.3.1. <i>A simples e exata estória do burrinho do comandante</i>	106
3.3.1.1. <i>Batalhas da História</i>	106
3.3.1.2. <i>Batalhas do Poema</i>	108
3.3.1.3. <i>Batalhas do Homem</i>	110
3.3.2. <i>A terceira margem do rio</i>	114
3.3.2.1. <i>O início e a margem</i>	115
3.3.2.2. <i>O reinício</i>	119
CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
Referências do <i>Diálogo</i> em ordem de exposição	137

INTRODUÇÃO

A naftalina, quimicamente designada de naftaleno, consiste em um hidrocarboneto aromático cuja molécula é constituída por dois anéis benzênicos condensados e apresenta a fórmula molecular $C_{10}H_8$. Trata-se de uma substância cristalina branca, em forma de lâminas, volátil, com odor característico das esferas antitraça, e que arde como chama luminosa.

Ela é encontrada no petróleo apenas em pequenas quantidades, razão pela qual se obtém por destilação do alcatrão da hulha, apesar de, atualmente, na indústria petroquímica, também ser obtida a partir do *reforming* catalítico de hidrocarbonetos alifáticos.

A naftalina, usada antigamente como agente antitraça, consiste em um composto de partida para a fabricação de muitos produtos químicos como, por exemplo, o ácido ftálico, corantes, plásticos, solventes e derivados halogenados da naftalina (insecticidas, fungicidas e impregnantes para madeira).

A alfazema, cujo nome científico é *Lavandula angustifolia*, consiste em um subarbusto de base lenhosa que mede entre 20 e 60 cm de altura. Suas folhas são simples, opostas, de cor verde acinzentada, estreitas e alongadas, suas flores são de cor azul ou violeta, pequenas e dispostas numa espiga terminal de 5 a 15 cm que florescem de junho a setembro e seu caule é verde, muito ramificado e lenhoso.

Desde há muito conhecida e utilizada pela Humanidade, a alfazema (ou lavanda, como também é conhecida) foi batizada de *nardus* pelos gregos, por causa de Naarda, cidade síria à beira do rio Eufrates. Perfume fresco e limpo, era o

aditivo de banho dos gregos e romanos, e o seu nome (*Lavandula*) deriva do latim *lavare* (lavar).

Preferindo locais ensolarados, os solos para cultivo de alfavema devem ser bem drenados, arenosos, cálcarios ou neutros e que não seque demasiado. Por isso, e pela sua essência, ela é cultivada na Europa e na América, mas é também encontrada espontaneamente no centro e sul de Portugal, tendo sua origem na parte ocidental do mediterrâneo.

Para obtenção de sua essência, os ramos são apanhados com as flores quando elas começam a florescer, momento preciso quando emanam um perfume mais forte, e são pendurados para secar. Posterior a isso, ela é utilizada em diversos procedimentos, como na culinária, na aromaterapia, na cosmética, sendo seu uso medicinal também conhecido, uma vez que a lavanda é sedativa e equilibradora, digestiva, anti-reumática e anti-inflamatória, anti-séptica, cicatrizante, relaxante, redutora da fadiga, sedativa, balsâmica e inseticida. Geralmente, é utilizada em casa em forma de saquinhos nas gavetas para espantar traças.

Mas,

Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. – *Ele precisa de dinheiro, de ajuda?! –* e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que assa. – *Que venha...* – de repente chorou, fundo, como se feliz – ... *para o que quiser.* Ela estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfavema. O vento acaba sempre depois de alguma coisa que não se sabe. (ROSA, 2001 [1967], p. 172, grifo do autor)

Como é possível alguém carregar dentro de si ou exalar ambos os odores: de naftalina e de alfavema que, apesar de, em alguns casos, servirem a um mesmo objetivo, partem de princípios ativos diferentes e alcançam efeitos distintos?

Segundo, Théophile Bordeu (apud CORBIN, 1987, p. 51), “cada parte orgânica do corpo vivo tem sua maneira de ser, de agir, de sentir e de se mexer; cada qual tem seu gosto, sua estrutura, sua forma interna e externa, seu odor, seu

peso e sua maneira de crescer.” Essa idéia se aplica a este trabalho à medida em que cada indivíduo, diante de escolhas ou imposições, carrega em si as fragrâncias, as essências que permeiam além de seu corpo, seus pensamentos, podendo estes serem naftalínicos e/ou alfazêmicos.

O olfato parece mergulhar nas raízes da vida. Sentido privilegiado, comumente associado às lembranças, torna-se elemento revelador da coexistência do eu e do mundo. A atenção olfativa voltada para o pútrido, por exemplo, traduz a angústia do ser que não pode fixar, que não pode reter os elementos que o compõem, os quais ele recebeu de seres que o precederam e que permitirão a combinação de novos seres. Em contrapartida, a delicadeza dos aromas florais, dos perfumes compensam a respiração dos perturbadores odores que compõem o alfabeto do olfato. Porque “no mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados [...]”. (ROSA, 1988 [1962], p. 64)

Nesse sentido, tomada a consciência da diferenciação dos odores mencionados (utilizados a partir desse momento como metáforas), resta aqui discutir até que ponto isso se aplica ao processo de refinamento das clivagens e das práticas sociais que envolvem o pensamento contemporâneo, sobretudo no que se refere ao legado rosiano.

A partir da questão levantada, pretende-se pesquisar os temas Linguagem, Memória e História na obra de João Guimarães Rosa, considerando que seus textos estão alicerçados nos temas mencionados no que tange à inovação e transformação da literatura.

Tratando-se de um trabalho que será desenvolvido no espaço de uma dissertação, torna-se necessário efetuar um recorte quanto aos textos que serão apreciados. Deste modo, foram selecionados seis contos que, juntos, refletem os

diferentes momentos da escrita rosiana. Os contos “São Marcos” (*Sagarana* – 1946) e “A menina de lá” (*Primeiras estórias* – 1962) são discutidos no campo da Linguagem. “Quadrinho de estória” (*Tutaméia* – 1967) e “Cara-de-Bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém* – 1956) são revisitados pelo prisma da Memória. “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (*Estas estórias* – 1969) e “A terceira margem do rio” (*Primeiras estórias* – 1962) são analisados pelo viés da História. Vale ressaltar que o fato de as obras não se apresentarem em ordem cronológica não é aleatório, mas algo que se impôs à medida em que o trabalho foi sendo elaborado. Ainda, a temática é retomada pelo autor em diferentes momentos de sua obra, pelo viés da ficção.

Este estudo também leva em conta alguns referenciais teóricos que possam sustentar, ou melhor, ampliar as interpretações que surgem do próprio contato com os textos literários. Para isso, são considerados os trabalhos desenvolvidos por Walter Benjamin, Michel Foucault e Sigmund Freud, reconhecidos aqui como aportes de base para a execução do trabalho, ainda que outros autores venham a ser mencionados ao longo da dissertação. Além disso, o próprio Guimarães Rosa é também utilizado como referencial teórico para análise dos temas e dos contos propostos, uma vez que se considera aqui este autor como um estudioso e um teórico da literatura, concomitantemente.

A partir do que foi exposto, torna-se necessário, num primeiro momento, revisar a bibliografia disponível sobre os autores mencionados, extraíndo aquilo que coaduna com os temas propostos. Assim, foi construído um instrumento teórico, que gira em torno das concepções de Linguagem/Memória/História, articulando possibilidades de conceituação das mesmas. Os temas são discutidos em termos de aproximações e afastamentos, tendo como parâmetros o modelo de exclusão

topológica formulado por Michel Foucault, o método histórico-dialético de Walter Benjamin e as contribuições freudianas a partir da descoberta do inconsciente e as mudanças de posição do sujeito, além dos apontamentos literário-filosóficos rosianos presentes no decorrer de sua obra. Posteriormente, os contos são analisados, aplicando-se o instrumento construído nas narrativas selecionadas. Ainda, propõe-se discutir o estatuto do narrador moderno na história/estória/hestória, trabalhando as tensões repetição/autenticidade; ser/não ser; naftalina/alfazema. Vale ressaltar que não se pretende discutir nesse trabalho o estatuto da verdade ou estabelecer a estética da verdade acerca dos temas, mas buscar caminhos para a discussão da problemática apresentada.

O primeiro capítulo da dissertação se concentra na Linguagem. São trabalhadas as concepções de linguagem convencional e virtual; a concepção de linguagem de Walter Benjamin; o método de análise de anunciados de Michel Foucault; a concepção de linguagem de Guimarães Rosa e o método utilizado por ele para trabalhar a linguagem em seus textos; o conceito de prosoema adotado por Oswaldino Marques aplicado à obra rosiana; e, por fim, a análise dos contos propostos.

O segundo capítulo se centra na Memória. Neste momento, são estudados os conceitos de memória individual e memória coletiva; a relação entre memória e história; as concepções de memória adotadas por Walter Benjamin, Sigmund Freud e Guimarães Rosa; a idéia do livro de poemas *Magma* como mito inaugural da escrita rosiana; a relação entre a escrita adulta e o brincar infantil; e, por último, a análise dos contos selecionados.

O terceiro capítulo se atém à História. Nele são trabalhadas as tensões presentes no tema; a relação entre história e tradição; a concepção benjaminiana de

História; as diferentes grafias de história e suas implicações; a proposta do conceito de hestória; a questão do autor e do leitor como agentes históricos; a análise de Guimarães Rosa enquanto cientista social moderno; e, mais uma vez, a análise dos contos rosianos selecionados, objetivando um paralelismo entre as três temáticas desenvolvidas.

Por fim, compreende-se que os temas Linguagem, Memória e História encontram-se presentes na obra de Guimarães Rosa, evidenciando uma relação concreta entre os mesmos e revelando que, assim como o sertão, o autor está em toda parte.

CAPÍTULO 1

1.1. LINGUAGEM

A linguagem, como é sabido, comporta instrumento do literato. É através dela que se pode, caso se queira, definir o estilo de determinado autor ou identificar uma proposta de desconstrução das idéias e da própria literatura, como propõe Guimarães Rosa. Ainda, este autor propõe a reconsideração da língua brasileira naquilo que ela tem de mais emblemático e miscigenado, lançando mão de uma linguagem única.

Muitos autores se debruçaram sobre a conceituação de linguagem e sua relação com os mais diferentes assuntos. Aqui são contemplados os pensamentos de Walter Benjamin e Michel Foucault naquilo que a linguagem tem de pertinente em relação à obra rosiana, o que será exemplificado com alguns contos.

1.1.1. Teoria da linguagem de Walter Benjamin

A teoria benjaminiana acerca da linguagem difere das concepções modernas, que, alinhadas às preocupações científicas, põem a lingüística e a semiologia no centro da reflexão. Benjamin condena o caráter utilitário da linguagem de simplesmente comunicar. Revela também que a relação da linguagem com as coisas não é arbitrária, uma convenção, ou seja, uma palavra não é o signo da coisa. Descartando uma concepção convencionalista (“perspectiva burguesa”) e uma

visão naturalista (“teoria mística”) da linguagem, Benjamin propõe uma terceira margem de leitura em que linguagem é tradução.

Desde 1916, ano em que escreveu o ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, Benjamin privilegia o caráter material, audível e também visual da linguagem, afastando o tema de uma perspectiva instrumentalista, baseada somente na comunicação verbal. Seu interesse concentra-se na imediaticidade da linguagem, na sua “magia”. Para tanto, recorre à Cabala e às místicas pré-românticas e românticas, iniciando uma teoria da linguagem até chegar a uma teoria da escrita. “É a escrita, e não a linguagem falada como defendia Platão, que pode apresentar as idéias no ritmo intermitente do pensamento, pois nela é preciso ‘com cada sentença, parar e recomeçar’” (MURICY, 1998, p. 28).

Segundo Benjamin, a idéia caracteriza-se por um experimento lingüístico em uma escrita, uma imagem captada na escrita, visando diminuir a fugacidade e, conseqüentemente, o esquecimento desse experimento. Não há, portanto, seu apagamento, mas sua incorporação ao texto através da valorização de sua concretude irreduzível. Entretanto, a palavra não se comporta como um recurso organizador de imagens, mas um recurso gerador destas, nomeando as percepções, dando origem a elas, visto que só se vê o que se nomeia e só se nomeia o que se vê. A linguagem humana, deste modo, não se restringe à utilização das palavras para exprimir conteúdos mentais. Estes já são linguagem. Ainda, a linguagem não se restringe somente à linguagem humana, mas revela-se como expressão da vida espiritual em todos os seres.

O caráter mágico presente na linguagem constitui sua imediaticidade naquilo que a essência espiritual tem de comunicável.

O medial, ou seja, a imediaticidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser denominar esta imediaticidade de mágica, então o problema originário da linguagem é sua magia (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 81).

A linguagem também apresenta caráter de infinidade, visto que, como *medium* onde se manifesta uma essência espiritual, ela não pode ser limitada; sua comunicação está para além do comensurável. Pode se dizer, portanto, que imediaticidade e infinidade determinam a magia da linguagem porque aquilo que se comunica na linguagem não pode ser limitado de fora e nem medido.

Diante da idéia de que o caráter mágico, “oculto” e imediato da linguagem encontra-se ligado à questão de sua origem, Benjamin recorre à Bíblia para explicá-la, assim como para explicar seu desdobramento, sua “história”. Utilizado o livro sagrado como material para reflexão, considera que “nela a verdade é pressuposta como uma verdade última, mística e inexplicável e observada unicamente no seu desdobramento” (SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 82). Ou seja, o texto bíblico é utilizado considerando-o um outro modelo de concepção da linguagem.

Furlan (1997), Muricy (1998) e Seligmann-Silva (1999) descrevem três planos, elaborados por Benjamin, nos quais a linguagem se desdobra: a linguagem edênica ou da criação (linguagem divina criadora); a linguagem adâmica, anterior à Queda (linguagem nomeadora do homem, paradisíaca); e a linguagem decaída, degradada pela Queda.

No primeiro plano, a palavra divina existe de forma simultânea às coisas. Aqui, o homem encontra-se ausente, não havendo distinção entre linguagem e realidade. Ou seja, não há uma separação entre o nome e o objeto denominado ou entre o conteúdo e a forma. Não há também representação ou significação, podendo se referir somente à expressão.

No segundo plano, revela-se uma transparência entre linguagem e realidade, sendo o conhecimento das coisas imediato e completo. Esta linguagem traduz a linguagem das coisas. Utilizada por Deus, ela é transferida ao homem, mas na passagem ganha uma limitação em sua essência diante da infinidade criadora do Verbo. Entretanto, não se trata de uma relação arbitrária entre o nome e a coisa, visto que, além de ser uma tradução da linguagem muda das coisas para a linguagem dos nomes, ela possui sua objetividade garantida e legitimada em Deus. Ainda, a perda da capacidade de tradução de uma linguagem em outra funda o nascimento da pluralidade das línguas e o fim da linguagem única.

No terceiro plano, a linguagem perde a imediaticidade do conhecimento pelo nome. Neste momento nascem a abstração e a mediação do juízo e a linguagem se perde também numa confusão de sentidos em um mundo cindido entre palavras e coisas. Aqui, ela é marcada pelo fato de ser um simples meio, esvanecendo em simples palavrório no abismo da comunicação. Além disso, com a queda, o signo (a palavra decaída) marcado pelo fato de exigir uma tradução aponta para a incompletude da linguagem e para o seu caráter simbólico de não apenas comunicar o comunicável, mas também o não comunicável.

Vale ressaltar que a linguagem humana, pós-queda, é apenas um reflexo da edênica. Aquela só produz conhecimento na intuição da essência desta. A linguagem humana pós-queda consiste na incapacidade de conhecimento, é comunicação, divisão e dispersão. Entretanto, na obra de arte lingüística com sua possível tradução, participa de uma realidade soteriológica, de redenção e revelação, de agoridade (que pode se concretizar no presente).

Se a linguagem é inerente ao mundo das coisas enquanto essência espiritual, sua essência lingüística depende da linguagem humana. E se o homem salva as

coisas da mudez nomeando-as, tem-se o que Benjamin chama de tradução. O nome constitui a dimensão da linguagem livre de qualquer fenomenalidade, de qualquer intenção significativa; dimensão em que as palavras libertam-se das vicissitudes da significação para reencontrarem o frescor paradisíaco da infância de uma linguagem pura, referindo unicamente a si mesma. Por sua vez, o nome também define o ser das idéias, restabelecendo o momento em que as palavras não estavam presas aos sortilégios dos juízos cognitivos, mas expressavam o frescor da percepção original.

Desta forma, a idéia não preexiste às coisas, mas comporta antes uma essência constituída na linguagem à medida em que é traduzida e apresentada. O pensamento, portanto, consiste num experimento lingüístico, tendo o conhecimento sua equivalência na linguagem. Entende-se, desta forma, que o conhecimento não tem sua morada no homem, mas na linguagem. Esse deslocamento do conhecimento em relação ao homem coloca este último como tradutor, mas não de uma língua para outra e sim de uma linguagem menos perfeita (a linguagem muda das coisas) para uma linguagem mais perfeita (a linguagem da nomeação).

A tarefa de salvação de um nível inferior para um nível superior atinge as artes e a poesia, devendo estas serem salvas no intuito de livrá-las do elemento coisal, recuperando sua essência espiritual no domínio da linguagem pura. Isso significa que, no original, existe uma unidade entre o conteúdo e a palavra poética, enquanto que na tradução se revela uma fratura irremediável, havendo nela sempre algo inadequado, estranho. Além disso, a tradução não pode reproduzir o original e a desistência de fazê-lo condiciona sua existência.

O desafio do tradutor, a tarefa que é também desistência, consiste em provocar o amadurecimento da semente da linguagem pura, da linguagem entendida como pura forma que, ao mesmo tempo, liberta as demais linguagens do jugo do

sentido e mantém a diferença de seus modos-de-significar. Conseqüentemente, a liberdade do tradutor consiste em desvincular-se da reprodução de sentido, recriando o poético na linguagem. Desta forma, a tradução, assim como a crítica, consiste numa forma amadurecida da forma original, sendo a traduzibilidade também uma forma de sobrevivência da obra literária.

A tradução e a crítica decidem o valor dessas obras e garantem a eternidade das obras ditas superiores. Para definir uma obra como superior, Benjamin propõe uma relação direta entre traduzibilidade e persistência de um núcleo de resistência à tradução. Ou seja, “quanto maior for o caráter comunicativo de uma obra, quanto mais lhe for prioritária a comunicação de sentido, tanto menor a sua traduzibilidade e o seu valor” (MURICY, 1998, p. 117). A boa tradução, portanto, deve garantir a expressão daquilo que constitui o essencial da obra literária: a dimensão em que a linguagem é também símbolo do que não pode comunicar, despertando a saudade com relação à linguagem “perdida”.

O perigo da tradução consistiria em cair no silêncio, uma vez abandonada a busca de sentido, visto que o silêncio, além do lugar do sentido, pode ser também considerado o domínio do inexpressivo. Entretanto, é no vazio das palavras que o homem apreende a verdadeira natureza da linguagem. “No silêncio, a força se renova: o ouvinte conduz a conversa até a margem da linguagem e o que fala cria o silêncio de uma nova linguagem – ele, o seu primeiro auditor” (BENJAMIN apud MURICY, 1998, p. 84). Ou como diria Shakespeare (FARACO, 1998, p. 124): “O resto é silêncio”.

Assim, a linguagem consiste na experiência mais radical da fragmentação e da diferença que, privilegiadamente, a tradução evidencia em sua tarefa impossível.

1.1.2. A linguagem em Michel Foucault

A idéia que aproxima Michel Foucault de Walter Benjamin consiste no fato de que a linguagem não comporta um sistema arbitrário. O imbricamento profundo das palavras com as coisas em Foucault remete à descrição benjaminiana da língua decaída no “palavrório” e sua necessidade de “sobrenomeação” das coisas. Entretanto, a descrição que o primeiro autor fornece do desenvolvimento histórico da linguagem indica o predomínio da visão da linguagem como signo simplesmente, e esta visão encontra-se associada ao que Benjamin chama de visão burguesa da linguagem.

[...] a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se fecha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 1999, p. 59, grifo do autor)

Os dois autores voltam a se encontrar à medida em que é percebido que só na literatura perduraria uma vinculação motivada entre as palavras e as coisas, em que as palavras manteriam um valor para além de uma análise semântica ou de uma representação. Em Benjamin, a linguagem encontra-se vinculada à linguagem literária. Em Foucault, particularmente em *As palavras e as coisas* (1999), a importância da literatura surge como um indício do desaparecimento do ser do homem à medida em que se torna possível a manifestação, exposição e designação do ser da linguagem. Este consiste na repetição no sentido de a linguagem literária

manifestar fundamentalmente o poder de falar da linguagem, o ser das palavras, a linguagem em seu ser. Desta forma, Foucault apresenta a alternativa de pensar a linguagem não como comunicação de um sentido, mas em seu próprio ser.

Longe de ter formulado uma teoria da linguagem, Foucault propõe um exercício de pensamento, visto que nenhum de seus trabalhos jamais foi um ponto final, uma interpretação definitiva, mas uma transição, um momento de uma pesquisa provisória a ser ultrapassada, sem a pretensão da busca pela coerência de um pensamento único, centrado em sua subjetividade. E “justifica”, quase de maneira rosiana:

– Você não está seguro do que diz? Vai novamente mudar, deslocar-se em relação às questões que lhe são colocadas, dizer que as objeções não apontam realmente para o lugar em que você se pronuncia? Você se prepara para dizer, ainda uma vez, que você nunca foi aquilo que em você se critica? Você já arranja a saída que lhe permitirá, em seu próximo livro, ressurgir em outro lugar e zombar como o faz agora: não, não, eu não estou onde você me espreita, mas aqui de onde o observo rindo. [...] Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever. (FOUCAULT, 2000a, p. 20)

Nesse sentido, os escritos foucaultianos acerca da linguagem tomam forma à medida em que se estabelece um diferencial entre o pensamento clássico e o moderno. A partir da modernidade, o homem aparece na dupla posição de objeto de conhecimento e de sujeito que conhece, ou como aquilo que é preciso conhecer e aquilo a partir de que é preciso pensar. Além disso, enquanto na época clássica não existia uma diferença de nível entre saberes, sendo todos considerados analíticos, a partir do final do século XVIII, os mesmos passam a ser distinguidos, sendo historicizados pelo conhecimento empírico, tendo, sobretudo, a vida, o trabalho e a linguagem seus modos próprios de história. Em consequência disso, o isolamento de uma linguagem singular faz surgir como sua modalidade o fato de ser literária, visto

que, de acordo com Foucault, a palavra constitui data recente, só sendo possível falar de literatura antes da modernidade projetando sobre a obra de linguagem do passado uma invenção do presente.

