

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



A FORMA DO MEIO
Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa

Clara Maria Abreu Rowland

DOUTORAMENTO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS – LITERATURA COMPARADA

2009

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas

A FORMA DO MEIO

Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa

Clara Maria Abreu Rowland

Tese orientada por

Professor Doutor Manuel Gusmão

e

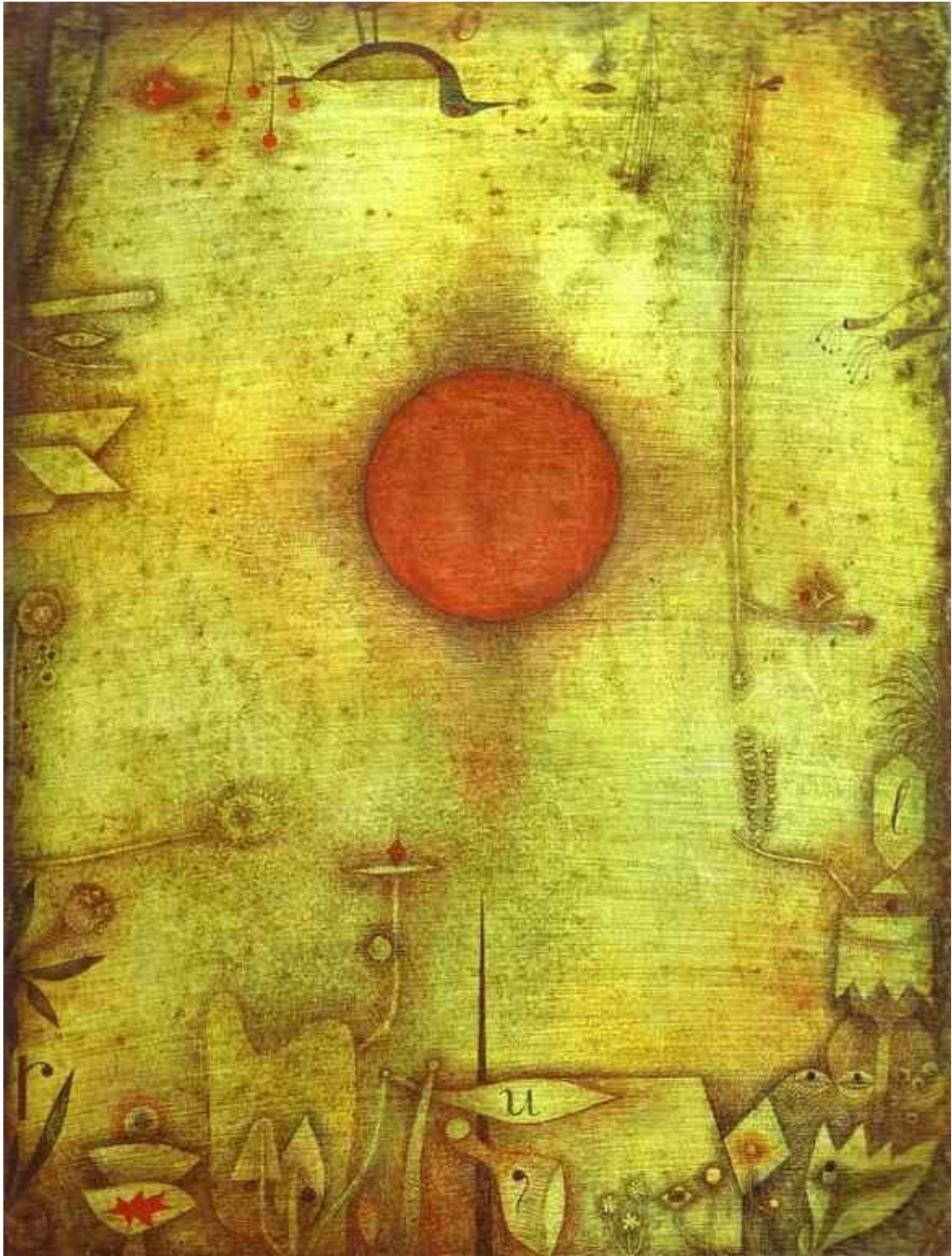
Professor Doutor Abel Barros Baptista

Doutoramento em
Estudos Literários – Literatura Comparada

2009

O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...

Grande Sertão: Veredas



Paul Klee, *Ad Marginem*. 1930. Kunstmuseum Basel.

Índice

Resumo	1
Abstract	2
Agradecimentos	3
Introdução	5
PARTE I Indesfechos	
<i>Capítulo 1</i> O resto que falta	20
<i>Capítulo 2</i> Terrível simetria	73
PARTE II O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber	
<i>Capítulo 3</i> Circuito	130
<i>Capítulo 4</i> Livro	154
<i>Capítulo 5</i> Indicações de Leitura	191
PARTE III Só se pode entrar no mato é até ao meio dele	
<i>Capítulo 6</i> Aqui eu podia pôr ponto	230
<i>Capítulo 7</i> Mais longe