Na modernidade, a literatura coloca-se como contra-discurso, ou seja, contesta o estatuto da linguagem tal como ela existia na época clássica reduzida a discurso, a sua função representativa, em que a representação, ligada a uma outra e representando a si própria, é identificada ao signo. Assinalando a inexistência da problemática da representação ou da significação dos signos na modernidade literária, Foucault ressalta o caráter bruto, enigmático da palavra:

a partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser [...] Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se acha fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa" (FOUCAULT, 1999, p. 59).

Na esteira de Foucault, a literatura seria, então, a própria essência da literatura, o próprio exercício da linguagem, o ato de escrever.

No momento em que a linguagem escapa da representação clássica, a palavra literária se desenvolve, se desdobra, se reduplica a partir de si própria, não como interiorização, psicologização, mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura. Também, como dispersão com relação ao sujeito, ela o apaga, o anula, o exclui, fazendo aparecer um espaço vazio, de uma linguagem neutra e anônima. Desta forma, a linguagem nem remete a um sujeito nem a um objeto, mas elide sujeito e objeto, substituindo o homem por um espaço vazio onde ela se propaga e se reduplica indefinidamente, evidenciando que o aparecimento ou reaparecimento do ser da linguagem significa o desaparecimento do sujeito.

A questão espacial também se mostra valiosa à medida em que Foucault desloca a linguagem em relação ao tempo e realinha linguagem e literatura no âmbito espaço-temporal. Nesse sentido, o tempo seria sua função e o espaço, seu ser. Porque cada elemento da linguagem só forma sentido numa rede sincrônica, em que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um paradigma. Ainda, a sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões obedecem às exigências simultâneas, arquitetônicas (por conseguinte espaciais) da sintaxe, havendo signos por uma série de operações definidas em um conjunto (também espacial), como leis de substituição e de combinação de elementos.

Por tudo que foi colocado, a literatura reflete uma fala obediente ao código em que está inserida. Entretanto, no momento em que começa e em cada palavra pronunciada, compromete esse código. Ou seja, a coerção do código encontra-se suspensa no próprio ato de escrever, sendo a literatura um risco, sempre corrido e assumido por cada palavra, de que o texto não obedeça ao código, mesmo que parta dele.

A literatura mostra-se, então, como um terceiro vértice, uma terceira margem (diferente da linguagem e da obra), em que as palavras se tornam decepcionantes à medida em que não pertencem por essência, por natureza, a ela. Ainda, a obra só é literatura no momento de seu começo, na página em branco, como um ritual prévio que traça o espaço de consagração das palavras. A literatura mostra-se, portanto, como uma distância percorrida (mas jamais coberta) aberta no interior da linguagem, numa espécie de vibração imóvel da obra.

Vale ressaltar que a literatura, antes valorizada por Foucault, perde o privilégio enquanto aspecto afirmativo de sua crítica. Ele não abandona seu discurso

anterior, mas abandona, como foi dito, seu privilégio à medida em que perde o interesse pela questão do ser da linguagem, voltando-se para os discursos anônimos (como os dos loucos, dos presos, dos operários, que nunca ultrapassam os limites da instituição literária), repensando assim suas interpretações.

Mesmo que o ato de escrever tenha funcionado até então como uma contestação da sociedade [...] hoje a força transgressiva da literatura se perdeu, a literatura tornou-se a instituição em que a transgressão, impossível fora dela, tornou-se possível. Visto que a literatura foi recuperada pelo sistema, com uma função social normativa, a subversão pela literatura tornou-se um puro fantasma, ou mesmo um álibi. A linguagem só pode ser reformada por uma revolução social, por uma reforma fora da linguagem. (FOUCAULT, 2000a, p. 116)

Foucault realiza, então, uma história arqueológica dos saberes pela interpelação dos termos discurso e enunciado. Agora, o discurso, considerado como materialidade ou como prática, consiste em um conjunto de enunciados, em uma pura dispersão. Por sua vez, o enunciado, elemento a partir do qual é definido o discurso, revela-se como função que torna possível relacionar um conjunto de signos com um domínio de objetos (regra de existência destes) e com um espaço vazio (que diferentes indivíduos devem preencher para se tornarem sujeitos). A análise foucaultiana visa aqui verificar em que condições é possível o sujeito aparecer na ordem do discurso, ou seja, em que condições é possível que o indivíduo preencha a função de sujeito do discurso, propondo uma arqueologia da função-autor.

Desta forma, Foucault coloca, com seu método da análise de enunciados, o homem como um efeito de organização topológica das palavras e das coisas. Sendo o enunciado a unidade diferencial do discurso, as operações discursivas comportam-se como formações do inconsciente estruturado como linguagem. Diante disso, a formação das modalidades discursivas concretiza-se como atos de enunciação dos

enunciados, apontando para a materialidade do discurso e para a descontinuidade da linguagem.

Não existe, portanto, um discurso ilimitado, contínuo e silencioso que o sujeito tivesse por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra. Não se deve imaginar, percorrendo o mundo e entrelaçando-se em todas as suas formas e acontecimentos, um não-dito ou um impensado que se deveria, enfim articular ou pensar. Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam às vezes, mas também se ignoram e se excluem. Enquanto sistema, a linguagem mostra-se como uma configuração social em constante mudança, que só existe na alteridade, na referência ao outro.

Diante disso, Foucault se atribui o projeto de dessacralização da literatura que consiste em dar conta do processo pelo qual um tipo de discurso não-literário se constitui como literatura, entra e começa a funcionar na região ou no campo particular da linguagem qualificada de literária como, por exemplo, os cadernos individuais de notas, as correspondências e o diário. Mas isso já é um outro texto.

1.2. LINGUAGEM E GUIMARÃES ROSA

Tudo começa na palavra: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2001 [1956], p. 170).

Segundo Guimarães Rosa (COUTINHO, 1991, p. 202), há dois pontos a se considerar na linguagem: o metafísico e o filológico. Este último se refere à linguagem que o autor revitaliza, enquanto que o primeiro aspecto se concentra na

relação entre a linguagem, a vida e o processo de criação do artista. Cabe ao escritor a tarefa de explorar as possibilidades dentro do sistema lingüístico, que se encontram latentes, possibilitando uma existência concreta onde antes era só potência. “Meu método”, afirma Guimarães Rosa, “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (COUTINHO, op. cit., p 203).

O entrecruzamento do narrador oral e do narrador erudito em Guimarães Rosa faz com que ele conserve a alma, o olho e a mão do artesão, que fia e tece suas histórias obedecendo a um tempo e a um ritmo de trabalho próprios. Diante disso, Manuel Antônio de Castro (1976, p. 54) afirma: “ele [Guimarães Rosa] não tem compromissos com o sistema, mas sim com a Vida, e por isso o sistema língua, em suas mãos, não consiste num conjunto de categorias fixas, mas de um magma que permite novas, constantes e inusitadas formas.”

Guimarães Rosa propõe, então, a transformação dos limites de uma linguagem convencional, fazendo eclodir uma língua multiportuguesa, ou melhor, brasileira, representada neste momento pela linguagem utilizada em sua obra. De certa forma, toda ela assim o faz, possibilitando a concretização de virtualidades. Ele conta uma estória, acompanhada de uma revolução da linguagem, impedindo uma leitura palavra-por-palavra. Para tanto, tensiona o recurso usual da mesma, revelando um texto de resistência, libertador porque todo escritor que se propõe a libertar a língua da estrutura tradicional, estará automaticamente libertando o homem de um certo paradigma de (não) pensar seu pensamento, podendo ser considerado, portanto, um revolucionário.

Entretanto, Rosa não criou uma língua, mas utilizou amplamente as virtualidades nela contida, construindo uma fala capaz de explodir dentro do próprio

discurso. Ou seja, ele traduziu uma linguagem dentro da língua, pois ele avançou na problemática do estilo num repalavramento pessoal do código idiomático, mostrando ser um artista verdadeiro que não pára de transgredir as leis, instaurando novas possibilidades formais e novas exigências da sensibilidade.

O que ocorreu foi ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva de seu discurso. Daí embora reconhecendo que, pela abundante contribuição individual essa fala encontra dificuldade para se incorporar à língua, não cabe falar em criação, mas em esforço consciente no sentido de uma evolução da língua literária (PROENÇA apud CAMPOS, 1959, p. 146).

Investigador da língua portuguesa, ele utilizou processos semânticos existentes, mas esquecidos, emperrados pelo desuso. De posse da velha matriz, fez com que ela girasse adaptada a uma mecânica e a um tempo novos, lubrificou-a, e o seu engenho trouxe à luz arcaísmos imprevistamente remodelados. Assim, construir literariamente, para Guimarães Rosa, significa submeter as palavras e sentenças da língua e dos dialetos a uma espécie de dissecação anatômica de suas formas e de análise fisiológica das suas funções. A estrutura de suas estórias é uma combinação perfeita do material (os elementos lingüísticos, idéias, sentimentos organizados pelo autor) e do procedimento (a manipulação desse material para produzir o efeito artístico visado).

Nos textos rosianos, o timbre e o ritmo de cada frase encontram-se sempre em consonância com sua voz interior, embora reafirmando, tecnicamente, a qualidade poética de toda a obra, seja através da abundância de aliterações e de rimas, da constante inversão da ordem sintática, do emprego de metáforas baseadas na correspondência de impressões arbitrárias (e não em associação de

idéias), seja pela utilização de um assombroso vocabulário, em que se misturam com intimidade latinismos, arcaísmos, indianismos, palavras eruditas e populares.

Quanto à linguagem, de extraordinário sabor picante, revolucionário seguro com base de conhecimentos lingüísticos, Guimarães Rosa realiza a mais cabal e bem cumprida aventura de que se tem notícia entre nós. Se Alencar foi o precursor quase em sonhos, dessa aventura, se Mário de Andrade abriu clareiras na floresta, Guimarães Rosa plantou uma árvore nova, espécie formada de muitos baobás e aratacas, caraíbas e bunitis (CAMPOS, op. cit., p. 146).

Como é percebido, a obra de Guimarães Rosa pode ser lida e discutida por vários vieses (lingüístico, semântico e literário). Entretanto, alguns desses vieses transformam-se em molduras que fecham as leituras. Porque sua linguagem não se esgota, mas sua escrita sim à medida em que é tomada como fórmula aprisionada pela lingüística (vide os dicionários para decifrar Guimarães Rosa, assim como os dicionários para decifrar sonhos). Neste caso, há uma quebra do encanto, da magia do texto-sonho, uniformizando, naftalinicamente, a leitura, e impedindo uma interpretação própria, íntima, nova, fresca, alfazêmica. Isso porque as formas da língua envelhecem, mas cabe ao escritor revitalizar a linguagem, fazendo recobrar sua expressividade originária, rompendo, portanto, com os cânones lingüísticos.

Silenciosamente, o nosso escritor fez livros em que, excedendo até a si mesmo, excede ainda a própria condição da escrita. O escritor liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original quanto eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos. Em tal escritura, há, potencialmente, uma partitura. Uma partitura como de oralização de poemas concretos (XISTO, 1961, p. 19).

A obra do escritor mineiro lança o conceito de prosa-poesia, propondo uma fusão desses dois estilos; idéia tão difundida entre seus estudiosos que Oswaldino Marques (apud COUTINHO, 1991, p. 218) criou o neologismo prosoema (fusão de

prosa e poema) para assim definir o estilo literário rosiano, levando o leitor da plumagem ao canto das palavras e das estórias.

Se, em princípio, prosa e poesia parecem opostos e distantes no que tange à forma, acabam por se mostrar uníssonos e similares. Porque a distinção entre ambos aqui não é formal, mas psicológica. Ou melhor, essa distinção é formal, mas apenas inicial e exterior.

Ambas são expressões de uma forma de atividade mental. Entretanto, a poesia seria uma construção criativa, visto que as palavras se mostram no momento da escrita e da leitura, e estaria vinculada à construção do eu; enquanto a prosa, seria uma expressão construtiva por utilizar fórmulas pré-fabricadas da língua e estaria relacionada à construção do mundo. Portanto, diz-se que prosa e poesia são construtos distintos.

Entretanto, esses temas são usados aqui como alegorias, não sendo intenção, neste trabalho, tecer discussão sobre os mesmos no campo da teoria e da crítica literária, mas resignificá-los no que tange à obra rosiana, descolando-os da imposição de uma tradição literária.

Existe um teste infalível para se distinguir a prosa da poesia em relação a qualquer texto literário. Basta que os leitores formulem, para si mesmos, a seguinte pergunta: disse o autor menos do que queria dizer ou mais do que queria dizer? No caso do escritor exprimir menos do que desejaria, conclui-se, por certo, que o que ele escreve é prosa chilra, sem conotações irresponsáveis por acréscimo. Na hipótese, porém, de que vai além do mentalmente prefigurado, não resta dúvida de que se deixou dominar pelo sortilégio lírico. Tenho a impressão de que Guimarães Rosa diz freqüentemente muito mais do que pretendia dizer (CANNABRAVA, 1991, p. 265).

Pois não é a métrica, e sim uma idéia produtora de métrica, que faz um poema – um pensamento tão passional e vivo que, como o espírito de uma planta ou animal, tem uma arquitetura própria e adorna a natureza com algo novo. O pensamento e a forma são iguais na ordem do tempo, mas na ordem da gênese o pensamento é anterior à forma (EMERSOM apud CAMPOS, 1995, p. 31).

E para ilustrar as idéias apresentadas, lança-se mão de Manuel Antônio de Castro (1976), numa interpretação pessoal do pacto entre Riobaldo e o Diabo em *Grande sertão: veredas*:

[...] O grande momento é o pacto. Porém, o que pode significar a palavra pacto em sua origem? Pacto vem do Latim, *pactus*. Origina-se do verbo *paciscor*, que significa 'contratar', etc. Mas este verbo é o incoativo de *pango*, que além de outros, também tem o sentido de 'escrever poesias, poetar, cantar'. Nesta perspectiva, o pacto com o diabo é um contrato ao nível da poesia, para poder poetar (CASTRO, op. cit., p. 71, grifo do autor).

Assim, tem-se que poemas e textos em prosa são palavras que se referem a outras palavras, e aquelas referem-se a outras palavras e, assim por diante, através do mundo densamente povoado da linguagem literária. E se por um lado, nem todo verso contém poesia, por outro lado esta pode achar-se em alguma prosa. Tecnicamente, diz Wilson Martins (apud XISTO, 1961, p. 10): "a prosa não se opõe ao verso, mas, ao contrário, ambos apresentam natureza sensivelmente idêntica, tanto assim que a prosa nada mais é do que uma sucessão de versos." Sendo assim, a poesia de Guimarães Rosa se manifesta é na demanda, única e humana certeza que lhe resta: a travessia literária.

E no que tange a esta travessia, especialmente, mas não unicamente, rosiana, há dois momentos, na obra de Guimarães Rosa, em que foram encontradas a(s) idéia(s) de base para este trabalho:

Problemas há, Liberális excelente, cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-se até ao fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos (ROSA, 2001 [1967], p. 221).

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim pra se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que

saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar a volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto (ROSA, 2001 [1956], p. 135).

Lançando mão da sapiência de Sêneca (exposta na primeira citação), Guimarães Rosa quer dizer algo como “Eu vou escrever, mas o que você vai fazer com essa leitura, cabe somente a você” ou “Eu levanto problemas que chegam até a vida. Você vai decidir se vai aproximá-lo realmente da vida ou se divertir.” Porque há romances que primam pelo belo, pelas belas palavras, mas não dizem nada. Os autores desses textos seriam denominados por Rosa como “beletristas” (ROSA, 2001 [1967], p. 164).

Já “burro no arenoso” pode significar algo difícil de se lidar. Há que se traçar estratégias, estudar o burro, seus movimentos, ler o burro e interpretá-lo. Só assim há possibilidade de se sair do atoleiro porque burro é o leitor que, não percebendo encontrar-se no lamaçal de palavras sem sentido, afunda, perece. Porque o texto é um tecido, um artefato cuja função é trazer de volta à vida uma palavra e uma postura individual.

E, nesse ponto, chega-se à questão do leitor de Guimarães Rosa e nas etapas que aqui neste trabalho são impostas para que esse mesmo leitor revele-se ou não (o que Harold Bloom [1995] chama de) um leitor forte. As etapas consistem em: leitura, releitura e desleitura.

1.2.1. Leitura

Primeiras estórias. Primeira leitura. O leitor iniciante.

Reconhece-se que há um desconforto em se ler Guimarães Rosa. Trata-se de uma leitura difícil, que necessita da travessia (de leituras compartilhadas, por exemplo). Entretanto, é preciso entender o motivo pelo qual a pedra está no meio do caminho para aí, então, se poder mergulhar nas águas do rio rosiano. E a questão passa a se concentrar no posicionamento do leitor diante da obra. Porque o texto de Guimarães Rosa não pressupõe, por parte do leitor, um recebimento estático e passivo, mas uma atividade constante sobre ele. Segundo o próprio autor: “O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo” (ROSA, 2001 [1956], p. 105).

Retornando a Sêneca (2008), na carta 84 destinada à Lucílio, diz ele, logo no início, que é preciso ter sempre em vista o equilíbrio entre a atividade de escrita e a de leitura. Escrever em demasia esgota o estilo, distende a tessitura do que se escreve, do mesmo modo que ler em excesso dispersa o pensamento. É necessário recorrer sempre a uma e a outra dessas atividades, de tal modo que a composição escrita se revele um corpo construído pelas leituras efetuadas. Escrever exigiria, então, antes da intimidade do autor com a arte de manusear a palavra escrita, uma outra competência: saber o que e como ler. Afinal, todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.

Maurice Blanchot (1987, p. 199) alerta para o fato de que uma obra só passa mesmo a existir quando alguém a lê. E ler não quer dizer apenas decodificar mecanicamente o signo, mas investir nele, fazê-lo apresentar-se, obrigá-lo a dizer a que veio: “Ler não é [...] obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique.” Ainda,

A leitura não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, através da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles, não é somente a lembrança deles [...]. (BLANCHOT, op. cit., p. 204)

1.2.2. Releitura

Segundas estórias. Segunda leitura.

No momento em que a primeira leitura dos textos rosianos é feita, instala-se, imediatamente, a necessidade de relê-los, quase que por imposição das palavras-pedra que, estáticas no meio do caminho do leitor, obrigam-no a estudá-las para melhor tirar proveito delas, talvez algo melhor do que simplesmente tirá-las do meio do caminho, ignorá-las, fechá-las, junto com o livro-pedregulho. E isso também implica considerar a existência de uma polifonia nos textos, visto que não é possível falar em um sentido único para a obra. Essa idéia obriga a incorporação de uma pluralidade de leituras (algo completamente diferente de uma diversidade de interpretações), e torna-se prova substancial da manifestação do destino de abertura de um texto.

Essa pluralidade está ligada à necessidade de releitura e está explicitada pelo próprio Guimarães Rosa em diversas passagens de sua obra, especialmente em *Tutaméia*, as chamadas “Terceiras estórias”. Publicadas posteriormente às *Primeiras estórias*, parece deixar a lacuna das Segundas. Entretanto, revelam-nas mesmo que virtualmente, tal a necessidade exigente da releitura, enfatizada pela existência de dois Índices (um Sumário e um Índice de releitura) e pelas epígrafes destes. Ambas as epígrafes são de Shopenhauer (1994 [1851]).

Sumário:

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2001 [1967], p. 5).

Índice de releitura:

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (Ibid, p. 266).

Deste modo, pode-se pensar que as Segundas estórias é a estória da releitura e cabe ao leitor, escrevê-las. Ou ao deslê-las, reescrevê-las.

1.2.3. Desleitura

Terceiras estórias. Leitura pela terceira margem. A leitura dessacralizada. A leitura-testemunho. O leitor iniciado.

Aqui instala-se o momento da vida-obra em que não existem textos, apenas relações entre textos. E há que se ter cautela na leitura porque, se alguém for arrebatado por um texto, isto custará ao leitor seu próprio texto. O ponto de partida apropriado para qualquer desmitificação deve ser um retorno ao senso comum. O que é um clássico? Como são formados os cânones dos clássicos aceitos, e como são desfeitos?

Italo Calvino, em seu livro *Por que ler os clássicos?* (1993), traz algumas definições de clássicos, selecionadas aqui por terem sido consideradas pertinentes à obra rosiana:

- Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo e individual. (p. 10-11)

- Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (p. 11)
- Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (p. 11)
- Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe. (p. 12)
- Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. (p. 12)
- É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo. (p. 15)

Neste momento de desleitura, concebe-se a leitura como um ato tardio e inteiramente impossível que, quando forte, trata-se justamente de uma desleitura. Ainda, a leitura seria uma desescrita, assim como a escrita, uma desleitura. Diante disso, percebe-se que todo leitor é um efebo, todo texto, um precursor, e toda leitura, um ato de “influência”, ou seja, o ato de ser influenciado pelo texto e de influenciar qualquer outro leitor para quem seja comunicada a sua leitura. E, nesse sentido, na esteira de Harold Bloom, a arte de ler também é a arte de não ler. Quanto ao autor, chega-se a um ponto em que só vale a pena escrever as palavras pelas quais vale a pena morrer. Assim, a obra de Guimarães Rosa é daquelas construções que se bastam e são intraduzíveis. Para além de uma “estorinha”, ela é feita do Verbo. E ergue, para dentro do universo que delimita, uma cerca de arame farpado contra qualquer ameaça externa.

Os leitores, muitas vezes, sentem orgulho de falar o português, a “mátria” que se basta contra toda linguagem que não esta, que não a desta boca úmida. Costuma-se dizer que os melhores escritores são bons porque produzem no leitor a sensação de que ele, leitor, é muito inteligente. Entretanto, para aqueles que ao lerem Guimarães Rosa, se sentirem “burros”, levanta-se uma questão: há uma especial esperteza na burrice de quem empaca tal como o burro no areal, diante de uma leitura. Porque só os idiotas não erram. Ou melhor, seguindo a idéia de Lacan (presente em seu Seminário 20 – *Les non-dûpes errent* [1973-1974]), os não tolos erram. Isso significa dizer que é preciso transformar o erro em errância, ou seja, não se preocupar em cometer erros, mas vaguear, espalhar-se em várias direções, se dissipar. Os não tolos erram porque não se preocupam em acertar ou tentar descobrir a “verdade” por trás dos textos, mas em passear por eles, fazer e refazer a travessia com Guimarães Rosa, acompanhando o seu grande personagem presente em todas as páginas de todos os seus textos: a Palavra.

E aqui apropria-se do que Harold Bloom expõe no que ele chamou de “Reflexões sobre o Caminho” (1991, p. 199), considerado aqui metáfora para travessia:

Cavalgando três dias e três noites chegou ao lugar, mas decidiu que não era um lugar de se chegar.
 Parou, então, para refletir.
 Este deve ser o lugar. Se cheguei até ele, então eu não tenho valor.
 Ou este não pode ser o lugar. Não há, portanto, valor algum, mas eu mesmo não estou diminuído.
 Ou este deve ser o lugar. Mas talvez não tenha chegado até ele. Talvez jamais tenha saído daqui.
 Ou não há ninguém aqui, e eu meramente pertencço e estou no lugar. E ninguém pode chegar até ele.
 Talvez não seja este o lugar. Eu, portanto, tenho valor, tenho propósito, mas não cheguei ao lugar.
 Mas este tem de ser o lugar. E como não posso chegar até ele, eu não sou eu, não estou aqui, aqui não é aqui.
 Tendo cavalgado três dias e três noites não foi capaz de chegar ao lugar, e cavalgou de novo para longe.
 Era o lugar que não o conhecia, era incapaz de encontrá-lo? Seria ele mesmo incapaz?
 Na estória só fica dito que é necessário chegar ao lugar.

Cavalgando três dias e três noites chegou ao lugar, mas decidiu que não era um lugar de se chegar.

Pode-se dizer, então, que Guimarães Rosa criou uma linguagem, uma literatura e uma forma de vida, visto que “a linguagem e a vida são uma coisa só” (ROSA apud SANTOS, 1991, p. 540); ou seja, o exercício da linguagem chega até a vida via literatura e transforma os objetos e as pessoas, sendo um trabalho de leitura e escrita constante.

1.3. LINGUAGEM E AS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

São trabalhados aqui os contos “São Marcos” e “A menina de lá” e a relação dos mesmos com o campo da linguagem. O primeiro conto foi escrito por Guimarães Rosa em 1946, e faz parte do livro *Sagarana*. “A menina de lá” consiste no quarto conto de *Primeiras estórias*, publicado em 1962. Ambos os contos apontam a possibilidade de se trabalhar a linguagem não como pretexto para a estória a ser desenvolvida, mas como protagonista dos contos, revelando ainda como o autor fundamenta sua obra.

1.3.1. São Marcos

São Marcos que te [...] arranke e finque no chão.
(Trecho de uma das variações da reza de São Marcos)

Eduardo Coutinho (1991, p. 227) resumiu o conto da seguinte forma:

“São Marcos” é a estória de um rapaz, de nome José, que habitava um vilarejo dominado pela prática da feitiçaria. Este rapaz, que se diferenciava de seus companheiros porque não acreditava em poderes sobrenaturais e chegava a fazer troça das orações que se rezavam para proteger as pessoas do mal, costumava dar longas caminhadas pelo mato aos domingos com o propósito exclusivo de observar as plantas e a vida dos animais. Entretanto, no caminho que dava para a mata, ficava a casa de um feiticeiro, e todas as vezes que ele passava por ali, divertia-se alguns minutos com a figura do homem. Certo dia, José se excedeu e conseguiu aborrecer o feiticeiro. Prosseguindo seu caminho, encontrou um amigo, Aurísio Manquitola, de quem ouviu a estória de um homem, fugido da prisão graças a uma oração mágica e, em seguida, chegando a uns bambus onde havia escrito um dia os nomes de uns reis leoninos, fez uma pausa para recordar a emoção que experimentara naquela época. Os nomes, grafados à maneira antiga e distribuídos conforme se encontravam, pareciam-lhe um verdadeiro poema. [...] José alcançou a mata e penetrou-a adentro. No entanto, após breve estada por entre as árvores, achou-se de repente completamente cego. Neste momento, a percepção visual que o personagem tinha da mata foi substituída por uma percepção auditiva, e ele começou a escutar ruídos de todos os tipos que culminaram com a voz do amigo Aurísio Manquitola. Esta voz foi associada em sua mente à estória ouvida poucos minutos antes, e José instintivamente começou a dizer a reza mágica. As palavras da oração exerceram sobre ele o efeito de uma revelação, e o personagem percebeu a causa de sua cegueira. Correu então para a casa do feiticeiro e, após luta corporal, recobrou a visão.

“São Marcos” é visto como a primeira teorização de Guimarães Rosa a respeito da linguagem (COUTINHO, op. cit., p. 228). No conto, se faz notar a importância que o escritor atribui à palavra no sentido mágico e poético, mostrando um narrador com sensibilidade plástica e auditiva, sendo poeta e teorizador da linguagem poética; ou um “engenheiro da palavra”, na definição de Paul Valéry (1994).

Coloca-se, por exemplo, em primeiro plano a problemática da criação poética através da reflexão sobre o “canto e plumagem das palavras”, revelando o poder da palavra onde ela, juntamente com os gestos, tem eficácia mágica e encanto poético. A posição de Guimarães Rosa em relação ao fundamento da expressão poética está, ainda, no desenvolvimento da própria criação discursiva, sobretudo quando a natureza é descrita por um protagonista que a ama acima de tudo. Deste modo, o

conto recupera o tom enumerativo do inventário, só que a serviço de um espaço de livre associação poética.

O objetivo da viagem do narrador é assistir ao espetáculo do mundo animal e vegetal: bombardeio das formigas-cabaças; medrança da mudinha de cambuí; namoro dos guaxes; percepção da água como sendo o chão; trabalho do João-de-Barro; concurso dos gafanhotos; treino do Jaburu; pernilongamentos das aranhas-d'água, no que faz coro com alguns dos mais belos poemas já escritos sobre a natureza.

FLORES

De um degrau de ouro, – entre cordões de seda, gazes grises, veludos verdes e discos de cristal que escurecem como bronze sob o sol, – vejo a digital se abrir num tapete de filigranas de prata, de olhos e cabelos. Peças de ouro amarelo semeadas sobre a ágata, pilares de mogno sustentando uma cúpula de esmeraldas, buquês de branco cetim e hastes sutis de rubis rodeiam a rosa d'água. Como um deus de enormes olhos azuis e jeitos de neve, o céu e o mar atraem aos terraços de mármore a turba de jovens e fortes rosas. (RIMBAUD, 1996, p. 65)

CORRESPONDÊNCIAS

A Natureza é um templo onde os vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 115)

Diante disso, tem-se narradores-protagonistas com extrema sensibilidade no que se refere ao universo da natureza, mas que a tomam de empréstimo para exercerem a função de poetas e teorizadores dessa linguagem.

Afirma-se, então, que “São Marcos” consiste em uma alegoria da escrita de um texto, da confecção de um texto, tomando de empréstimo, aqui, a diversidade da natureza, como também o mundo místico das rezas e feitiçarias. Ainda, nota-se a presença da metaliteratura, em que Guimarães Rosa expõe o que ele entende por literatura, supondo que sua poesia não está em *Magma*¹, mas na sua relação com a linguagem, que atravessa toda a sua obra. Para tanto, faz-se necessário entrelaçar a prosa poética de São Marcos com um poema-reza presente em *Magma*.

1.3.1.1. As rezas

Aquilo que, por vezes, Guimarães Rosa recusou como poesia, foi utilizado por ele como ementa de seus contos. Tal afirmativa pode ser exemplificada pela relação existente entre “Reza Brava” (43º poema do livro *Magma*) e “São Marcos”.

A meia-noite já vem chegando,
e é a hora boa pra rezar.
Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,
vou rezar as sete ave-marias retornadas,
e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,
com um prato fundo cheio de cachaça
e uma faca espetada na mesa de jantar.
Agora, Dona, fique esperando,
que o seu marido tem de voltar...

(ROSA, 1997 [1936], p. 111-112)

¹ Trata-se de seu único livro de poemas, vencedor de concurso realizado pela Academia Brasileira de Letras em 1936, obra não publicada pelo autor por considerá-la menor, experimental. Sua publicação foi autorizada por seus herdeiros alguns anos após a sua morte.

– Pára. creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...

[...]

– 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 [1956], p. 247-248, SM², grifo do autor).

Diante dos trechos expostos, conclui-se que São Marcos é uma Reza Brava. Ainda, segundo Maria Célia Leonel (2000), o poema e o conto demonstram relação à medida em que ambos apresentam semelhança entre tema e motivo. Também, há a repetição de papéis exercidos pelos personagens feiticeiros, apesar de atuarem com funções invertidas, sendo, entretanto, a reza brava de São Marcos usada nos dois textos na mesma direção: desfazer o malfeito. Ainda, a reza é apenas mencionada, nunca transcrita em sua extensão.

A relação a que o presente texto se refere, entretanto, não diz respeito aos temas similares presentes em ambos os textos, entre outras questões supracitadas, mas nas palavras, ou melhor, no poder mágico da palavra, falando “no pé do falado” (SM, p. 251). Esta é a feitiçaria de que trata ambos os textos (e todos os textos rosianos). Apresentando uma ligação subterrânea e substancial entre eles, “Reza Brava” apresenta, de forma poética, o esboço do que seria “São Marcos”, ocorrendo o mesmo com todo o livro *Magma* em relação a toda a prosa rosiana e provando que a linguagem não é aquilo que se diz, mas a força do que se diz. E essa força encontra-se arraigada, enraizada naquilo que o homem tem de mais concreto e ao mesmo tempo invisível: a experiência.

² Daqui em diante, o texto de São Marcos será referenciado por suas iniciais – SM.

Segundo Walter Benjamin (1994, p. 214), “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”. Ou seja, na matriz de sua escrita, Guimarães Rosa aponta para a raiz de uma nova sensibilidade com respeito ao regional (e, ao mesmo tempo, universal). Ao autor, torna-se necessário ir até a saga do relato primitivo, aos mitos e ao ideário da literatura regionalista para a elaboração de uma nova escrita.

E o recontar recai antes no ritmo da fala, no poder da prosa. Assim, o poder da reza transforma-se no poder encantatório das palavras, da crença naquilo que é dito, no investimento afetivo naquele que conta e no que conta. E nesse sentido, são reservados à memória e à tradição papéis de destaque uma vez que a memória é vista aqui como musa da narração e a reminiscência, por sua vez, funda a cadeia da tradição naquilo que ela tem de etimológico: o repasse de mão em mão da experiência do viver envolto na arte de Narrar.

Entretanto, narradores-viventes passam por provações, desafios, e em “São Marcos”, não seria diferente.

1.3.1.2. As lutas

Neste sentido, ressaltam-se as passagens de “São Marcos” ilustradas pelos duelos entre o narrador e “Quem será” e (posteriormente) entre o narrador e Mangolô.

[...] quando retornei ao bambual, vi que o outro (Quem será? – pensei), vi que o outro poeta antes de mim lá voltara. Cataplasma! E garatujara ele, sob o meu poema dos velhos reis de alabastro: [...] O trovador se esmerara. Ou seria outro, um terceiro? Pouco vale: para mim, fica sendo um só: “Quem será”. [...]

O tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de “Quem será”. Me vinguei, lapisando outra qualquer quadra, começo e outro assunto. E nesse caminho estamos. (SM, p. 254-255)

Nota-se que o duelo com “Quem será” se dá no campo da poesia, através do exercício da palavra, numa espécie de treino, ensaio para a luta definitiva. Duelo este que o narrador perde. “Quem será” personifica aqui a angústia de influência do narrador de São Marcos. E apesar de Guimarães Rosa parecer ser um dos poucos autores que pode ser considerado autor de si mesmo uma vez que ele se reinventou; deixando de ser poema e passando a ser poeta não só de sua obra, mas de sua vida, o mesmo não se pode dizer de seu narrador num primeiro momento.

Segundo Borges (apud NESTROVSKI, in BLOOM, 2002, p. 12), “todo escritor cria seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro”. Deste modo, no conto é exposto o sentimento arrebatador para um escritor de perceber-se não como único e primeiro, mas como mais um na longa linhagem poética de recodificação e/ou criação do mundo. Sempre haverá alguém que chegará antes e a luta por um lugar ao sol da literatura é inevitável e requer ensaios. Portanto, o narrador-protagonista vê-se vencido em sua primeira batalha poética, algo necessário, visto que pode compreender suas falhas e seus excessos e rever seus posicionamentos diante de seu objeto poético.

De fato, melhor que ver, ele pode des-ver, já que a cegueira o impediu de ver as coisas como costumeiramente o fazia e, ao mesmo tempo, abriu seus sentidos para a pluridimensão da linguagem poética. Ou seja, num primeiro momento, vê-se um indivíduo cujo discurso impõe sua ideologia, segundo a qual aquele era um universo atrasado, regido por superstições. Entretanto, uma vez desorientado, as circunstâncias o obrigam a um resgate de sentidos, num tempo cuja linearidade desaparece e num espaço que necessita ser repensado.

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, em grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo (SM, p. 261).

Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coinho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas (SM, p. 264).

Ingressando no invisível, um outro tipo de clareza acomete o narrador. É mais uma vez, a memória entra em cena, costurando os novos modos de re-ver e des-ler o mundo; e como um guia, reconduz o narrador às palavras proibidas, às palavras renegadas, àquelas palavras que precisam ser proferidas e incorporadas num ato libertador de reconhecimento dos grilhões que o prendem.

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor (SM, p. 297, grifo do autor).

Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada (SM, p. 268).

No segundo duelo, este trava luta corporal com o feiticeiro responsável por sua cegueira momentânea e o vence, havendo uma sobreposição da imagem da luta à idéia da possibilidade de existência de palavras mais fortes para desfazer a reza brava. A fúria incontrolável que o leva à luta com o feiticeiro refere-se à energia demoníaca da fera, das forças escuras liberadas pelas palavras proibidas.

Revitalizando uma reza brava, o narrador reatualiza uma experiência profunda com a palavra e com os poderes que dela emanam. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à

experiência dos ouvintes”. Deste modo, as palavras proferidas pelo narrador transformam-se em seu poema libertador. Essa liberdade o possibilita poetar sua experiência com a palavra e com as diferentes qualidades dela (como as três qualidades de azul), que compõem o texto poético.

Além disso, “os poemas são escritos para se escapar da morte. Os poemas são recusas da mortalidade” (BLOOM, 1995, p. 30). Desta forma, vencendo a batalha, o narrador encerra o decurso da construção de um texto, num projeto de revitalização constante da palavra e da vida.

1.3.2. A menina de lá

“A menina de lá” se centra na seguinte narrativa: Maria era conhecida como Nhinhinha, uma menina de quatro anos incompletos, que possuía dotes paranormais: seus desejos, por mais estranhos que fossem, sempre se realizavam. Isolados na roça, seus parentes guardavam em segredo o fenômeno, para dele tirar proveito. As reticentes falas da menina tinham caráter de premonição: por exemplo, o pai reclamara da impiedosa seca. Nhinhinha “quis” um arco-íris, que se fez no céu, depois de alentadora chuva. Quando ela pede um caixãozinho cor-de-rosa com enfeites brilhantes, ninguém percebe que o que ela prenunciava era sua morte.

No universo de Guimarães Rosa, nota-se a formação de um curioso grupo de personagens ao qual pertencem crianças de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotadas de poderes extraordinários. Estas, mesmo tropeçando ainda nos pedregulhos da palavra ou já se deslumbrando com a sua cintilação, se embrenham nos mistérios do mundo com olhos virgens para depois

voltarem com descobertas excitantes. De certo modo, segundo Walnice Galvão (2007, p. 42), os personagens rosianos são na maioria excêntricos,

no sentido etimológico da palavra, ou seja, pessoas que estão fora da centralidade. Poderiam ser chamados também de desajustados ou excepcionais: aqueles que só inadequadamente seriam considerados normais. E que devido a essa condição têm acesso a níveis de realidade a que o comum dos mortais não tem.

Na referida estória, Nhinhinha, “um tanto parada”, brotada no isolamento da roça e, por isso mesmo, isenta da visão convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos que, para uma testemunha culta, podem constituir manifestações elementares de lirismo ou fenômenos parapsicológicos enquanto os parentes simplórios vêem neles emanções de santidade. E os pais, espantados ante os poderes da filha, desejam, ao mesmo tempo, tirar proveito deles.

Em Guimarães Rosa, há um dizer inaugural, explícito neste conto. Há uma busca da essência do que as palavras significam, servindo de base para a revitalização da linguagem através de sua obra. Porque a magia dos atos de Nhinhinha é, na realidade, a magia das palavras que ela “profetiza”. Rompendo os clichês, se pode, por exemplo, falar de uma língua em que se escute a naftalina da alfazema, em que se vejam as alfazemas alfazemando as naftalinas. Ou seja, devolve-se à língua a letra como imagem, ou como puro sensorial concreto, no que surge a questão: por que quando o homem fala acredita-se que ele esteja revelando um conteúdo e não uma música? A linguagem como melodia, como linguagem auditiva, plástica, memorial transforma-se aqui no fator organizador concreto da vida humana, revelando que as realidades humanas são sempre realidades lingüísticas. Entretanto, não basta criticar os paradigmas. É preciso escrever a obra.

A fala de Nhinhinha dialoga, neste sentido, com a voz de Brejeirinha, menina presente no conto “Partida do audaz navegante”, 16º conto do livro *Primeiras estórias*, em que se pode pensar talvez que Brejeirinha seria Nhinhinha mais velha se esta não tivesse morrido.

1.3.2.1. A(s) menina(s)

Nhinhinha comporta figura de depósito arqueológico concreto, trabalhando (brincando com) as estruturas significantes da linguagem.

‘Ninguém entende muita coisa que ela fala...’ – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: ‘Ele xurugou?’ – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia.

O que falava, às vezes, era comum, a gente é que ouvia exagerado – ‘Alturas do urubuir...’ Não, dissera só: – ‘...altura do urubu não ir.’ (ROSA, 1988 [1962], p. 22-23).

Brejeirinha, por sua vez, tem uma relação livre com a linguagem, contando histórias cheias de “estranhamento”, inventando personagens e transformando os mais prosaicos objetos em obra de arte. E como “a menina de lá”, degusta palavras que não fariam parte de seu vocabulário e cujo sentido ambas não alcançam, como valentudinário, alda, estético, demagogo.

Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas. – “Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?” Porque gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. Zito não respondia, desesperado de repente, contraversioso-culposo, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva, ele estalava numa raiva. Mas Brejeirinha tinha o dom de aprender tenuidades: delas apropriava-se e

refletia-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas (ROSA, 1988 [1962], p. 105, grifo do autor).

Nota-se que ambas as meninas contrapõem-se a outras crianças, especialmente aquelas que aparecem em “A partida do audaz navegante”. Porque tanto essas crianças quanto os adultos comportam-se como organizadores da cultura e nela encontram-se enquadrados. Representam a lei, usam a razão, procuram ficar dentro da realidade e seguir regras estabelecidas. As meninas de lá, ao contrário, valorizam elementos desprezados pelos outros e, sem pragmatismos nem modelos, lançam mão da sonoridade e da liberdade para criar e ampliar seu vocabulário.

Nesse sentido, Guimarães Rosa não usa uma linguagem transparente que promete a paz, pois ela é paradoxalmente a realização de uma irrealização. Distanciando-se do que é visto como “normal” e pela incongruência, irracionalidade e criatividade de suas personagens-meninas, o autor aponta para a possibilidade de uma convivência prazerosa com o ainda não, o intervalo, o entre-lugar, a terceira margem, o extraordinário, a arte. O seu espírito é de distensão, de consciência de que o absoluto se realiza e se destrói em um momento fugidio.

Deste modo, a única certeza que seus textos podem trazer é de que a literatura faz perceber o fracasso da busca de um sentido definitivo. Deseducando a percepção, abrindo canais inusitados de comunicação e valorizando “engraçadas bobéias”, como fazem as meninas, o autor usa os recursos capazes de manter a morte no porvir, com a consciência de que o que “Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2001 [1956], p. 608).

1.3.2.2. O(s) outro(s)

Numa rápida explanação dos contos supracitados, tem-se que a palavra representa o elemento mágico que, por sua vez, transforma a realidade e o(s) outro(s). Através do discurso fragmentado e misterioso, principalmente da “menina de lá”, lê-se o desconforto do ouvinte, habituado a um linguajar informativo e obrigado a decodificar o complexo código “enfeitado de sentido”.

O caráter mágico da linguagem que Nhinhinha encarna remete ao ideário benjaminiano que revela que “qualquer forma de literatura não pode visar a um elemento externo a ela mesma, mediatizado. O efeito é a linguagem mesma em sua expressão imediata – ou *mágica*.” (MURICY, 1998, p. 90, grifo do autor). Ou seja, a linguagem não se refere a objetos exteriores e sua função não consiste em comunicá-los; ela encontra-se voltada para si própria, agindo sobre si mesma.

A ausência de comunicação entre os mais velhos e a menina sintetiza a oposição entre essas duas concepções de linguagem. Os pais, por exemplo, interpretam a seu modo o que percebem, prevendo que a premonição da menina lhes poderia ser útil no futuro. As divergências de interpretação revelam o distanciamento reflexivo do autor que aponta para o leitor desejos contraditórios: os de Nhinhinha (solta, leve, tendente para o alto) e os de sua família (pragmática, interesseira, voltada para a realidade do dia-a-dia).

A menina, habitante de um universo arcaico, de base oral (uma vez que ela se preocupa mais com a sonoridade do que com o sentido), faz emergir o pensamento mítico, o que a torna uma figura marginalizada não apenas do mundo familiar, mas do mundo racionalista.

Oscilando entre a afasia e a estranheza, entre o não saber e a sabedoria, sua fala rara e excêntrica é a expressão da mais irredutível estranheza das línguas. Beirando a pureza dos signos a que aspiram poesia e poetas, sua expressão brota de “imprevistos” e “silêncios”, para manifestar-se no frescor nascente próximo da iconicidade ou da linguagem dos anjos (FANTINI, 2003, p. 126-127).

O conto promove a “conversação” entre instâncias anteriormente polarizadas. A tensão de incompreensibilidade dos adultos, sobretudo dos familiares, para com Nhinhinha, só é parcialmente superado pelo narrador do conto, uma vez que, tornando-se amigo da menina e, por consequência, parceiro nos jogos de linguagem, ele estabelece uma relação de empréstimo, deixando-se contaminar. Entretanto, percebe-se que o narrador funciona como tradutor do discurso da menina para o leitor, reinstaurando a velha função da linguagem de traduzir e resignificar signos incompreendidos.

Não foi possível ao narrador, malgrado tê-la testemunhado, registrar a experiência originadora de mito, poesia, quiçá o nascimento de um milagre ou de uma santa. Depois que a menina morre, é que ele, acometido de desespero metafísico, se dá conta de que poderia ter tido nas mãos a chave perdida do sem-tempo da criação mitopoética ou dos milagres, mas que, por um triz, deixou escapar. [...] O narrador do conto descobre, no confronto com o mundo “de lá”, que sua alternativa está em descondicionar os próprios paradigmas excludentes, e que, sob mediação de outros parâmetros, poderá reaprender a ler o mundo e seus valores cifrados (FANTINI, op. cit., p. 127-128).

Apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa, em um momento do texto, o narrador acaba por desempenhar diferentes funções: também passa a ser personagem em determinado momento; em outro, funciona como um narrador testemunha dos fatos, ora mais próximo, ora distanciado. Sabe de todos os acontecimentos por presenciá-los e por ouvir falar deles, porém, não diz, por exemplo, a revelação que Nhinhinha fez para Tiantônia, quando apareceu o arco-

íris. Isso só acontecerá depois da morte da menina, o que o transforma em cúmplice no jogo mágico da palavra e, ao mesmo tempo, espectador dos fatos acontecidos.

Desta forma, o narrador que, a princípio não consegue enxergar a menina enquanto outro diferenciado e livre, abre, mesmo que timidamente, sua visão e sua leitura em relação a este outro, mostrando ser possível uma leitura no entre-lugar.

1.3.2.3. A menina de lá e os outros de cá

Semanticamente é possível perceber que a menina não pertence ao cá (terra), mas sim ao lá (céu), pela presença de palavras ligadas ao universo do mundo de lá: lua, estrelinhas, céu, arco-íris, alturas, aves, mortos, saudade, milagre, além do fato de a menina morar em um lugar chamado "Temor-de-Deus". Talvez arco-íris, dentre todas as outras palavras, seja a palavra-chave, pois remete ao imaginário coletivo de fazer um pedido ao arco-íris quando este aparece no céu.

Pela metonímia "caixão colorido", Nhinhinha pede a morte e metaforicamente, o que ela deseja, acontece. Há, nesse momento, o clímax do conto, pois é o confronto entre os dois mundos: o cá (mundo terreno), de Tiantônia, em que a morte é vista como ruim, repreendendo a menina versus o lá, que para Nhinhinha é a alegria, a libertação de um mundo que não é o seu, esperando cumprir o seu destino e realizar o seu desejo de ser "a menina de lá".

Deste modo, fecha-se o círculo do universo premonitório traçado pelo conto, calcado no destino fatídico de uma menina que não pertence ao mundo de cá.

Entretanto, possuí a magia de um outro mundo encantado: o mundo da criação artística.

CAPÍTULO 2

2.1. MEMÓRIA

O conceito de memória mostra-se como algo complexo. Além de múltiplas definições, ainda possui desmembramentos, galhos tortuosos agarrados ao tronco principal, mas que, por vezes, tendem à vida própria.

A princípio, a memória se remete a um conjunto de funções psíquicas, em que se torna possível a atualização de informações ditas passadas. É pela memória que se automatizam as regras e as convenções que permitem o amplo e intrincado fenômeno da significação no uso das línguas naturais pela associação de sinais físicos a significados de coisas, estados e processos no mundo. A atualização de informações passadas, ainda, encontra-se vinculada não só à ordenação do que se poderia chamar de vestígios mnemônicos, mas também da releitura deles.

Essa releitura sugere interpretação, o que atrela o tema da memória ao da linguagem, no que Henri Atlan (apud LE GOFF, 1990, p. 425) afirma:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isso significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória.

Essa memória, muitas vezes compartilhada, gera um coletivo de memória que, por sua vez, se reveste com a roupagem da História, que tem, no armazenamento, a seleção e o controle dos conteúdos a serem lembrados. Esse armazenamento se faz presente nos povos com e sem escrita, uma vez que, para

estes segundos, a cristalização da memória coletiva se dá pelo domínio dos mitos de origem, fazendo com que a história dos inícios se torne um cantar mítico da tradição.

Contudo, a memória transmitida nas sociedades sem escrita não se caracteriza por uma memória “palavra por palavra”, visto que uma aprendizagem mecânica automática não se desenvolve aqui. Desta forma, a memória coletiva parece funcionar, nessas sociedades, não segundo uma memorização mecânica, mas de acordo com uma construção generativa, situando-se em níveis profundos de estruturação, atribuindo, talvez, à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas, ainda que dominada pela marcação de um direcionamento do pensamento coletivo. Isso porque a memória arcaica tem uma função semelhante, entre outras, à função de verdade.

2.1.1. Antes

Na Grécia, muito antes de ser nomeada como função psicológica, a memória parece ter desempenhado funções diferentes, atreladas a um contexto religioso e ritualístico. A *Teogonia* (de Hesíodo) parece unir, nesse sentido, o caráter de religião e de verdade à memória. E a voz do poeta apresenta-se como uma voz coletiva, tecida mediante outras vozes procedentes de tempos anteriores. No poema, *Mnemosyne* (Memória) une-se a Zeus e gera nove filhas cuja função concentra-se em inspirar a experiência mediada da verdade através do canto ritmado e da coreografia rítmica. Inauguram, portanto, o canto daquilo que não se esquecerá. Desta forma, elas afastam o homem da sua existência corriqueira e o distancia de

suas mazelas, permitindo-lhe contemplar a verdade de como as coisas se deram no princípio.

A memória em seu poder mágico é música, é canto que repete o passado para retê-lo, não o deixando diluir pelo tempo. Na memória do canto, o passado, tomado como tempo primordial, se presentifica para além de uma concepção de “eu” individualizado ou de uma noção de temporalidade. Ao contrário, aponta para um quadro vivo, para a própria realidade.

Entretanto, a experiência da memória não encontra consonância em toda a História Grega, variando e modificando, de Hesíodo a Platão, marcando a passagem do período arcaico para o clássico. Desta forma, a memória cosmológica do poema de Hesíodo dará, aos poucos, lugar a uma outra concepção de memória entre os gregos, atrelada ao aspecto da imortalidade, da qual a reminiscência seria uma das provas.

SÓCRATES: Partiremos do seguinte princípio: Toda alma é imortal, pois aquilo que move a si mesmo é imortal. O que move uma coisa, mas é por outra movido, anula-se, uma vez terminado o movimento. Somente o que a si mesmo se move, nunca saindo de si, jamais cessará de mover-se, e é, para as demais coisas movidas, fonte e início de movimento. [...]
[...] A alma que nunca evoluiu e nunca contemplou a verdade não pode tomar a forma humana. A causa disso é a seguinte: a inteligência do homem deve se exercer de acordo com aquilo que se chama Idéia; isto é, elevar-se da multiplicidade das sensações à unidade racional. Ora, essa faculdade nada mais é do que a reminiscência das Verdades Eternas que ela contemplou quando acompanhou a alma divina nas suas evoluções. (PLATÃO, 2007, p. 81, 86)

Apesar do tema da imortalidade e da reminiscência estarem presentes em *Fedro*, de Platão, é conhecido o trecho em que ele se insurge contra a invenção da escrita, atribuindo-lhe, como consequência, o desaparecimento da memória. No começo da trama, Sócrates encontra Fedro, que acabara de escutar o discurso de Lísias, entusiasmando-se com o conteúdo. Sócrates, então, se pronuncia, revelando ao interlocutor que este não apenas ouvira o discurso, mas também o lera e o

decorara. Deste modo, tem-se que Fedro encontra-se vítima da retórica envolvente de Lísias e dos novos mecanismos de reprodução da oralidade. Isso corresponde ao que Platão chama de recordação, em vez de se valer da memória, não procedendo, portanto, à reminiscência, processo mnemônico que fundamenta a teoria platônica do conhecimento.

A escrita é criminalizada por afastar os homens do conhecimento, transmitindo-lhes uma aparência de sabedoria e não a verdade. Platão aposta, desta forma, na importância da veiculação oral.

SÓCRATES: O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que não o entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve (Ibid, p. 120).

As resistências e a desconfiança de Platão em relação à escrita remetem, portanto, aos deslocamentos e às transformações que a difusão do texto escrito provoca na cultura, nos modos de vida e de conhecimento. Sua crítica é ilustrada pela apresentação do mito de Thoth e Tamuz. O primeiro se trata de um antigo deus egípcio, responsável pela invenção do número, do cálculo, da geometria, da astronomia, do gamão, do jogo de dados e das letras. O segundo, por sua vez, consiste no rei a quem Thoth mostrava suas invenções para serem admitidas junto aos egípcios e seu julgamento se baseava na explicação da utilidade e do benefício de cada uma. Quando chegaram as letras, Thoth atribuiu a virtude da escrita a de aumentar a possibilidade de armazenar informações para além da capacidade mnemônica convencional ao prover os homens de um aparato de registro da fala e do pensamento. A escrita permitiria, portanto, uma desobstrução da memória

humana como uma forma de preservação da informação já adquirida e a ampliação da memória social e da cultura.

Em contraposição, Tamuz expressa sua crítica, afirmando que a escrita teria o efeito contrário, produzindo esquecimento por se constituir em um recurso exterior e não interior. A atenção despendida com a escrita produziria desatenção com respeito à memória autêntica e a escrita seria somente uma “recordatória” e não um *phármakon* para a memória. Ou seja, ela não resolveria o problema do caráter fugaz da oralidade e da memória humana, mas traria um outro problema: em vez de trazer a cura como um remédio, espalharia o mal como um veneno.

E poderíamos seguir a palavra *phármakon* como um fio condutor em toda a problemática platônica dos mistos. Apreendido como mistura e impureza, o *phármakon* também age como o arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores. Esta definição é absolutamente geral e verifica-se mesmo no caso em que um tal poder é valorizado: o bom remédio, a ironia socrática vem perturbar a organização intestinal da autocomplacência. A pureza do centro só pode ser restaurada, desde então, *acusando* a exterioridade sob a categoria de um suplemento, inessencial e no entanto nocivo à essência, de um excedente que não se *deveria ter* acrescentado à plenitude impenetrada do dentro. A restauração da pureza interior deve, pois, reconstituir, *narrar*, – e é o próprio mito, a *mitologia*, por exemplo, de um *lógos* contando sua origem e remontando às vésperas de uma agressão farmacográfica – aquilo ao que o *phármakon* não se *deveria ter* acrescentado, *parasitando-o*, assim, *literalmente*: letra instalando-se no interior de um organismo vivo para lhe tomar seu *alimento* e *confundir* a pura audibilidade de uma voz (DERRIDA, 2005, p. 77, grifo do autor).

Desta forma, Platão, em *Fedro*, aborda, entre outras questões, a contraposição da reminiscência da essência e a lembrança da escrita, não havendo uma compatibilidade entre o que está escrito e o que é verdadeiro. Ainda, suas resistências apontam para os deslocamentos socioculturais que a difusão do texto escrito provoca em relação à tradição e à memória coletiva, a banalização e até a perversão da atividade do lembrar.

Deste modo, para Platão, a memória não é organizada nos termos da mnemotécnica, mas concebida em relação às realidades. No sentido platônico, a memória, como re-conhecimento, consiste no trabalho fundante do todo.

2.1.2. Depois

As lembranças se apresentam aos pedaços. Constituem fragmentos de vida, de história, de imagens, de linguagem, sensações. É por meio do investimento libidinal que se faz o recorte das lembranças, que se marcam os limites do lembrar e do esquecer. Ainda, essa marca superinvestida é definida socialmente. Isso significa dizer que a libido, inserida no coletivo social, aponta para lugares de investimento já marcados.

Também revela que a sustentação da vida se dá pelo coletivo, colorindo e desbotando as passagens das histórias-memória. Histórias construídas numa marcação de tempo diferente dos acontecimentos narrados. Há, desta forma, um período de latência entre o ocorrido e a narração do mesmo, um entre em que se cria a história de um passado individual enquanto processo psicológico básico e coletivo em relação ao mecanismo de construção grupal.

Halbwachs (1990) propôs o exame do homem enquanto sujeito inserido na trama da vida coletiva, exame este que não pretendia reduzir o individual ao coletivo. Assim, afirmou a existência da memória individual, mas destacou que a mesma se inscreveria em quadros sociais. Blondel (1966) mostrou concordância em seu posicionamento, assinalando que o passado apresentaria continuidade, consistência e objetividade não em função da memória individual, mas sim devido à intervenção de fatores sociais. Estes fatores possibilitariam ao sujeito inscrever sua experiência em quadros coletivos de memória, onde compartilharia com membros de seu grupo os acontecimentos vividos. Blondel (1966) esclareceu ainda que, para Halbwachs, a memória não consistiria em reprodução do passado, envolvendo sim reconstrução do mesmo a partir de experiências coletivas (EPELBOIM, acesso em: 06 set 2007, p. 10-11).

A criação da história de um passado encontra-se cercada por conflitos e sujeita a recalcamientos, distorções, deslocamentos, substituições, supervalorizações, compartilhando com os sonhos seus mecanismos, num processo de conciliação, não correspondendo a uma imagem verdadeira do passado, visto que a história mostra-se como expressão de crenças e desejos do presente.

A idéia de que a história (oficial) constitui uma versão deformada do passado construída no presente se encontra relacionada à problemática da memória individual e coletiva e da percepção do tempo. A lembrança torna-se, desse modo, uma reconstrução do passado com dados emprestados do presente, sugerindo, por exemplo, uma ligação entre a transmissão e a conservação da memória e o poder.

As experiências do presente dependem do conhecimento que se tem do passado e as imagens desse passado servem para legitimar a ordem social presente. Os silêncios da história são, nesse sentido, reveladores dos mecanismos e dispositivos de construção social do passado e, portanto, de manipulação da memória coletiva. E, se a memória histórica do passado influencia o presente, o controle sobre essa memória histórica torna-se um sólido instrumento de dominação.

Assim, as lembranças apresentam os anos não como eles foram, mas como surgiram num despertar em tempos posteriores. Ainda, surgiram como formação, construção, em vez de virem à tona, como é comumente dito.

A despeito de todas as distorções e mal-entendidos, elas³ ainda representam a realidade do passado: representam aquilo que um povo constrói com a experiência de seus povos primitivos e sob a influência de motivos que, poderosos em épocas passadas, ainda se fazem sentir na atualidade; e, se fosse possível, através do conhecimento de todas as forças atuantes, desfazer essas distorções, não haveria dificuldade em desvendar a verdade histórica que se esconde atrás do acervo lendário (FREUD, 1995 [1910], p. 92).

³ Lendas, tradições, interpretações.

Desvendar porque as lembranças podem ser encobridoras. Lembranças indiferentes que ocupam o lugar daquelas que foram postas sob recalque, mas que apresentam íntima relação com as mesmas. Elementos não essenciais de uma rememoração que velam seus elementos essenciais. Situação criada que confunde o que é central na cena, semeando dúvida quanto ao lugar onde deveria recair o acento, a força do lembrado. “Elas não são feitas de ouro, mas estiveram perto de algo realmente feito de ouro” (FREUD, 1995 [1899], p. 291).

São como os fatos da História que, apresentados em um *continuum*, abafam os momentos históricos carregados de revolução. Apesar disso, as histórias de dominação carregam em si traços, algum tipo de lembrança, mesmo que deformada, encoberta, de estilhaços revolucionários. Como em um calendário, em que a sucessão dos dias são interrompidos pelos dias dos feriados, descritos por Benjamin (1994, p. 229-230) como o mesmo dia que retorna sempre, os dias da reminiscência.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. [...] A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios.

Isso relança o pensamento benjaminiano do descontínuo da memória, em que esta não se revela como um reencontro com o passado conhecido, mas como algo percebido nas articulações entre ele e o presente. Pode-se dizer, assim, que a memória se situaria entre o ver/escutar e o narrar.

A noção de memória em Benjamin mostra-se diferente da simples rememoração, ou sucessão fixa de fatos passados. Segundo ele, o passado não está de todo disponível, escapando a todo instante e só se deixando apreender num

“lampejo”, quando o sujeito se apropria de uma reminiscência para construir uma nova relação temporal entre passado, presente e futuro.

O passado, desta forma, não pode ser vislumbrado como imagem eterna, rememorado em um álbum de fotografias intitulado História Universal. O que interessa aqui é a memória caleidoscópica: ao mesmo tempo em que faz ver as coisas por um lado agradável, faz com que a cada rotação, tudo o que existe se desmorone para fazer nascer uma nova ordem. Ainda, pode-se falar de uma memória palimpsesta, em cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores.

A descoberta de escritas, uma nova ordem, a lembrança do que está vivo, a rememoração do porvir. O cheiro da alfazema. A alfazema.

Assim, a memória representa uma capacidade de reconstruir o passado a partir de uma perspectiva histórica, enquanto a experiência grega mais antiga denuncia, de outra parte, um caráter mito-poético atemporal. O tempo do mito não corresponde ao tempo do conceito. O esvaziamento do mito, assim, leva ao esvaziamento da linguagem e, portanto, a perda do caráter unificador da poesia. O desfazer da alfazema.

2.2. MEMÓRIA E GUIMARÃES ROSA

O autor-escritor-narrador pode ser entendido como sujeito do verbo das lembranças: “eu me lembro”, “recordo bem”, ou passar a ser objeto direto ou indireto de pessoas, coisas e fatos lembrados, pronome possessivo ou oblíquo, denunciando uma relação intrínseca entre memória individual e coletiva. Para Guimarães Rosa, assim como para Walter Benjamin, a conexão com o passado não se dá apenas no

plano individual ou singular, mas principalmente na dimensão coletiva ou universal. Nas palavras de Kathrin Rosenfield (1993, p. 12), num estudo sobre *Grande sertão: veredas*: “O que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular.”

Seguindo a concepção benjaminiana, o passado traz consigo um índice misterioso, comendo-se de nebulosas de sentido, opacas à compreensão imediata. “*As nuvens são para não serem vistas. Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia.*” (ROSA, 1988 [1962], p. 49, grifo do autor). Esse “saber” se traduziria na relação que o passado estabelece com as gerações passadas, sendo a Experiência fundada entre o passado individual e coletivo em oposição a uma vivência individual da esfera privada, assistida pela consciência.

2.2.1. Experiência

Em *Experiência e Pobreza* (1994), Benjamin revela, por meio de uma parábola, que aquilo que é transmitido de geração em geração se concentraria na experiência e não nas riquezas acumuladas. Ainda, denuncia a desvalorização das ações da experiência em detrimento do acúmulo de bens, que enriquecem a matéria, mas empobrecem os homens. “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (Ibid, p. 115). O resultado dessa pobreza de experiência resultaria na impossibilidade de partir para frente, de começar de novo, de ser feliz, contentando-se com pouco.

Assim, a procura pela memória representa uma luta, uma busca por uma verdade além dos fatos romanceados, uma busca pelos fatos narrados, pela experiência, que possa libertar o passado da estagnação, colocando-o em movimento, despertando, deste modo, as centelhas de esperança. “*Se eu conseguir recordar ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e o real, já havido*” (ROSA, op. cit., p. 48, grifo do autor).

2.2.2. Espaço

Também as condições presentes influem na percepção do passado, e a própria vivência do presente é influenciada pelos acontecimentos passados e pela percepção desses eventos, num ir-e-vir constante daquilo que é lembrado e vivido. E isso inclui, entre outros, o espaço, a imagem mítica da escritura e a relação que, no caso, o autor mantém com sua escrita.

Em relação ao espaço, a memória funciona sob o paradigma de uma oposição que poderia ser representada pelo par aqui-lá, ao qual se articulam outras oposições, sendo talvez a mais importante a do par agora-ontem. Desse modo, tempo e espaço são as variáveis fundamentais que entram em jogo na atuação da memória, com destaque para o presente-passado. Ou, como diria Guimarães Rosa, (op. cit., p. 52): “As lembranças são outras distâncias...”.

Em diversos contos de Guimarães Rosa, a narrativa se refere a lugares de difícil ou imprecisa localização, situados a distâncias igualmente indefinidas. Abaixo encontram-se alguns exemplos, extraídos do livro *Primeiras estórias* (1988 [1962]):

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. (p. 22)

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. (p. 35)

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. (p. 47)

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem de mal tempo. (p. 73)

Essa chácara do homem ficava meio ocultada, escurecida pelas árvores, que nunca se viu plantar tamanhas tantas em roda de uma casa. (p. 83)

Ao espaço físico se alia o espaço subjetivo, numa aproximação aos espaços psíquicos do inconsciente freudiano. Estabelece-se, assim, uma fusão entre os planos subjetivo e objetivo, entre o individual e o coletivo, entre o singular e o universal.

A indefinição ou infinitude do espaço se impõe como conceito fundamental para a metafísica de Guimarães Rosa, articulando-se com a estruturação das questões do texto rosiano, deixadas indefinidamente abertas, a cargo do leitor. Infinito como espaço físico e infinito de possibilidades de invenção do humano.

2.2.3. Mito

Considera-se, ainda, a obra do autor como inscrita sobre uma base mítica, a saber, seus primeiros registros, suas primeiras palavras impressas. A definição de

mito adotada aqui não é a de alegoria, de uma representação fantasiosa de uma incapacidade da razão, mas do relato e expressão do que em verdade é. “O mito não representa as coisas ou eventos originados, apresenta, sim, as coisas ou os eventos originários, apresenta as origens” (BASTOS in SOUZA, 1995, Apresentação).

E, nesse sentido, o mito rosiano estaria concentrado em *Magma*, livro de poemas contendo as temáticas trabalhadas pelo autor ao longo da vida. Utilizando uma analogia, os poemas seriam como parentes próximos dos contos, contendo a gênese, o estado embrionário, o rascunho feito com lápis grosso da obra.

Eis o que diz Maria Célia Leonel (2000), a respeito da relação de alguns poemas de *Magma* e dos contos de *Sagarana*:

“Maleita” e “Sarapalha”:

Aparentemente não há, entre os dois, no que se refere ao título, nenhuma indicação paratextual reveladora de relação transtextual. Uma versão anterior do conto, todavia, denominada “Sezão”, conservada no Arquivo Guimarães Rosa, semanticamente filia a narrativa ao poema “Maleita” num procedimento de hipertextualidade por meio desse componente paratextual – o título. Embora esse nome do conto tenha sido abandonado, sofrendo processo de apagamento, ele faz parte da memória de “Sarapalha”. (p. 173)

“Reza Brava” e “São Marcos”:

Interessa-nos, mais uma vez, o nexos entre os títulos de dois textos diferentes e não aquele que o título mantém com a obra. Assim, “São Marcos” é adjunto adnominal de “Reza Brava” no poema de *Magma*. Há vinculação metonímica entre os dois sintagmas: “reza brava” é hiperônimo em relação a São Marcos. Num verso, temos a referência “reza brava de São Marcos e São Manso”, com o oxímoro entre “brava” e “manso”. Os títulos, portanto, remetem um ao outro: São Marcos é uma reza brava. [...] No entanto, há correspondências efetivas entre as composições em questão – reveladas nas repetições que apontamos – que nos autorizam a considerar “Reza Brava” uma espécie de matriz de “São Marcos”. (p. 189, 194)

“Boiada”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e *Grande sertão: veredas*:

Em *Magma*, vemos o poema “Boiada”, entre outros, como próximo das composições de *Sagarana*. Tomando-se essa coletânea de estréia na prosa, a passagem de que falamos, em todos os sentidos, está em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: é a narrativa mais bem realizada do livro e traz germes de *Grande sertão: veredas*. A ambiguidade, que está na base do romance de Guimarães Rosa, tem sementes naquele conto. (p. 248)

Considerando *Magma* como mito inaugural da escrita, nota-se o processo incessante de reescrevê-lo, recuperando o que está registrado na memória, não só pessoal, individual, mas na memória do próprio texto. Porque “o que importa, não é dizer, é redizer e, nesse ato, dizer, a cada vez, novamente, uma primeira vez.” (COMPAGNON apud LEONEL, op. cit., p. 172).

Isso permite ou até impõe ao escritor uma relação profunda entre o que é lembrado, pensado e escrito. Uma relação muito próxima ao brincar infantil, refletida na preocupação do autor com o pormenor no ato criativo. Porque “[...] a ênfase colocada nas lembranças [...] deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD 1995 [1908], p. 141).

2.2.4. Jogo

O brincar situa-se no campo da linguagem porque o real e o fictício têm a mesma realidade discursiva, uma vez que a importância recai na motivação inconsciente que surge entre o discurso e o ato de brincar. A língua fornece os instrumentos com os quais o sujeito se cria, atinge o outro e se faz reconhecer por este. Desta forma, dizer que o brincar é uma linguagem significa conferir-lhe um caráter de prática significante, em que o jogo encontra lugar num movimento de passagem do trágico ao prazeroso, no campo das representações.

Ainda, segundo Freud (1995 [1908]), os jogos infantis possuem um caráter de irrealidade, havendo um elo entre esses jogos, os devaneios da vida adulta e a

criação literária. O brincar seria concebido como uma das primeiras manifestações da fantasia, um precursor da atividade imaginativa que rege a produção literária e poética:

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa das crianças é o brincar e os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e dispende na mesma muita emoção. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brincar, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o 'brincar' infantil do 'fantasiar'. O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo da fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual invente uma grande quantidade de emoção, enquanto uma separação nítida entre o mesmo e a realidade (FREUD, 1995 [1908], p. 135-136).

Isso ocorre porque o homem não renuncia a nada, apenas substitui uma coisa por outra, assim como ocorre com os escritores ao trocar o brincar pelo escrever. A relação com a memória se faz em termos dos registros inconscientes porque as palavras usadas são frutos de estudo e elaboração lingüística, mas os afetos presentes remetem a uma outra estória, a de Guimarães Rosa enquanto Miguilim em Cordisburgo e a do homem enquanto ser coletivo e participante de um brincar mítico e pluritemporal, estruturado como herdeiro da memória do mundo.

2.2.5. Infância

Em relação a “João-Miguilim”, Vicente Guimarães (2006, p. 110-111) diz:

Mas, como dizendo estava, seus livros cheiram à poeira sertaneja, são lembranças muitas, lembranças vivas de lá. Sim: gente, paisagem e usanças. Tudo nosso, tudo de nossa terra. Mesmo as personagens de imaginação literária pura, fabricadas estão com vestimentas típicas,

seguindo, rígido, os costumes locais e palavreado. [...] Quem primeiro ele retrata, quando quer dar exemplo de mãe boa, especial, é a sua própria. [...] Florduardo auxiliar do filho tornou-se até. Era ele fonte de muitas necessárias informações para complementação certa de assuntos que o escritor pretendia divulgar e divulgou ampliado. Muitas cantigas e quadrinhas aproveitadas nos livros foram, para acerto, lembradas por consultas ao velho Fulô.

A infância comanda o adulto. E o romance familiar, vivido intensamente por Guimarães Rosa, o moldou, fazendo com que ele e suas referências familiares se tornassem universais à medida em que as compartilhava e compartilha com o leitor. As lembranças de infância e as lembranças construídas a partir, por exemplo, das falas do pai. A procura pelos fatos da infância que passaram e passam constitui uma tentativa de descobrir uma verdade misteriosa e inacessível, que se articule e modifique o presente, lançando novas luzes ao futuro.

A escrita de Guimarães Rosa se constituiria, assim, num desvio permanente em direção a um centro ilocável, em busca de um espaço-tempo fora da razão e da linguagem habituais; enfim, em busca de fatos perdidos que religam sua infância à infância memorial coletiva e estas à vida presente e a leituras futuras.

2.3. MEMÓRIA E AS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

A proposta, aqui, consiste em trabalhar os contos “Quadrinho de estória” e “Cara-de-Bronze” no que se refere ao campo da memória. O primeiro faz parte do livro *Tutaméia*, publicado em 1967. O segundo conto faz parte de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, que, por sua vez, integra *Corpo de Baile*, tendo vindo a público pela primeira vez em 1956. Ambos os contos demonstram a linha tênue que aproxima a

memória individual e a memória coletiva, entre outras questões envolvendo o tema do presente capítulo.

2.3.1. Quadrinho de estória

“Quadrinho de estória” se refere a um preso que, ao observar a vida dos passantes de dentro de sua cela, fixa o olhar em uma mulher e, a partir disso, se lembra de uma outra mulher, provável motivo de sua prisão.

Espreita as fora imagens criaturas: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balançantes, roupas; um que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa. Ora – ainda – uma mulher (ROSA, 2001 [1967], p. 179).

2.3.1.1. A estória e a mulher

A imagem do quadrinho mostra um preso, em que a cela fica próxima à rua, onde aqueles que nela transitam servem de pontos deflagradores do seu lembrar e do seu esquecer. Guimarães Rosa prende o homem para que apareça a verdade do sujeito: flertar com a vida, com as mulheres na rua, algo recalcado, visto que o amor não é livre, carece de trâmites sociais, de códigos sógnicos precisos e aprisionados pela cultura.

Entretanto, o diálogo com o presente atualiza o passado, permitindo a reconstituição da vida pela linguagem, quando as lembranças não são uma realidade, mas interpretações das coisas findas e do próprio destino pessoal. O

personagem escolhe um quadro para lembrar; o movimento dele é para trás, para a memória, já que ele está preso e não pode andar para frente, sair.

E o que ele “escolhe” recordar é a imagem da mulher, a que não existe mais, a que ele nega, mas que vive na mulher de azul, que ele espera passar, que faz par com a passante baudelairiana:

A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Não se sabe ao certo, no conto, se a primeira mulher morreu ou, ainda, se foi morta pelo preso, mas há a expiação de uma culpa latente, que faz com que a mulher, em Guimarães Rosa, e aquela descrita por Baudelaire se portem como duplos opostos, uma vez que, na ode a uma passante, é a mulher quem está de luto, enquanto que, em “Quadrinho de estória”, o enlutado é o homem.

[...] Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme...
A outra – que não existe mais – soltou-a: como um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou – de, juntos, não poder mais vir a acontecer – é como se todavia alhures estivesse acontecendo sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente, esta a vermelha masmorra (ROSA, op. cit., p. 180-181).

O conto rosiano se revela, assim, como uma estória de aprisionamento num resgate da dimensão trágica pelo discurso da culpa, deflagrada pelas lembranças. A impossibilidade de se saber se a mulher dele morreu ou não abre a discussão do fato, que leva à pergunta: qual fato encarcerou o homem da estória? Há uma morte, não se sabe se real ou fictícia, revelando que as palavras também são encobridoras.

Além disso, “[...] ele não pode querer; e só memória” (ROSA, op. cit., p. 181) porque o lembrar é mais forte do que o perder; é a atualização daquilo que foi perdido. O homem não pode (querer) pensar na sua mulher, vê a mulher de azul e logo em seguida esta vira signo da outra imagem, nascendo daí a música do texto: não quero lembrar da mulher... a mulher de azul... E é no dado visual que uma coisa vira signo da outra, sendo a mulher de azul uma letra, uma instância de escritura, a presença incontestável de que a outra mulher será lembrada sempre, transformando a própria memória na prisão do homem, uma vez que não foi possível, até este momento, a elaboração do fato e do processo de julgamento pessoal e social.

2.3.1.2. O “enquadre” e o homem

A prisão do conto mostra-se como a prisão do amor e da culpa, mas também é a prisão de muros, onde os relógios rompem fora do espaço das grades porque o tempo que, para dentro dos muros, é outro, rompe com o tempo dos relógios convencionais para se ater ao tempo dos relógios-memória.

Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor – inerem-nos (ROSA, op. cit., p. 182).

Isso leva à questão do auto-conhecimento, sendo o ato de se olhar experiência essencial para se descobrir a relação do sujeito com o mundo, mesmo que esse olhar para si mesmo seja intermediado pelo olhar do e para o outro, um olhar especular. Afinal, é no espelho que os olhares se cruzam. Cada ser humano, diante do espelho, mesmo que seja um espelho-memória, possui seu duplo, que o contempla, na medida em que é contemplado. O espelho ainda funciona para estimular na alma um desejo pelo corpo, pela particularidade e também pela alteridade.

Mas por que o homem procura a si mesmo? O que procura em si mesmo? Haveria conflito a respeito da identidade e da dualidade na natureza humana? Quem é o outro em si? Haveria uma dialética do todo e das partes especulares?

Guimarães Rosa, num conto intitulado “O espelho” (1988 [1962]) relata que um sujeito se coloca diante de um espelho, procurando reeducar seu olhar, apagando as imagens do seu rosto externo. A progressão desses exercícios lhe permite, daí a algum tempo, conhecer sua fisionomia mais pura, a que revela a imagem de sua essência.

Em ambos os contos (“Quadrinho de estória” e “O espelho”), o que está em jogo são as sondagens do inconsciente através da evocação e reconstrução, pelo adulto, de vivências constitutivas de um monólogo do introspectivo à procura do próprio eu sobre as camadas superpostas pelas contingências do viver. E para tanto, e aqui há o refinamento rosiano, em “O espelho”, o narrador lança mão de um processo de depuração das camadas de ilusão do qual o homem se reveste e transforma em máscaras. Primeiro, desvencilha-se de sua porção animal, origem biológica e primitiva do ser; em seguida, deixa de ver em seu rosto os traços

hereditários, que também o compõem enquanto sujeito, quase que se livrando da angústia de influência, ou seja, do sentimento torturante, arrebatador da presença de outros nas profundezas do sujeito em potencial; num outro momento, livra-se do contágio das paixões, das idéias, das sugestões de terceiros, dos interesses efêmeros e das demais pressões psicológicas. Ao fim, sente-se um desalmado, visto que se torna inconcebível o sujeito sem essas camadas. (Seria o sujeito só camadas?)

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. (ROSA, 1988 [1962], p. 72)

Em “Quadrinho de estória”, o narrador utiliza o espelho da memória, não para retirar camadas, mas para através de visões atuais e cotidianas, reorganizá-las vivificá-las, dar sentido e tonalidade, reinterpretá-las para compreendê-las. Para isso, ele subverte o enquadre, embaralhando imagens, deixando-se “confundir” nas tramas da mulher que passa, naquela que passou e tudo o mais que se encontra em volta, moldura perfeita para a memória recém-pintada.

Entretanto, em ambos os casos, a experiência conclui com uma nova realidade possível, que daria sentido ao sem sentido da existência humana. No primeiro, a imagem não se define, assim como a resposta sobre o que o espelho revela sobre a alma e seu estar no mundo torna-se uma pergunta sem resposta, que o narrador deixa em aberto. Mas o rosto (re)descoberto remonta à memória, a um registro arcaico do que o sujeito já foi, imerso nas profundezas abissais do inconsciente e à elaboração que o sujeito realizou sobre si mesmo, evitando repetir-se nos cacos deste espelho. Porque, segundo Freud (1995 [1914]), o sujeito parte de reações repetitivas que o conduzem até o despertar das lembranças, que

aparecem sem dificuldade, uma vez que as resistências tenham sido superadas. Ainda, é a partir do conhecimento destas que o mesmo sujeito deve elaborá-las para superá-las, dando lugar a novas experiências.

No segundo conto, a imagem do sujeito aprisionado apesar de aparentemente apontar para um processo de repetição, também trata-se de um processo de elaboração porque através do pensamento supostamente compulsivo sobre a mulher de azul ele pode elaborar a outra mulher e vislumbrar libertar-se dela. Uma vez livre desta mulher, ele pode sair da prisão da culpa que o aprisiona e voltar-se para as outras mulheres com diferentes tonalidades, e não só a tonalidade do luto ou o azul. Aqui o espelhamento se mostra reverso uma vez que não é seu rosto que se des-re-faz, mas sua idéia de amor e de liberdade. No que Joel Ferreira de Mello (2005, p. 273, grifo do autor) poeta:

[...]
 A vida não nos desfaz
 é mais íntima confluência:
 somos *virtualidades*.
 Quando presença calada
 diante da vida ou da morte
 tanto faz dizer que somos
 conversão em tudo ou nada.
 O que importa é fazer disto
 nossa duração agora –
 numa presença que irrompe
 fincando a metamorfose
 de uma força silenciada
 no vigor da nossa fala.

Ainda, talvez se possa falar que “Quadrinho de estória” seja uma inversão de estória em quadrinho, apontando para uma crítica à cultura de massa, ao enquadre cultural porque ver uma estória em quadrinho já é estar preso.

2.3.1.3. O “enquadre” e a massa

A cultura de massa visa a cultura como mercadoria. Trata-se de algo produzido e manipulado para enquadrar-se ao gosto do público. Essas “modernas” condições de produção se mostram na significativa acumulação de espetáculos, em que tudo o que era vivido e experimentado diretamente tornou-se uma representação. Ao mesmo tempo, a cultura de massa se apresenta como a própria cultura. Mas, vista em sua totalidade, não passa de um negativo da cultura, de uma caricatura mal acabada. A cultura de massa é, pois, a cultura imposta pela indústria cultural.

A indústria cultural é a indústria do espetáculo. Sua técnica levou à padronização e à produção em série, sacrificando assim o diferencial da obra artística e seu posicionamento no sistema social. O modelo cultural impresso sugere a falsa identidade do universal e do particular, um mundo criado a partir de ideais de beleza, poder e dinheiro, legitimado pela própria indústria, que se confessa assim ao público, alcançando maior êxito do que se escondesse suas reais intenções. Trata-se de um negócio de retorno financeiro seguro, fazendo acreditar que o que é produzido é absolutamente indispensável à vida. “Eles⁴ se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

O poder que a indústria cultural exerce sobre a massa consiste no poder que os mais fortes exercem sobre a coletividade, camuflando os métodos de dominação por meio de uma racionalidade técnica, fazendo com que a sociedade se aliene em

⁴ Os dirigentes da indústria cultural.

si mesma. O mundo inteiro é levado a passar pelo crivo da indústria, que fornece uma hierarquia de qualidades, diferenciando o público em níveis e categorias com produtos de massa fabricados especificamente e intencionalmente para cada tipo.

A idéia consiste em cada sujeito se comportar de acordo com o que foi produzido para seu consumo, perpetuando a hierarquização dos grupos e a hegemonia da própria indústria, que parece usar o lema de guerra *Dividir para conquistar*, mesmo que os espectadores-consumidores não se dêem conta disso. Para o consumidor não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquema de produção.

A cultura, deste modo, passa a ser pensada no campo da administração. As companhias de produção cultural formam o lugar econômico por excelência, onde o consumir, mais do que uma necessidade, tornou-se um modo de vida, uma bandeira do liberalismo cultural.

Baudrillard narra um conto que poderia ser encarado como um mito sustentador desse liberalismo. “Era um vez um Homem que vivia na Realidade. Depois de muitas aventuras e de longa viagem através da Ciência Econômica, encontrou a Sociedade da Abundância. Casaram-se e tiveram muitas necessidades”. (BAUDRILLARD, [19--?], p. 68)

A cultura já não se produz para durar. Não há tempo para a contemplação porque a cultura de massa não se interessa pela eternidade, mas pelo momento. Assim, a massa é levada a dar preferência aquilo que lhe trará o máximo de satisfação imediata possível.

O prisioneiro de “Quadrinho de estória”, à medida em que percebe o mundo dentro de um determinado “enquadre” que lhe foi imposto, também denuncia a falta de liberdade nas escolhas as quais o homem pode fazer. Ainda assim, tenta buscar

em seu repertório pessoal, meios para sobreviver diante de tal enquadre, fazendo a travessia, ou parte dela, de fora para dentro, ou seja, a partir de seu campo visual até seu campo introspectivo, do que se pode tirar a poesia do conto:

A vida como não a temos.
 Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem,
 ainda diferente, ausente.
 A liberdade só pode ser de mentira.
 As coisas é que estão condenadas.
 Ninguém quer nascer, ninguém quer morrer.
 Sejam quais o sol e o céu,
 a palavra horizonte é escura.⁵

2.3.2. “Cara-de-Bronze”

Contar é muito, muito dificultoso.
 Não pelos anos que se já passaram.
 Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas –
 de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.

Guimarães Rosa

O conto “Cara-de-Bronze” faz parte de *No Urubuquaquá, no Pinhém* que, por sua vez, integra *Corpo de Baile*, tendo vindo a público pela primeira vez em 1956. Nele, Segisberto Jéia – o “Cara-de-Bronze”, velho e doente, é senhor de terras e gados no Urubuquaquá e passa o dia a escutar as trovas do cantador João Fulano. Recluso no seu quarto da casa-grande, ordena que um de seus vaqueiros, o Grivo, faça uma viagem e lhe traga informações do que acontece fora dali.

Geralmente o conto é considerado por críticos como aquele em que o tema da linguagem é predominante, sendo a viagem do Grivo entendida como a demanda da palavra e da criação poética. Segundo Benedito Nunes (1969, p. 184), “a missão

⁵ Frases retiradas ao longo de todo o conto “Quadrinho de estória”.

do Grivo, objeto da demanda que o velho “Cara-de-Bronze” ordenou, foi retrair o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo.”

Entretanto, reconhece-se, na mesma estória, a presença do tema da memória que, confluindo com a linguagem, faz com que Guimarães Rosa trabalhe esta última como memória para si mesmo. Além disso, ambos os temas costumam caminhar juntos se retroalimentando, sendo a linguagem uma das possibilidades de armazenamento da memória, saindo dos limites físicos do corpo e atingindo outros corpos.

No conto, estão presentes duas figuras que podem ser chamadas de homens-memória: João Fulano ou Quantidades (o trovador) e o Grivo (o vaqueiro). Ambos os personagens exercem uma função semelhante à do aedo, a de ser o historiador dos acontecimentos passados nas suas terras. São como especialistas da memória, representantes da memória da sociedade, sendo simultaneamente depositários da história objetiva e da história ideológica.

Segundo Le Goff (1990, p. 438), os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemosine.

É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da idade heróica e, por isso, da idade das origens.

Entretanto, o trovador e o vaqueiro, partindo da dádiva a eles presenteada pela deusa da memória, tomaram rumos diferentes e desenvolveram sua habilidade de modo diverso.

2.3.2.1. João e a viola

O nome João Fulano mostra que o cantador do “Cara-de-Bronze” pode ser qualquer um, isto é, um fulano qualquer. Um que está por aí. Fulano é palavra que vem do árabe *fulán*, comumente atribuída a um “indivíduo indeterminado” (HOUAISS, 2001), ou seja, “àquele cujo nome não se conhece ou a quem, intencionalmente, não se deseja nomear” (Ibid, 2001). Sugere também nomear um “sujeito qualquer, sem importância” (Ibid, 2001). João Fulano pode ser também João Guimarães Rosa livre de si, em um pseudônimo, sendo apenas João. Seu apelido, Quantidades, remete ambigualmente a algo que a princípio pode ou não ser medido, isto é, submetido ou não a uma ordenação. Mais do que isto, a algo que diz sobre muitos. Diz fundamentalmente sobre números. O ato de numerar, ou de contar. Sugere a divisão proporcionada e medida, presente na música e na poesia, nos estatutos que regem a contagem dos compassos e dos versos. Sugere também uma certa pluralidade.

O cantador, da varanda, atravessa toda a narrativa do conto, pontuando-a com seus versos. E ao cantar e tocar a sua viola, está ali prestando um serviço: produzir trovas. Isso aponta para algumas possibilidades. O fazendeiro o contratou para divertir os vaqueiros e/ou para preservar a memória do Urubuquaquá através do canto. O cantador assume a trilha sonora da estória. A música de fundo é o seu som de viola. Também atua cantarolando versos que se harmonizam com o andamento do que é narrado.

Os motes de João Fulano, que povoam a narrativa do conto, se referem a três temas principais: O Buriti, o Vaqueiro e a Moça e o Boi. Tomando a moça como a noiva buscada no enredo pelo Grivo, Benedito Nunes (1969, p. 190) assim se refere

a estes temas: “Equivalentes simbólicos do Verbo, em sua função vital criadora, pertencem à família dos grandes mitos ocidentais”.

O Buriti, nos versos, é a mãe para o cantador. A imagem imponente da palmeira, símbolo da telúrica fertilidade das veredas, é ligada a uma materna serenidade. Louvando infatigavelmente o Buriti, que constitui um dos elementos mais expressivos dentro da simbologia rosiana, é o cantador quem, em suas pequenas trovas despretensiosas, revela a identidade mítica da árvore, associando-a à figura da Grande Mãe.

Os brejos que rodeiam o Buriti, pisados com os pés descalços, são espelhos d’água que refletem o céu. Há enorme prazer em vê-los e senti-los. Nessa umidade verdejante, os gados são tristes, mas alegre é a pastação. Alegre é a abundância do verde dos Gerais. Triste é o vaqueiro que o habita. O vento fala ao Buriti, que ele permaneça cordato, em sua convicta e enraizada firmeza. O chão da terra que lhe sustenta quer que ele cresça ainda mais. O céu é o seu dono, assim como é o amor que governa a força do seu canto. Em sua linguagem silenciosa, o Buriti é o encontro da poesia com o olhar. União erótica de céu e terra que inspira o verso. Sua visão enche os tons da voz do cantador. Presença iluminada que também se avista na rota do viajante em seu regresso.

Buriti dos Gerais verdes,
 Quem te viu quer te ver mais:
 Pondo o pé nas águas beiras
 — buriti, desses Gerais...
 (ROSA, 2001 [1956], p. 111)

A parte que se refere ao Vaqueiro e à Moça é a pequena estória de uma despedida. Tomada a unidade temática de seus versos como um poema, é o único de João Fulano que irá configurar de um só fôlego na narrativa do conto. Tudo se

passa num simples imaginar. Enquanto a boiada transita pelos floridos campos, a moça pede ao vaqueiro para contar seus bois e lhe dá um adeus singelo. O vaqueiro fecha o coração e segue em juízo o rumo de seu destino. O cantador, em seguida, destina seus versos a um casório. Sina de homem e mulher, família unida por amor e contrato. Evoca mais uma vez a imagem do Buriti. Canta seus côcos, que podem ser vendidos e dar ao homem o seu sustento. Buriti que aconselha e acolhe. Onde uma arara faz ninho e procria seus filhotes.

A moça disse ao vaqueiro
— Boiada p'r'adonde vai?
Alecrim da beira d'água
são os pastos do meu pai...

O vaqueiro respondeu
pondo a mão no coração
Alecrim dos altos campos
Pôs a mão no coração.
(Ibid, p. 132)

O Boi é o animal-chave da estória. Os bois “chitado cubano”, “boizim pinheiro branco”, “boi-baio fumaceiro”, “cinzento raposo” e “araçá corujo” são evocados pelo cantador. Bois que vão beber água em lugares afastados, debaixo de uma intensa chuva, sob o risco dos trovões. Os bois fogosos andam soltos, nas chapadas e veredas. A ausência de um faz o cantador se lembrar de seu valor de troca. Um outro suscita o desejo do dono, que é do boi ter “uma dona de mãos finas”. Ainda há um outro, que se perde em sua peregrinação. Fugido, é justamente o boi que “caminha ouvindo seu coração...”

Meu boi chitado cubano
Casco duro dos Gerais,
Vai caçar água tão longe
Em verdes buritizais...

Meu boizim pinheiro branco
Pernas compridas demais:
De ir beber tão longe,

Nas veredas dos Gerais...

Meu boi baio-fumaceiro
que custou conto-de-réis
quer uma dona de mãos finas
cada dedo três anéis.

(Ibid, p. 147-148)

Entretanto, além de diversão e preservação da memória local, João Fulano também pode ser considerado o cantador da ladainha, das estórias corriqueiras, que camuflam ou tiram de evidência as estórias que realmente importam no pano de fundo da vida. Desta forma, utilizando “Recordar, repetir e elaborar”, de Freud (1995 [1914]), pode-se pensar em João Fulano como personificação de uma compulsão à repetição (seu apelido é Quantidades). As “estorinhas” que ele canta são como lembranças encobridoras de “Cara-de-Bronze”. As trovas do violeiro louvam, como foi dito, o Buriti (caracterização da natureza), o Boi (caracterização do sertão) e a Moça (caracterização da mulher idealizada), mas revelam a manifestação de uma subjetividade, projetada não só para direcionar as atividades cotidianas dos vaqueiros e entreter o “Cara-de-Bronze”, mas também para aliviar sua solidão.

As repetições funcionam como resistência, impedindo que o fazendeiro recorde os fatos necessários para que melhore, para que o ajude na travessia que precisa terminar. O cantador evoca em suas melodias o Buriti, o Vaqueiro, a Moça e o Boi míticos, presentes no imaginário sertanejo, que se conectam com as lembranças do fazendeiro, mas que precisam ser filtrados para que ele encontre o Buriti, o Vaqueiro, a Moça e o Boi de sua infância e juventude. E para isso não basta um homem-memória-cantador. É preciso um homem-memória-poeta.

2.3.2.2. Grivo e a viagem

O Grivo surgiu ainda como menino em “Campo Geral”, parte de *Manuelzão e Miguilim*, por sua vez também parte de *Corpo de Baile* (1956). Assim ele é apresentado:

Tomezinho estava no alpendre, conversando com um menino chamado o Grivo, que tinha entrado para se esconder da chuva. Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender. – “Você não tem medo? O Patorí matou algum outro, anda solto dôido por aí...” – Miguilim perguntava. O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas (ROSA, 2001 [1956], p. 100).

Desde menino, o Grivo domina a arte de criar a partir da palavra. E através de sua habilidade exerce a função de também intercambiar experiências. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 205), “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.” Ainda, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (Ibid, p. 207).

“Cara-de-Bronze”, velho e doente, necessita, mais do que nunca, colocar em palavras e imagens a travessia de sua vida e para isso é necessário mais do que as lembranças das vivências comuns a todos. Ele quer lembrar as suas lembranças mais íntimas, mais distantes. O Grivo é chamado, não para atualizá-lo sobre fatos do presente, mas para permitir que cesse a repetição das lembranças que se impuseram ao longo dos anos e que se dê espaço à reconquista do Graal da Palavra, dos “imaginamentos” em sua origem.

Ao retornar da grande viagem, o Grivo revela não uma compulsão à repetição (repetição das trovas como ladainha), mas elaboração. Etapa em que as resistências já foram superadas, substituindo as repetições por um processo mais depurado, sem entraves e reveses. Elaboração esta que será utilizada pelo “Cara-de-Bronze” para lembrar, refazer o percurso das lembranças para, enfim, não mais lembrar, não mais viver.

– O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde nos capins: ossos de rêsas, até ossos de gente... Até consola, quando se vê bosta seca de boi. Todo lugar por onde a gente passa, já era como um lugar conhecido. A tardinha pulando num pé só, dando o redobro das sombras. O senhor se deita no meio da noite. Amanhece, o senhor ouvindo: elas e eles... (Ibid, p. 156-157)

E, através de um narrador, que ocupa o papel de mediador do mundo, não só se conduz Segisberto Jéia às lembranças já desbotadas pelo tempo como se conduz também o leitor ao conhecimento da terra, da vida, das coisas, despertando ainda uma profunda reflexão a respeito da existência humana. A missão do Grivo é recuperar a potencialidade criadora do verbo, reativar a memória do fazendeiro enfraquecida pelo tempo e exercitar a memória do leitor que, desde a invenção do romance, não se lança na difícil empreitada de mergulhar na (in)consciência coletiva rumo à experiência da rememoração. É o vaqueiro quem liga o “Cara-de-Bronze” às coisas, mediando o quarto do patrão, que se circunscreve nos domínios do maravilhoso, aos boiadeiros que não possuem capacidade de perceber esse mundo via imaginação. Também é ele quem religa o leitor ao prazer estético contido no desafio de ler o mundo.

O Grivo se torna um herói da memória, visto que o poeta é um homem possuído pela memória, um “adivinho” do passado. Ele aparece no conto como o mensageiro da poesia porque era do desejo do fazendeiro próximo da morte religar-se ao seu lugar de nascimento e à memória de sua juventude. Este intento simbólico

tem como contraponto um exacerbamento da informação factual, naturalista, que chega a derramar-se em enormes notas de pé-de-página que são verdadeiros inventários florísticos. Plantas e bichos que realmente existem na região, mas que são arrolados pela poesia contida nos seus nomes vulgares.

As intermináveis listas que o Grivo tece revelam proximidade com a *Ilíada*, assim descrita por Vernant (1965, p. 55-56 apud LE GOFF, 1990, p. 436) e reforçam a idéia do poeta-memória:

No Canto II da *Ilíada* acham-se, sucessivamente, o catálogo dos navios, depois o catálogo dos melhores guerreiros e dos melhores cavalos aqueus, e, logo em seguida, o catálogo do exército troiano. “O conjunto forma aproximadamente metade do Canto II, cerca de 400 versos compostos quase exclusivamente por uma sucessão de nomes próprios, o que supõe um verdadeiro exercício de memória”.

O Grivo é enviado para visitar os lugares da infância do “Cara-de-Bronze” e trazer de volta a viagem. Ele é quase um testamento do fazendeiro, que está morrendo. Este, um homem que, na luta cada vez maior pela aquisição de bens materiais, não viu o tempo passar e quando já sossegado, a sua própria doença o impediu de ver o mundo que o cercava, o mundo de fora e o de dentro.

2.3.2.3. Quantidade e Qualidade

Os cantos no texto, ao serem unidos, sugere uma poesia. Esta conta a mesma estória da narrativa e parece ser uma trilha sonora dessa estória, uma música que a acompanha. Duas linhas paralelas levam o “Cara-de-Bronze” e o leitor aos domínios do maravilhoso. Entretanto, os caminhos percorridos possibilitam leituras diferentes.

João Fulano, através de sua melodia, aponta para as estradas que a memória coletiva parece trilhar. Privilegiando a melodia e os temas corriqueiros, é conciso e superficial. O Grivo, que pela palavra desperta os labirintos da memória individual sem perder a dimensão do coletivo, é a letra-instância que marca o lugar da diferença no discurso, mostrando que a música da estória necessita mais do que melodia. A grande estória, a estória da grandeza das coisas quem canta é o Grivo.

Assim, em contraponto ao canto vazio do cantador, que é só forma e quantidade, o Grivo recupera o ritmo da narrativa e da vida, unindo-se ao fazendeiro, num pacto solidário, numa cumplicidade para a difícil travessia.

Aqui aparece um dos traços fundamentais da memória. De fato, desde Platão e Aristóteles, foram considerados como constitutivos da memória, dois diferentes momentos: aquele que Platão chamou de "conservação de sensações", caracterizado pela conservação de conhecimentos passados e aquele chamado de "reminiscência" que consiste na possibilidade de evocar esse conhecimento passado e atualizá-lo, tornando-o presente. Trata-se, no primeiro caso da memória retentiva e, no segundo, da memória como recordação. Comparativamente, a primeira seria privilégio do cantador, enquanto que a segunda seria compartilhado pelo Grivo e pela fazendeiro no final da vida.

A sabedoria popular registra que nenhum homem se descompromete "do lugar onde enterrou o umbigo". Do umbigo materno, do seu nascer ele passa ao vínculo com o lugar – a Terra – para onde retornará após a morte. E ao longo da vida, grande parte do seu esforço e energia (vital) são desprendidos – na sua solidão – em querer juntar umbigos, como dizia Doralda a Soropita: "nunca te deixar, era se eu pudesse estar guardada em você, de carne, calor e sangue, costurados

nós dois juntos..." (ROSA, 1988 [1956], p. 82). União, pacto solidário, cumplicidade para a última jornada.

A jornada do Grivo pode ser vista ainda como a travessia do próprio Guimarães Rosa, de João Fulano (em *Magma*) ao Grivo (em *Sagarana*, *Grande sertão : veredas* e *Corpo de Baile*) e como a travessia do próprio leitor, que deixa de ser um leitor passivo das estorinhas repetidas para ser partícipe da grande jornada rumo à Poesia.

CAPÍTULO 3

3.1. HISTÓRIA

Segundo Walter Benjamin (1994), existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. E o passado traz um índice misterioso que cabe aqui ser desnaftalizado, fazendo surgir dele novos odores, numa tentativa de resignificar a História, seus temas afins e seus atores. Porque toda história e toda a história constituem história contemporânea.

Poder-se-ia, aqui, abordar diferentes visões de História e seus desdobramentos. Entretanto, a concepção escolhida para análise neste trabalho consiste naquela baseada na Escola de Frankfurt, da qual Walter Benjamin constitui um de suas representantes, em contraposição ao positivismo histórico.

3.1.1. hestória, história, estória

Há uma polissemia ortográfica curiosa quando o tema da história é posto em evidência. Os termos história, hestória, estória, istória e estorea surgiram enquanto equivalentes, ou melhor, como grafias distintas de uma mesma expressão, em documentos remotos, resgatados de alguns manuscritos de copistas medievais. Todavia, com o tempo, tendeu a prevalecer uma única forma em detrimento das outras na generalidade da palavra em relação aos idiomas. Assim, tem-se nas línguas neo-latinas, por exemplo história (português), histoire (francês), historia (castelhano), història (catalão) e storia (italiano).

Segundo Le Goff (1990, p. 17, grifo do autor), a palavra história vem do grego antigo *historie*.

Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid*, 'ver'. Daí o sânscrito *vettas* 'testemunha' e o grego *histor* 'testemunha' no sentido de 'aquele que vê'. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento levou-nos à ideia que *histor* 'aquele que vê' é também aquele que sabe; *historein* em grego antigo é 'procurar saber', 'informar-se'. *Historie* significa pois 'procurar'.

Em contraposição, apesar de hestória e estória manterem-se como sinônimos (e referências arcaicas) de história, a segunda expressão (estória) passou a ter tratamento diferenciado à medida em que foi tomada como narrativa de ficção. A ideia era tornar distinta a história como conto, ou seja, narrativa de cunho popular, da história real (narrativa de acontecimentos verídicos dos povos), o que aponta para um raciocínio simplista e reducionista. Há, ainda, outras diferenciações: enquanto história se concentraria em uma narração ordenada, escrita dos acontecimentos e atividades humanas ocorridas no passado, estória seria uma narrativa ficcional, liberada das amarras do espaço-tempo, em uma proposta relacionada ao campo literário.

Entretanto, toda história consiste numa estória, apontando para um misto de realidade e ficção. Isto porque a verdadeira história – os fatos que realmente aconteceram – é inenarrável aos olhos de observadores isolados ou, até mesmo, dos protagonistas narradores ou narrados. Além disso, as palavras não existem isoladas, mas em textos. Ainda, o sistema da língua é virtual e aquilo que pode ser ambíguo nesse sistema, pode ser completamente claro em um texto.

3.1.2. História e Tradição

Seja por meio de histórias e/ou pela experiência, tudo aquilo que uma geração herda das suas precedentes e lega às seguintes é considerada tradição. Palavra de origem latina, *traditio*, significa, num sentido amplo, transmissão.

As histórias tendem a narrar uma origem, essência da tradição. As origens são contadas com a roupagem do começo absoluto, impedindo outros começos, mudanças. Mesmo o ensaio de um novo começo corre o risco de ser lido como repetição da origem e/ou apropriado com o intuito de fundar outras tradições.

O fundamento da tradição incide, desta forma, sobre censura e deformações dela decorrentes. Isso significa dizer que “proibida a idéia... instala-se uma substituição... pronta a cessar o deslizamento metonímico, a curiosidade, a interrogação” (CAPELLER, 2001, p. 35). Ainda, diante da fórmula libertária (im)põe-se uma barra e um deslocamento. A civilização repousa, assim, numa renúncia pulsional e na supressão e renegação de signos, ocultos num outro lugar do contexto.

As histórias constituem, então, narrativas da História em continuidade, expulsando ou absorvendo as rupturas. Aquilo que se chama continuidade consiste numa série de rupturas aglutinadas pela articulação do historiador.

A História é, assim, construída mediante o apagamento de estórias em direção a uma narrativa linear e verdadeira. A verdade mantém-se à medida em que se fala no centro da visada, impedindo ou dificultando a transmissão pela margem, a transmissão da ruptura social. Cultuam-se os textos “naftalínicos”, narrativas épicas de um passado terminado, envolto na poeira dos livros, do tempo, escritos por

historiadores-narradores sobre o túmulo do Narrador benjaminiano. Porque “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p 197-198).

O historicista, diferentemente do materialista dialético cuja tarefa vem a ser “escovar a história a contrapelo”, conta, empaticamente, a história dos vencedores, culminando num historicismo legitimador da história universal. A História acaba sendo reconhecida como a ciência dos homens do tempo, que por sua vez, classificam e agrupam os fatos passados em função das necessidades do presente. “O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’”. (BENJAMIN, op. cit., p 230-231).

3.1.3. História e Ficção

Cada época possui o discurso correspondente às necessidades que o movimento da História lhe coloca. E essa mesma História seja, talvez, o discurso mais conservador, dentre todos os demais, apontando para um desejo faustiano de controlar o mundo com suas sistematizações e cronologias.

Além disso, o conceito de história apresenta alguns tipos de problemas: as relações existentes entre a história vivida e a história descrita pelos historiadores; as relações da história com o tempo; a dialética da história, referida na oposição

passado/presente; a relação da história com o futuro; e a universalização da história do homem como história da sociedade.

E segue-se que *o fardo do historiador* em nossa época é restabelecer a dignidade dos estudos históricos numa base que os coloque em harmonia com os objetivos e propósitos da comunidade intelectual como um todo, ou seja, transforme os estudos históricos de modo a permitir que o historiador participe positivamente da tarefa de libertar o presente do *fardo da história* (WHITE, 2001, p. 53, grifo do autor).

O fardo mencionado pelo autor citado diz respeito à constante elaboração de uma continuidade especiosa entre o mundo atual e o mundo que o antecedeu, apontando para a necessidade de uma educação para a descontinuidade, em que a ruptura seja reconhecida como necessária e que as sombras da memória não mais se debatam com a vida e com a liberdade dos tempos que se seguem. Assim, uma quebra é proposta, fazendo ruir uma memória institucionalizada, abrindo espaço para possibilidade de interpretações em detrimento das explicações habituais.

Todas as histórias são em certo sentido interpretações, o que coloca em evidência a necessidade de se determinar até que ponto as explicações históricas qualificam os acontecimentos passados como relatos objetivos e científicos da realidade. Para resolver esse problema, os teóricos da História se bipartiram: de uma lado, tem-se a adoção de uma visão positivista da explicação, em que os acontecimentos passados são considerados a partir das leis de causalidade que regem os processos em que ocorrem os eventos; por outro lado, há a percepção de um trabalho mais literário do historiador, em que os eventos são explicados por meios narrativos de codificação, ou seja, descobrindo a estória encerrada nos mesmos ou por trás deles.

Mas certamente o historiador não leva consigo uma noção da “estória” que está incrustada nos “fatos” dados pelo registro. Pois, de fato, estão contidas ali um número infinito dessas estórias, todas distintas em seus detalhes, cada uma diferente das outras. O que o historiador deve ter no momento de

examinar o registro são noções gerais dos *tipos de estórias* que lá se poderiam encontrar, exatamente da mesma forma que deve ter, no momento de examinar o problema da representação narrativa, alguma noção de “estrutura de enredo pré-genérica” que possa dar coerência formal à estória que *e/le* narra (WHITE, op. cit., p. 77, grifo do autor).

Assim, as histórias conseguem parte do seu efeito explicativo devido ao êxito em criar estórias. Estas, por sua vez, são criadas a partir de crônicas numa operação de codificação dos fatos nela contidos, importando aqui que grande parte das sequências históricas pode ser narrada de múltiplas maneiras, fornecendo interpretações distintas dos eventos e dotando-os de sentidos diferentes. Ainda, as histórias não são apenas sobre os eventos, mas também sobre os conjuntos de relações possíveis que esses eventos figuram.

Diante de tudo isso, entende-se que a História adquire sentido da mesma forma que a Ficção, ou seja, ambas conferem uma forma reconhecível ao que é problemático e/ou obscuro, sendo o estado inicial e o final das coisas construções poéticas. “[...] a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado *podéria* consistir.” (WHITE, op. cit., p. 115, grifo do autor).

Desta forma, a narrativa histórica não abarca o registro daquilo que realmente aconteceu, mas de uma mimesis de um conjunto de eventos, substituindo sua codificação por uma recodificação num outro modo. Aqui a estória como representação do imaginável e a história como representação da realidade cruzam-se e se superpõem, redesenhando (ou esboçando) um novo conceito, a saber *hestória*, a terceira margem do pensamento histórico-estórico.⁶

⁶ Vale ressaltar que o termo “*hestória*” foi cunhado no percurso deste Mestrado, por meio da discussão orientador/orientando, considerando o impacto do neologismo semântico/linguístico.

3.1.4. A outra História

As historiografias oficiais tendem a evocar o passado, fazendo despertar recordações dominadas por uma temporalidade ordenada e linear, alinhando, desse modo, os acontecimentos de uma forma particular. Uma forma que apenas permite que as pessoas se lembrem de uma sucessão distorcida e pré-determinada de eventos passados. A história oficial, segundo Benjamin, consiste numa ficção, numa montagem seletiva de acontecimentos passados num encadeamento linear significativa.

A salvadora redenção está, então, de acordo com o próprio autor, em escavar pacientemente o amontoado de ruínas e escombros do passado, recolhendo indícios historiográficos, não para reencontrar o passado como ele foi, mas sim para buscar o que nele foi esquecido e abafado: os vestígios que o tempo sufocou, isto é, os personagens e os episódios que foram asfixiados e colocados nas notas de rodapé da história oficial; os relatos e as memórias recorrentemente negligenciados, omitidos e esquecidos; os pormenores secundários; os detalhes acessórios; as minudências anódinas.

Torna-se indispensável, portanto, reconstruir o passado dos silenciados, dos esquecidos, enfim, dos espoliados da História. Isso significa dizer que juntamente com a história, narrativas e memórias oficiais, coabitam outras histórias, contra-narrativas e contra-memórias que não devem ser elididas sob o risco de desperdiçar a compreensão histórica de determinadas figuras, grupos, sociedades, eventos ou períodos.

Deve-se, portanto, apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo

com que a história oficial não sabe o que fazer. E quais seriam esses elementos de sobra do discurso histórico? Em primeiro lugar, o sofrimento e, em segundo, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram tão completamente que ninguém se lembra de seus nomes. A transmissão do inenarrável.

E aqui, o conceito de testemunha se torna necessário. Não como aquele que viu o evento com os “próprios olhos”, mas aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras revezem a história do outro. Somente esta retomada reflexiva do passado pode ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

3.2. HISTÓRIA E GUIMARÃES ROSA

Segundo Hans-Georg Gadamer, “nada é incompreensível na história. Tudo se compreende porque tudo se parece com um texto” (GADAMER; FUCHON, 1998, p. 20). Tal pensamento se aplica à obra de Guimarães Rosa à medida em que a linguagem por ele utilizada processa a mediação entre fato e ficção, cruzando o discurso literário e o discurso histórico. Ele dissimula a História para desvendá-la, mostrando seus mecanismos de atuação, revelando uma literatura histórico-brasileira e universal.

3.2.1. história e estória

Além da etimologia já discutida anteriormente, história é também composta por dois vocábulos: *istos*, que significa vela de navio e *roí* que, em grego antigo, quer dizer curso de um rio ou curso d'água (córrego), no que se tem a história como uma rede que flui. Tal idéia mostra-se compatível com a escrita rosiana, que proporciona ao leitor uma sensação de mudança e movimento a toda simultaneidade que o real/ficcional de suas histórias tentam abarcar, sobretudo na prospecção e retrospectiva da matéria narrada.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar numa história dentro da estória, misturando diferentes níveis de realidade e mostrando que tempo e espaço são processos que não se esgotam em fatos datados, regionalizados ou particularizados. Tal questão pode ser ilustrada por meio da utilização da palavra estória em seus livros. Ou seja, abolindo o “h” do termo história, Rosa o transformou em estória qualquer que fosse o correspondente significado. O narrador, em voz do autor, documentou a ausência do “h” nas *Primeiras histórias*, reabilitando um arcaísmo, unindo passado e presente, e projetando para o futuro uma terceira margem da língua-linguagem.

Paralelo a isso, tem-se Riobaldo falando, textualmente, em história com “h”: “E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates [...]” (ROSA, 2001 [1956], p. 235), numa demonstração de entrelaçamento das grafias e das idéias nelas embutidas, como duplos de uma só realidade. Como pode ser visto, a partir disso, a escrita rosiana pode ser considerada produto de um amálgama de material lido, ouvido, sentido, imaginado, que resulta na representação de uma linguagem trabalhada para dar conta dessas misturas. Ler seus contos,

novelas ou romance com um direcionamento histórico torna-se viável, pois o contexto sócio-político encontra-se presente em todo e qualquer enunciado.

Entretanto, mais adiante, Guimarães Rosa (2001 [1967], p. 29) revela:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como o fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda o outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.

Ocorre que a palavra anedota, como utilizada pelo autor é tomada em sua etimologia, requerendo, desta forma, fechado ineditismo. A estória poderia ser, então, uma outra versão da história, a oficiosa, inédita, não editada. Ou ainda, a estória poderia ser aversão da história, já que ela, em princípio deveria ser contra a História.

Nas palavras do próprio Rosa:

E, pois, mudando de prosa: / o “A estória contra a História” / você, perjuro de Glória, / acho que não entendeu. / “História, ali, é o fato passado / em reles concatenação; / não se refere ao avanço da dialética, em futuro, / na vastidão da amplidão. / Traço e abraço. João (ROSA apud OLIVEIRA in COUTINHO, 1991, p. 185).

As tensões trabalhadas pelo autor não se referem a concatenações de fatos passados, mas à captação de uma História imanente, incluída na dinâmica interna da obra. Nesse sentido, Rosa traduz os motivos sociais e históricos que exprimem o que falta a um grupo social, mostrando possibilidades subjacentes de determinadas situações e acontecimentos, passando à possibilidade do ato, às virtualidades inerentes de uma época.

3.2.2. Personagens e cenários

A filosofia benjaminiana ambiciona fazer a história dos sem-história, dar voz aos sem voz. Ela deseja reescrever a narrativa histórica, erguendo uma contra-história: a história dos vencidos. Os personagens de Guimarães Rosa, em quase toda sua obra, são identificados como os excluídos, trazendo traços de uma cultura que não é validada pelos núcleos semiosféricos, constituídos pelas metrópoles. O autor, então, força a entrada desses personagens, tentando desconstruir a exclusão e tentando reavivar na memória coletiva esses signos, transformando-os em personagens. Assim, Guimarães Rosa busca a igualdade na diferença, utilizando as diferentes linguagens numa dimensão maior.

– Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu (ROSA, 2001 [1967], p. 72).

Seguindo-o, a cavalo, três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa. Um, de fora, a quem tratavam por seo Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada (ROSA, 2001 [1956], p. 28).

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado (ROSA, 2001 [1956], p. 98).

Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande, montada à homem, com calças amarelas e botas, e a blusa rústica de pano pardo, ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos, dados, em quantidade de sol (ROSA, 1988 [1956], p. 118).

Dando vida a jagunços, crianças, doentes, pessoas à margem da História, ele não exclui ninguém, havendo uma coordenância de vozes, como uma polifonia, em que não há predomínio de uma fala, de um personagem em detrimento de outro. Uma polifonia de ditos e de não-ditos. Nas estórias desenvolvidas, todos têm seu

momento de protagonista e interpretam coadjuvantes no pano de fundo das relações.

Também, o cenário privilegiado pela poética rosiana é, geralmente, a territorialidade periférica do sertão mineiro. Contudo, ao colocar essa região em contato com esferas espaço-temporais mais amplas, o autor faz com que ela sofra uma perda significativa de seus referenciais geo-políticos. Deste modo, ele amplia os limites de uma noção regionalista da sua obra, como ela é usualmente classificada.

O que caracteriza esses GERAIS são as *chapadas* e os *chapadões*. São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, terra infértil. (Brasília é uma típica chapada...). [...] A vegetação é a do cerrado, arvorezinhas tortas, baixas, enfezadas. [...] Mas, por entre as chapadas, separando-as há as veredas. [...] Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis (ROSA, 2003, p. 22, grifo do autor).

Na vasta territorialidade do grande sertão mineiro remanejado pela escrita de Rosa, mesclam-se vozes disjuntivas, distintos planos temporais, formações culturais dissonantes. O convívio tensionado entre pólos diferenciados se materializa nos entre-lugares fronteiriços, onde surge o intercâmbio entre distintas e polarizadas categorias.

A experiência documentarista de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CÂNDIDO, 1991, p. 295).

Ainda, tem-se um batalhão móvel de metáforas, metonímias e relações humanas, enfatizadas poeticamente e transpostas, parecendo a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias.

3.2.3. O leitor e a hestória

A dificuldade, comumente relatada, em ler Guimarães Rosa tira o leitor do paternalismo burguês que diz que a linguagem do povo é simples e a da classe média é rebuscada. Porque se impõe ao povo uma linguagem que ele não pode absorver e que o exclui de sua própria linguagem, levando-o a falar uma língua culpada por não ser a da norma culta. Isso faz com que a tradição seja vista como tradução de um tempo sempre baseado no discurso dominante, que exclui todo o resto como se nada mais tivesse existido.

Contrariando os narradores oficiais, Guimarães Rosa faz uso da oralidade, mas sem perder a profundidade da mensagem porque o que importa é a travessia do sujeito ou o sujeito-travessia, aquilo e aqueles que se colocam em palavras ao longo da vida. E essa dilacerante experiência da travessia deixa profundas cicatrizes ontológicas.

Dessa forma, o autor coloca o leitor em preparação para se tornar agente na produção da diferença, que modifica as pessoas que passam a contar as histórias como sujeitos. Há, portanto, a provocação de se ler um texto visto agora como documento histórico e construção de uma história ao mesmo tempo.

Abre-se a possibilidade, então, de se falar numa hestória, neologismo e, ao mesmo tempo, recuperação de um arcaísmo, que funde a história dos vencedores e a dos vencidos, propondo um diálogo entre progresso e ruína. Ainda, a hestória pode ser vista aqui como a gênese de um pensamento complexo, diferenciado da história e da estória; raiz que abre possibilidades para outros pensares; transmissão da experiência (benjaminiana) antes perdida, cujas singularidades são portadoras de

acontecimentos que podem ser permanentemente retomados, reconstruídos pela interpretação que os toma em seu inacabamento essencial.

Ainda, abre-se espaço para se falar que, apesar da obra literária estar comprometida com a invenção (sendo, portanto, uma ficção), ela não se opõe ao real. Ao contrário, a arte parte da realidade para criar a realidade. “Os que segregam o real e o irreal, imaginando prestar serviços à ideologia, nada mais fazem do que empobrecer o fenômeno artístico e, conseqüentemente, o próprio empenho de apreensão da totalidade do real” (PORTELLA, 1991, p. 199).

E, apesar do real não ser apreendido em sua totalidade, ele se fragmenta e se justapõe nas gradações que o signo história depreende.

3.2.4. O autor e o capitalismo

Pode-se também considerar que a obra de Guimarães Rosa retrata um momento histórico do capitalismo tardio. Capitalismo porque as representações sociais presentes nos textos mantêm relação ou são guiadas pela força do capital. É ele, aqui personificado, que mantém as pessoas na terra. É através dele que os personagens se segmentarizam, ocupando funções em detrimento de outras.

Matinava, dia por dia, impelindo-os, arrastando-os, de industrialização, à dobrada dobadoura, a derrubarem mato e cortar árvores, no que era uma reformação – a boa data dos trabalhos (ROSA, 1988 [1962] p. 76).

E mostrou o encifrado novo algarismal, que se produzia por metros na face do oitão, era aritmética toda muito bem feita, sem tremor de mão, os números altamente caprichados. E ele, orgulhoso, muito se considerava. Os dois concordavam com o acerto de tudo, deram louvor. – “Estou podre de rico, podre de rico...” – o Coletor falou (ROSA, 2001 [1956], p. 85).

Ainda, capitalismo tardio porque o capitalismo brasileiro é tardio desde sempre. A máquina pronta é importada, imposta aos modos de relações e de trabalho, parecendo novidade.

Sim, novo não era. Podia-se considerá-lo mesmo como incapaz e obsoleto, segundo o estabelecido em Washington pelas Cinco Potências navais. Mas, dava alegria, com seu trepidar sincero, no obrigarem-se as máquinas, coisa que também não tem importância: navio que não trepida não é como homem que não treme (ROSA, 2001 [1969], p. 31-32).

Há quem considere Guimarães Rosa um autor pré-capitalista, feudal, rural. Muitos são os nomes dados para representar sua obra. Entretanto, considera-se aqui esses termos como idealizações, um retrato de Brasil distante da experiência concreta, sócio-econômica e histórica vigente.

Há que se repensar sua obra ou alguns de seus textos como histórias-limite. Limite entre os discursos em voga e aqueles que se propõem rompê-los, mostrando que campo e cidade são duas moedas de uma face só. No que Guimarães Rosa (2001 [1956], p. 8) diz: “Os gerais correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. [...] O sertão está em toda parte”.

Desta forma, vê-se nele o gérmen ou até mesmo a formação do cientista social, humano, moderno, ancorado numa geistória precisa, atento a uma visão construtivista da ciência, sendo imprescindível sempre rever seus textos do tudo ao miúdo.

3.3. HISTÓRIA E AS HISTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

Os contos a serem trabalhados dentro do tema História consistem em “A simples e exata história do burrinho do comandante” e “A terceira margem do rio”. O

primeiro foi publicado postumamente no livro *Estas estórias* (1969). O segundo foi publicado em 1962, sendo um dos contos presentes no livro *Primeiras estórias*.

3.3.1. A simples e exata estória do burrinho do comandante

Em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, um oficial reformado conta a um interlocutor sua vida como comandante do Amazonas, um destróier, à época da Coluna Prestes, e como acabou se afeiçoando a um burro encontrado no caminho da realização de mais uma tarefa militar.

3.3.1.1. Batalhas da História

No conto, o narrador relata, numa conversa entrecortada por imagens sobrepostas e por múltiplos planos de realidade, seus anos de formação e experiência. Mostra conhecimento sobre os clássicos universais, como Homero, Platão e de clássicos de guerra, como Maquiavel. Também, demonstra profundo conhecimento naval, sobretudo de algumas batalhas históricas que fizeram daquele homem um comandante. Cita nomes célebres em seu meio, como Temístocles, Cochrane, Vasco da Gama, Rodjiestvênski, Beatty e Jellicoe, homens que, em seus cargos, serviram de modelo dentro da comunidade naval, ajudando a escrever algumas das mais comentadas e reverenciadas páginas da História Universal.

No conto são apresentadas quatro batalhas: Salamina (Temistocles); Jütland (Beatty and Jellicoe); Riachuelo (Almirante Tamandaré); e a Libertação do Maranhão

(Almirante Cochrane), em que o que está sempre em jogo é o controle de territórios do mundo por um grupo em detrimento de outro.

Aquilo que aprendeu em termos de técnica e treinamento fizeram com que o comandante passasse a ler o mundo por meio desses referenciais. Entretanto, ao fazer isso, Guimarães Rosa desloca a posição destes saberes, ironicamente, já que ao colocar na boca do narrador uma estória marcada pela razão, pela história e pela imagem, proporciona a ele a execução de uma catarse de sua culpa diante do que ele narra, a saber, sua participação no embate à Coluna Prestes e suas dúvidas diante desta participação. Ou seja, não se trata de uma historiografia, mas de um engajamento na leitura dos acontecimentos para se fazer ciência social. Trata-se, ainda, de um convite para se repensar a História do Brasil com os métodos adequados, criticando a marinha histórica.

Diante disso, surge a hipótese do texto: o que está em jogo é o processo de julgamento da legitimidade do exército e no possível engano do comandante – um engano culposo – em não ter se aliado a Carlos Prestes e ter feito a revolução. O comandante narra a história, fazendo com que Guimarães Rosa pegue o vencedor e o mostre como derrotado, porque ninguém é vencedor.

A História, contada de maneira positivista, apaga o sujeito, constrói narrativas para extrair os fatos e forjar heróis. Ou seja, se constrói História apagando estórias. Entretanto, o sujeito é apenas o meio de acesso ao agente histórico porque as histórias que compõem o livro do mundo não dizem respeito aos fatos, mas às interpretações.

Os povos são mais ou menos representados pelos Estados que formam, e esses Estados, pelos governos que os dirigem. Nessa guerra, o cidadão individual pode, com horror, convencer-se do que ocasionalmente lhe cruzaria o pensamento em tempos de paz – que o Estado proíbe ao indivíduo a prática do mal, não porque deseja aboli-la, mas porque deseja monopolizá-la, tal como o sal e o fumo. Um Estado beligerante permite-se todos os malefícios, todos os atos de violência que desgraçariam o

indivíduo. Emprega contra o inimigo não apenas as *ruses de guerre* aceitas, como também a mentira deliberada e a fraude – e isso a um ponto que parece ultrapassar esse emprego em guerras anteriores. O Estado exige o grau máximo de obediência e de sacrifício de seus cidadãos; ao mesmo tempo, porém, trata-os como crianças, mediante um excesso de sigilo e uma censura quanto a notícias e expressões de opinião, que deixa os espíritos daqueles, cujos intelectos ele assim suprime, sem defesa contra toda mudança desfavorável dos eventos e todo boato sinistro. Exime-se das garantias e tratados que o vinculavam a outros Estados, e confessa desavergonhadamente sua própria rapacidade e sede de poder, que o cidadão tem então de sancionar em nome do patriotismo (FREUD, 1995 [1915], p. 289, grifo do autor).

Contudo, “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Faz-se necessário distinguir entre os grandes e os pequenos, ressuscitando momentos esquecidos ou apagados de maneira deliberada, articulando historicamente o passado, não como ele foi naftalinicamente escrito, mas como ele é alfazemicamente presentificado.

3.3.1.2. Batalhas do Poema

Diante de uma história que necessita ser contada e remontada, a história das leituras de formação e aprendizado do comandante passam a ser, numa dobra textual, sua própria história, testemunho das potencialidades alcançadas e das possibilidades perdidas ou ignoradas. Entrecortando a narrativa, há trechos da obra *Os lusíadas*, de Luís de Camões, que juntos revelam um poema e um método de fragmentação utilizado por Guimarães Rosa. Porque é no mosaico que a verdade da história aparece. As narrativas são feitas de fragmentos e cada fragmento do mosaico constitui uma tessela que, em conjunto, revelam o texto. E como também a verdade não pode ser dita em sua totalidade, o autor a compartimenta para que a

verdade do personagem surja por meio de sua fala. Eis o poema reconstituído (ROSA, 2001 [1969], p. 34, 44, 47 e 61; CAMÕES, 1980, Canto I, 106, p. 47):

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida...
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se hum fraco humano?
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Ceo sereno
Contra hum bicho da terra tão pequeno?...

Existem muitos poemas-mar. Poemas que inundam aqueles que escrevem e que fazem com que aqueles que leiam sejam inundados por eles também. Porque a história dos poemas-mar é a história de seus leitores, esses mesmos podendo ser constituídos como poemas dentro de sua história de vida. Tal como o comandante do conto, os indivíduos são comumente arrebatados pelas histórias que os antecederam, o que faz com que esses mesmos indivíduos abram mão de escreverem suas próprias histórias, dando apenas continuidade àquelas já existentes. Cumprem ordens e se deixam abater por seus generais opressores; maus poetas que, escrevendo a poesia do mundo hegemônico, abafam ou ceifam os poemas que estão ou estariam por vir.

O poeta-sujeito, ao compor seu poema, deve ser forçado a perceber na resistência à influência uma forma ritual de busca pela identidade. Porque a Poesia não sobrevive na continuidade; é preciso dar um salto, se postando em um universo de descontinuidade. Estar escravizado ao sistema de qualquer precursor é se ver inibido em sua criatividade por um mecanismo obsessivo de racionalização e comparação.

Quando eu atravessava os Rios impassíveis,
Senti-me libertar dos meus rebocadores.
Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis
Os espetaram nus em postes multicores.
[...]
Então eu mergulhei nas águas do Poema

Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,
 Devorando os azuis, onde às vezes – dilema
 Lívido – um afogado afunda lentamente;
 [...] ⁷

(CAMPOS, 2002, p. 29 e 31)

O campo de batalha psíquico em que lutam forças autênticas pela única vitória que vale a pena alcançar é o próprio texto, a oportunidade de resignificar as palavras, dando-lhes novo emblema, nova patente. O homem deve incorporar todas as coisas, compreendê-las e expandir sua mente, ou até mesmo criá-las a partir de si mesmo, transformando-se nelas.

3.3.1.3. Batalhas do Homem

A história do comandante e do burro é uma só. “Ainda pois, que falamos do burrinho – é a estória dele e a minha” (ROSA, 2001 [1969], p. 33). Ocorre no conto, uma identificação do comandante com o burro, uma vez que este, vendo-se obrigado a acompanhar o grupo, tenta desvencilhar-se do destino que o aguardava, procurando, assim, como a vaca, personagem do conto “Sequência”, de Guimarães Rosa⁸, desfazer-se do grupo que era só ruminância, preferindo ir atrás de sua “querência”, de seus desejos, de sua vontade própria. A vaca e o burro, em seus ondes e por seus passos.

⁷ Trecho do poema “O barco bêbado”, de Arthur Rimbaud, traduzido por Augusto de Campos, op. cit., p. 28-35.

⁸ O conto “Sequência” encontra-se no livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa.

A chegada do burro é catártica, visto que o recalque se mantém, mas há um desbaste através do riso. Afinal, Guimarães Rosa está falando da burrice do comandante e da especial inteligência em sua burrice, brincando com o genitivo. Ainda, o burrinho marca a passagem da pessoa do comandante a agente histórico – “eu estava no leme” – convidando e incitando o leitor ao engajamento na leitura e mostrando que “burros” são aqueles que não se apropriam dos signos.

Há, desta forma, o apontamento do autor para uma consciência histórica, entendida como “o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião” (GADAMER, 1998, p. 17).

No momento em que lhe é transmitida sua missão e lhe é dado o poder de escolha, instala-se no comandante a dúvida, como pode ser ilustrado nos fragmentos que se seguem:

Tudo o que me esperava era um apogeu de crise. E foi que: num dado momento, dirigiu-se direto a mim o General, grande soldado e homem, e perfeitamente. Louvando meu patriotismo e tino, quis-se informar sobre se eu estaria disposto a levar o meu destróier à foz do Parnaíba, e acima, até a um lugar x ou y, aonde ajudar na barragem à invasão dos da Coluna. O que, na caixa-das-idéias, era o justo e exato. Mas, também, um plano intrabalhável – disso eu estava quase certíssimo. Item, o General não poderia, é claro, dar-me ordem terminante. Deixava ao meu critério. (ROSA, 2001 [1969], p. 47)

Fosse para decidir combater e combater, eu estaria em pé em calma e esfarpelado de firmeza, no esturgir da ação, puxando fogos, arriada a balaustrada e armado o cabo de vai-vem... Mas, a coisa comia outra. Temia-se e tramava-se. O sr. pode às vezes distinguir galhos de negalhos, e tassalhos de borralhos, e vergalhos de chanfalhos, e mangalhos de frangalhos... Mas, e o vice-versa quando? (Ibid, p. 48)

O hábito não faz o monge, há quem o diga. Mas, o marujo, ele faz. Sem uniforme, eu podia ver-me dando ordens, numa ponte de comando? (Ibid, p. 51-52)

Depois de lhe ser passada a missão e lhe ser dado o poder de escolha, o comandante passa a refletir sobre esta missão, seu destino, sua história, assim como, de certa forma, também o faz o personagem Jacobina, de Machado de Assis.

A trama do conto machadiano “O espelho” é baseada na idéia de que um alferes da guarda nacional, ao visitar uma tia no interior, percebe que, sem a farda, não consegue ver com nitidez sua imagem refletida no espelho. O protagonista fala das almas que se encontram, a exterior e a interior, em que esta última estaria submetida às flutuações da vida exterior e dos costumes. Transforma, desta forma, seu pensamento em teoria que, exposta a um número impreciso de ouvintes, com idades também imprecisas, reforça a indeterminação da personagem: ser alferes, posto militar recém-conquistado e valorizado socialmente, ou o rapaz sem a farda. De qualquer modo, é Jacobina cujo nome o autor parece empregar para ironizar o caráter pouco revolucionário do alferes. Porque a palavra jacobino teria surgido do francês ao nomear os membros de um clube político revolucionário fundado em Paris, em 1789 (FERREIRA, 1986, p. 979). Entretanto, a personagem se comporta de modo passível a tudo que a cerca, revelando-se um homem limitado às formas pré-concebidas do mundo e do outro, não se preocupando com a expressão dos diversos movimentos da alma.

Wilson Martins (apud MACHADO, 2003, p. 192, grifo do autor) fala sobre a criação de nomes:

O processo que consiste em dar aos personagens nomes *significativos*, seja com vista a efeitos humorísticos, seja como recurso de caracterização, não é novo em literatura, nem, de resto tem relações com a questão que nos preocupa. J.B. Rudnyckyj, estudando as funções do nome próprio na obra literária, lembra que em Gogol, por exemplo, um nome próprio *significativo* substitui uma longa descrição da pessoa e serve de base para a criação imaginária da figura no espírito do leitor. Assim, Taras Bul'ba adquire desde logo uma configuração sólida, já que *bul'ba* significa *batata*. Tchekhov, igualmente, utilizava nomes próprios que insinuassem desde logo alguma coisa sobre o caráter do figurante. Outros já estudaram as implicações humorísticas que se contêm em certos nomes no romance de Dostoievski.

Desta forma, Machado de Assis desnuda, através da nomeação de seu protagonista, as falsas virtudes, a contradição humana, em que a formação da auto-

imagem e da auto-consciência se dá de fora para dentro, a partir de opiniões alheias. Sua imagem (pouco) jacobina é mera aparência externa e, retirada a farda, nada permanece. Nesse caso a farda fez o homem, mas o alferes também o eliminou, visto que ao invés de tentar se reconhecer, o ser humano tem a tendência de espelhar-se, mimetizando os outros na tentativa de definir sua existência. Assim, através das qualidades atribuídas por outrem, Jacobina pode existir, mas definindo-se como alferes, perde a referência de si, perde a consciência de quem é.

Quando um espelho surge no conto, imponente e chamativo, diferente de todos os outros móveis da casa da tia onde ele se encontrava, há o reconhecimento e a legitimação da “grandeza” do alferes. A visita à tia Marcolina, dona do espelho, é desencadeadora do processo de auto-conhecimento. O espelho sustenta-se sobre o paradoxo de que o exterior é interiorizado, havendo a introspecção da representatividade de um papel social. Jacobina é o reflexo do menino e do rapaz que era, um reflexo emoldurado pelo aprendizado das aparências que o leva a ser outro, um duplo de si mesmo, que vive da camada exterior.

Por um tempo, as duas almas que possuía se equilibram, mas com a solidão, evidenciada pela viagem da tia e pela fuga dos escravos da propriedade, a alma exterior se impõe. Sozinho, é obrigado a se deparar com o espelho e reconhecer a si próprio. Entretanto, Jacobina só consegue enfrentar a solidão vestindo-se da marca pela qual ganhou notoriedade pública: a farda de alferes. E a recuperação de sua imagem, que perdera duplicidade no espelho, só pode ser restabelecida quando Jacobina lhe atribui a personagem do alferes, reconstituindo, assim, sua alma exterior. Deste modo, sua glória também é restabelecida; a glória do recém-nomeado, que se fez através do espelho invejoso e hostil de seus semelhantes, que mostrando-se narcisos negros, fecham-se em si, desejando a ruína do outro.

Desta forma, apesar de a personagem machadiana olhar para o espelho na tentativa de juntar as almas (interior e exterior), só consegue se ver como unidade de existência vestido com a farda, sendo esta um complemento do espelho. Assim, Jacobina não olha o espelho para representar a si mesmo, mas para representar outros olhares. E, apesar de hesitar entre ser o rapaz antes ou depois do alferes, sucumbe à imagem convencionalmente mais aceita e valorizada, cedendo às exigências e preferências da sociedade.

No conto rosiano, o comandante também sucumbe às pressões da farda, de seu posto e da hegemonia política da época, restando a ele, anos depois narrar o fato e a expiação de sua culpa nas entrelinhas de uma quase improvável história de amizade entre ele e um burro. Também, deixa disseminado em sua narração seu poema-testemunho, passando sua vida em travessia, mesmo que em hora de conversa e lembrança:

A beleza e a disciplina, o que serve para ensinar a não se temer a morte.
Para não temer a vida, não tanto; porque, isto, é aqui a outra coisa. (p. 31)
Hoje, penso que a arte de viver deve ser apenas tática; toda estratégia,
nessa matéria particular é culposa. (p. 33)
Dos males e bens, na ida, a gente tem bens e males, na volta. (p. 33)
Sabe-se que esta vida é só séria obrigação de cada um, enquanto flutue. (p.
340)
Ah, a gente navega na vida servido por faróis estrábicos. (p. 36)
É, a regra cerrada simplifica-nos. (p. 53)
Ah, o erro é o elemento nosso, da vida, ele está nas velas e está no vento.
(p 53)
O tempo dá saltos, trai a todos. (p. 59)
[...] na vida, igual como quando se indo num navio, só uns palmos, quase
imaginários, separam a criatura, a cada instante, do mundo de lá de baixo,
que é da desordenada e diabólica jurisdição. (p. 62)

3.3.2. A terceira margem do rio

Em “A terceira margem do rio” o enredo se concentra na seguinte narrativa: um homem abandona a família e a sociedade para viver à deriva numa canoa, no

meio de um grande rio. Com o tempo, todos, menos o filho primogênito, desistem de apelar para o seu retorno e se mudam do lugar. O filho, por vínculo de amor, esforça-se para compreender o gesto paterno; por isso, ali permanece por muitos anos. Já de cabelos brancos e tomado por intensa culpa, ele decide substituir o pai na canoa e comunica-lhe sua decisão. Quando o pai faz menção de se aproximar, o filho se apavora e foge para viver o resto de seus dias ruminando o falimento e a covardia.

3.3.2.1. O início e a margem

O pai na canoa, no meio do rio. Esboço de uma terceira margem, ainda sem sê-lo.

Nosso pai não voltou. 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. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente” (ROSA, 1988 [1962], p. 33).

Momento emblemático do conto, em que o signo apresenta semelhança com o objeto apresentado, a saber, a retirada deliberada do pai da sociedade para viver no meio do rio. Momento de estranheza, sem explicações. Primeiro momento de um conhecimento que começa a ser estabelecido no nível da possibilidade e da comparação, não havendo intervenção de processos cognitivos, mas o predomínio do sentimento, recobrando o nível do sensível e do qualitativo. Além disso, tudo sempre começa com um Pai entrando numa canoa. Ou com a narração do ocorrido. “Estorinha” de criação que, superinvestida, transforma-se em História da Civilização – transformação via deformações, de onde se inicia a Tradição.

A estranheza provocada pela retirada deliberada do pai do convívio social mostra-se como um momento inicial de reflexão e de tentativa de compreensão do fato em si. A partir disso, possibilidades de intervenções vão sendo estabelecidas no intuito de se alcançar o entendimento do gesto descrito. Assim, conjecturas, teorias, hipóteses são pensadas pela família e pela comunidade sobre o fato do pai habitar o rio. Porque aquele que não segue convencionalmente o cotidiano dominante é visto como estranho e deve ser dominado ou ignorado. Diante disso, surgem no texto alguns índices que apontam para a nomeação e a dominação do estranho e o momento de afastamento, uma vez que esse estranho não foi absorvido ou eliminado socialmente, mas manteve-se enquanto resistência.⁹

- Índices de nomeação da estranheza, considerados aqueles que apontam para uma possível conceituação dos estados psico-sociais e físicos do pai, neste caso, “doidera”, “lepra”, “promessa”:

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele (ROSA, 1988 [1962], p. 33).

- Índices de dominação daquilo que é estranho, ou seja, representações de modelos de mecanismos de dominação presentes no cotidiano real e referenciados no conto, uma vez que a tentativa de compreensão do ato em si não se esgota em suas possibilidades. Desta forma, tem-se uma corrente de

⁹ Os índices expostos nessa dissertação foram extraídos do artigo *O percurso do signo: estudo semiótico do conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa*, escrito pela autora dessa dissertação em parceria com a também mestranda do curso de Cognição e Linguagem da UENF Priscila Mattos Monken para a disciplina “Tópicos especiais em Semiótica da Cultura”, ministrada pela Prof^a Dr^a Arlete Parrilha Sendra, no primeiro semestre de 2007 na UENF. Posteriormente o artigo foi apresentado no VIII CONGRESSO LATINOAMERICANO DE HUMANIDADES, também em 2007, na cidade de Campos dos Goytacazes, R.J.

personagens representantes da tradição cultural dominante, como: tio (família e negócios/capital), mestre (saber), padre (religião), soldado (violência), jornalista (informação):

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o 'dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele (Ibid, p. 34).

- Índice de afastamento da família em relação ao pai, representado numa única frase, numa única palavra (você) e suas variações, revelando a força da língua naquilo que ela transmite. Nota-se que a utilização das variações que a palavra “você” abarca também retrata visualmente o processo de abandono que a família destina ao genitor. Partindo do “cê” até chegar ao “você”, tem-se as gradações de tratamento desde algo mais próximo e familiar até a formalização no trato com o outro, demonstrando que uma mesma palavra pode apresentar diferentes conotações:

Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" (Ibid, p. 32).

Vale ressaltar que se considera também o próprio rio como índice de dominação, rio restrito às duas margens; daí a tentativa da criação de uma terceira margem; neste caso, metáfora da linguagem que, representando os domínios desta, o sistema de signos, permite configurar e traduzir uma diversidade de experiências caracterizadoras do ser e de cada um no mundo porque como sistema, a linguagem é uma configuração social em constante mudança.

Deste modo, as duas margens do rio são pensadas aqui como apontamentos para a linguagem convencional, linguagem corrente e a criação de uma terceira margem como transformação dos limites de uma linguagem convencional, fazendo eclodir uma língua além-portuguesa, brasileira, representada neste momento pela linguagem utilizada na obra rosiana. Ou seja, o pai, ao habitar o rio, faz dele sua morada, fazendo, portanto, da linguagem a casa de seu ser, imerso na linguagem, encharcado dela. Também, as duas margens representam a História e os fatos históricos encarcerados nas margens de um sistema hegemônico, numa imposição de autoridade real contra a criação de novos modos de navegação.

Além disso, a canoa, localizada pontualmente nos espaçamentos do rio, modifica a paisagem e, ao forçar novos direcionamentos dessas águas, modifica também a estrutura convencional da linguagem e de se fazer história, alterando ainda o encadeamento das histórias do pai, da família, da comunidade e da cultura como um todo.

Propõe-se, a partir dessa mudança de direção, a revitalização da linguagem como verbo, pois sendo verbo tem que ser conjugada de acordo com as experiências particulares de cada indivíduo. E assim, a linguagem nunca se apresenta como algo acabado, mas só pode ser descoberta na travessia de, explorando as possibilidades de. Estaria aí sua terceira margem?

E aqui as águas da história e da linguagem se confluem em nova margem de possibilidades. Porque nas paisagens escritas por Rosa, as fronteiras proporcionam trocas linguísticas e culturais, onde os valores universalizantes se relativizam e sofrem o efeito da desierarquização. De acordo com Marli Fantini (2003, p. 168), “ao inventar uma nova margem para abrigar o insondável, Guimarães Rosa produz

estratégias para desierarquizar as certezas que põem marcos na nebulosa fronteira entre a sanidade e a loucura, a doxa e o paradoxo, a verdade e a incerteza”.

Deste modo, faz-se necessário, ao menos, se tentar mergulhar nas águas da palavra e da história cuja fluidez permite atravessar a bruteza do real para que seja possível se inscrever nas margens do simbólico.

3.3.2.2. O reinício

Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (ROSA, 1988 [1962], p. 36-37).

A questão do filho-narrador torna-se delicada. Não tomando o lugar do Pai na canoa, volta para a cultura, continuando seu trabalho de narrar histórias. Substituindo o Pai, sai da ordem antiga em direção a um trabalho de ruptura. Entretanto, corre o risco de afundar a canoa, fundando uma tradição por continuidade ao trabalho do Pai. Porque mesmo um ato de rompimento com aquilo que foi previamente estabelecido pode deixar de ter um caráter de mudança de posicionamento à medida em que encontra seguidores, fazendo com que a idéia de

criação e revitalização se perca nas águas da repetição e da reprodução.

Historicismo? Ou rupturismo?

A circulação de bens simbólicos e culturais, prestes a desaparecer sob o impacto da modernidade, é representada no conto “A terceira margem do rio”, sob a perspectiva de um narrador que se põe a tarefa de traduzir o silêncio do pai. Este, por seu turno, metaforiza a voz de uma tradição autoritária que, ensandecida, perdeu a capacidade de legar à posteridade crenças e valores. A negação da palavra paterna no conto em questão faz desaparecer toda a possibilidade de laços históricos, e essa negatividade permite supor que a tênue ligação entre filho e pai, ou seja, entre a tradição e a modernidade, só perdurará até a morte deste (FANTINI, op. cit., p. 169).

O filho trai o Pai e permanece na cultura, única forma de saída. Implosão ao narrar sua história de renúncias e adesões. O fracasso na operação transcultural entre pai e filho aponta a traição como metáfora contra uma miséria simbólica herdada de uma tradição incapaz de acompanhar as necessidades de mudança de posição que a modernidade impõe, forçando também a mudança de posicionamento do sujeito diante da História e de sua história pessoal. Desta forma, abre-se, momentaneamente, espaço no autor produtor para se inscrever numa História vista agora como ruína, numa situação social contemporânea que o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade.

E nesse sentido, se delinea o símbolo presente não só na narrativa das margens, mas em toda a obra rosiana: o sujeito-travessia. Entretanto, não se trata daquele que se propõe a perpetrar uma travessia, mas que se constitui como tal, trilhando um caminho de desinterpretação do pai por meio de sua reescritura, como o faz o protagonista do conto estudado. Essa angústia de influência, uma vez superada, revela que para morrer é preciso colocar em palavras a travessia da vida.

O sujeito recua e não completa as travessias, que lhe convidam para outros percursos. Só os corajosos mergulham em outros rios, se atrevem a procurar outras margens, algo que Riobaldo e Diadorim sabem bem quando afirmam que viver é

muito perigoso; carece de ter coragem. Ou Sócrates que revela que só sabe que nada sabe, demonstrando que o conhecimento aponta para uma busca eterna das palavras dos outros e de suas próprias palavras. Assim, as três margens são tidas como partes de um todo que deságua em algo maior: o oceano da vida, num processo constante de revitalização do homem enquanto linguagem, memória e história.

No que Freud (1995 [1939], p. 71), no final da vida, diz: “[...] posso exalar um suspiro de alívio agora que o peso foi tirado de mim e mais uma vez posso falar e escrever – quase disse ‘e pensar’ – como quero ou como devo”, apontando para a responsabilidade política daquele que escreve e, poderia dizer, daquele que conta.

E, ao se contar, que seja um conto menos maravilhoso... mais maravilhal.

CONCLUSÃO

“Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum” (ROSA, 2001 [1956], p. 27).

Assim começam as histórias dos Miguilins. Narrativas, sugerindo a estrutura dos contos de fadas ou da literatura dos “causos” escutados, construídas sobre reminiscências.

Linguagem.

Memória.

História.

Os temas aqui apreciados começaram a fazer esboço à medida em que outro trabalho tomava forma¹⁰. Insistiam em aparecer como protagonistas ou coadjuvantes nas questões que iam surgindo: Como crianças tão pequenas (esses Miguilins) conhecem tal e tal personagem? Cenários? Enredos? Tramas?

QUEM?

O QUÊ?

COMO?

Concluído o referido trabalho, a sensação de inquietude persistiu. Os temas pareciam tomar a forma de pilares que, aproximados, formavam um desenho, uma

¹⁰ Referência à monografia *A marca da maldade: o papel dos vilões nas histórias e no imaginário infantil*, escrita pela autora desta dissertação ao final do curso de graduação em Psicologia, PUC-Rio, 2000.

espiral, que atraindo para dentro de si das coisas que voam àquelas que rastejam, falavam, lembravam e conservavam tudo aquilo de que se apropriavam.

Por que não falar disso, se isso nos fala o tempo todo? Por que não tentar desfazer o desenho, revelando suas estruturas, seu funcionamento, suas fissuras, seus vazios? Abrir os armários, os livros, as pessoas para que deles exalem seus odores, suas fragrâncias. De naftalina? De alfazema? Só o tempo iria dizer.

Ao longo dos últimos anos, a presente dissertação foi sendo desenvolvida e percebeu-se que, antes sendo pensada como uma discussão bipolar, envolvendo conceitos-metáfora, ela mostrou-se, ao final, como o entrelaçamento desses mesmos conceitos, como partes de uma mesma estrutura de pensamento, sendo preciso procurar, a cada momento, qual tonalidade, odor se sobrepunha.

Descobriu-se que não mais seria possível falar de naftalina ou alfazema, ou até mesmo, procurar escutar a naftalina da alfazema ou a alfazema alfazemando a naftalina. Ao invés disso, fala-se aqui, agora, de naftazema e alfalina, neologismos que ilustram o pensamento de que a obra literária rosiana, assim como a Vida, vive a tensão constante de fugir a todo e qualquer aprisionamento, seja pela vertente da Linguagem, da Memória ou da História.

O sentido da obra de Guimarães Rosa não está em seu significado, mas no modo de significar, agregando realidades linguísticas, históricas e memoriais, num selar de compromisso entre a ficção realística e a realidade ficcional. Sua obra também pode ser vista como configuração da linguagem que se detém em si própria, retendo o fluxo de um murmúrio de tudo o que é pronunciado e que dá espessura e, ao mesmo tempo, transparência aos signos e às palavras. Homens e mulheres de qualquer tempo e lugar, cada personagem representa não a sua singular existência, mas a humanidade e suas certezas e contradições.

A história é a tarefa nunca concluída, que toda geração precisa assumir, de libertar o futuro do passado, ou seja, de retomar as possibilidades abandonadas do passado, do que poderia ter ganhado vida, mas que foi soterrado nas ruínas da história em continuidade. Diante disso, o homem precisa ser educado a ver de maneira estereoscópica e dimensional na profundidade das sombras históricas, promovendo uma mudança radical da maneira habitual de se pensar e recordar a vida e o mundo.

Mas, parece que a cada minuto o homem se escapa.

Desta forma, viu-se, ao fim deste trabalho, que é preciso reconhecer que ambas as essências (naftalina e alfazema) encontram-se entranhadas no pensamento humano, impregnando-o de vida e morte. Cabe ao homem, leitor da obra do mundo, decidir a serviço de que predominância colocará sua palavra e seus atos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERGARIA, Consuelo. O sentido trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 520-526.

ALVES, Antônio Benedito de Castro. *Linguagem e temporalidade em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1998.

ANDRADE, Vera Lúcia. Conceituação de jagunço e jagunçagem em Grande sertão: veredas. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 491-499.

ASSIS, Machado de. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: _____. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19--?]. p. 127-135.

BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Tomo I. Brasília: LGE, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70, [19--?].

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Org.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. A necessidade da desleitura. In: _____. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 105-138.

_____. *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *Revista USP*, São Paulo, dez/fev, n 24, p. 80-93, 1994/95.

BUCCI, Eugênio. A saliva oleosa desse verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1998. Caderno B. p. 8.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Um lance de "dês" do Grande Sertão. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 16, p. 9-28, 1959.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 264-270.

CAPELLER, Leon. Tradição e violência na transmissão da Psicanálise. *Mensagem na garrafa*: Boletim de pesquisa em Psicanálise, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 35-38, 2001.

CARNEIRO, Flávio Martins. *Entre o cristal e a chama*: ensaios sobre o leitor. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1996.

CASCUDO, Luís Câmara. *Tradição, ciência do povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASTRO, Cláudia Maria de. *O in-significante signo*: a idéia de linguagem em Walter Benjamin. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1993.

_____. *A alquimia da crítica*: Benjamin, leitor de Goethe. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2000.

CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético*: a história literária. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

_____. *O homem provisório no Grande sertão*: um estudo de Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

CASTRO, Nei Leandro. *Universo e vocabulário de Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CLARKE, William G.; WRIGHT, William A (Org.). The plays and sonnets of William Shakespeare. In: *Great books of the western world*. Vol. 26, 27. Chicago: The University of Chicago, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-236.

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

DELFINI, Mariana. Palavras de guerra: a 2ª Guerra vista por Guimarães Rosa. *Bravo!*, São Paulo, ano 11, n. 126, p. 28-39, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EPELBOIM, Solange. *Memória individual e memória social/coletiva: considerações à luz da psicologia social*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/epelboim01.htm>>. Acesso em: 06 set. 2007.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/SENAC, 2003.

FARACO, Sérgio (Org.). *Shakespeare de A a Z: o livro das citações*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILLOUX, Jean-C. *A memória*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Coleção Ditos e Escritos. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e Escritos. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000c. p. 137-174.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre Psicanálise e Literatura*. Rio de Janeiro: Maud, 2001.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1908]. p. 135-148.

_____. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1901]. p. 59-66.

_____. Lembranças encobridoras. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1899]. p. 287-308.

_____. Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1910]. p. 73-142.

_____. Moisés e o monoteísmo. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1939]. p. 13-150.

_____. O esquecimento de impressões e intenções. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1899]. p. 142-166.

_____. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1898]. p. 275-286.

_____. O futuro de uma ilusão. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1927]. p. 11-64.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1930]. p. 65-148.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1914]. p. 159-172.

_____. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1915]. p. 285-310.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1995 [1924]. p. 251-260.

FURLAN, Mauri. Linguagem e tradução em Walter Benjamin. In: *XI Encontro Nacional da Anpoll*, João Pessoa, PB, 1997. Anais.

GADAMER, Hans-Georg; FUCHON, Pierre (Org.) *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O humor de Guimarães Rosa. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, ano 2, n. 24, p. 40-46, 2007.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. 2v. São Paulo: Editora 34, 1996.

HOUAISS, Instituto Antônio: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1,0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOÃO GUIMARAES ROSA. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 20 e 21, p. 4-344, dez. 2006.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, [19--?].

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LACAN, Jacques. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 197-213.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.

LISBOA, Henriqueta. A poesia de "Grande sertão: veredas". *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 12, p. 141-146, 1958.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-100.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARTINS, Marília Soares. *As imagens da memória: espaço e tempo nos escritos de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1997.

MEDEIROS, Sílvio. *Poesia, oralidade, memória, mito e o poder da Métis em Homero*. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/84966>>. Acesso em: 07 abr 2008.

MELLO, Joel Ferreira. *Cerne em sede: poesia reunida*. Campos dos Goytacazes: Editora da Academia Campista de Letras, 2005.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Org.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MENEZES, Fernanda R. B. S. de. Espectros no espelho: estudo hermenêutico dos contos “O espelho” de Machado de Assis e de Guimarães Rosa. *Revista da Academia Campista de Letras*, Campos dos Goytacazes, ano V, n. 2, p. 93-105, 2007.

MENEZES, Fernanda R. B. S. de; MONKEN, Priscila M. O percurso do signo: estudo semiótico do conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE HUMANIDADES, 8., 2007, Campos dos Goytacazes. (Trabalho apresentado).

MIKETEN, Antônio Roberval. *Travessia de “Grande sertão: veredas”*. Brasília: Thesaurus, 1982.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOURA, Fernanda Teophilo da Costa. *Estilhaços de linguagem*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1990.

MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 283-290.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 179-186.

PENIDO, Stella da Silva Telles. *O caleidoscópio da memória: Bergson, Freud e Proust na filosofia da história de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1992.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 198-201.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucaia, cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 310-320.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1983.

PY, Fernando. Estas estórias. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 562-573.

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de Primeiras Estórias. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 514-519.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

RONAI, Paulo. *Guimarães Rosa: seleta*. Coleção Brasil Moço. Rio de Janeiro: José Olympio, [19--?].

_____. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 527-535.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967]. p. 29-40.

_____. A menina de lá. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 22-26.

_____. A simples e exata estória do burrinho do comandante. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1969]. p. 25-68.

_____. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 32-37.

_____. Buriti. In: _____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1956]. p. 91-258.

_____. Campo Geral. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956]. p. 27-152.

_____. “Cara-de-Bronze”. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956]. p. 107-174.

_____. Desenredo. In: _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967]. p. 72-75.

_____. Dão-Lalalão. In: _____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1956]. p. 13-90.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956].

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: 1958 – 1967*. Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Nova Fronteira, 2003.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 [1936].

_____. Nada e nossa condição. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 73-82.

_____. Nenhum, nenhuma. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 47-54.

_____. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 65-72.

_____. O recado do morro. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1956]. p. 27-106.

_____. Palhaço da boca verde. In: _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967]. p. 169-173.

_____. Partida do audaz navegante. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 104-112.

_____. Quadrinho de estória. In: _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967]. p. 178-182.

_____. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984 [1946]. p. 239-268.

_____. Sequência. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 [1962]. p. 60-64.

_____. Sobre a escova e a dúvida. In: _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967]. p. 209-233.

_____. *Zoo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Kathrin. *Os Descaminhos do Demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 536-561.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre livros e leitura*. Porto Alegre: Paraula, 1994 [1851].

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.

SENDRA, Arlete Parrilha. *Por mares helênicos, por sertões brasileiros, tudo é travessia!* Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1993.

_____. *Por nome ficção: contraponto em Iracema, Macunaíma e Grande sertão: veredas*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1997.

SÊNECA. *Aprendendo a viver*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. Brasília: UnB, 1995.

_____. *Mitologia II: História e mito*. Brasília: UnB, 1995.

SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

WHITE, Hayden. A poética da História. In: _____. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 17-58.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico e significação política*. Portugal: Difel, 2002.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. *Revista do livro*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 21-22, p. 9-30, 1961.

Referências do *Diálogo* em ordem de exposição

- Guimarães Rosa, Sobre a escova e a dúvida, Tutaméia: terceiras estórias, parte VI, Sêneca
 - Shakespeare, Muito barulho por nada, ato II, cena III, Benedito
 - Shakespeare, Timão de Atenas, ato II, cena II, Flávio
 - Shakespeare, Hamlet, ato II, cena II, Hamlet
 - Shakespeare, Ricardo III, ato III, cena III, Aumerle
 - Shakespeare, Trabalhos de amor perdidos, ato I, cena II, Armado
 - Shakespeare, A tempestade, ato IV, cena I, Próspero
- Guimarães Rosa, Cara-de-Bronze, No Urubuquaquá, no Pinhém, narrador.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)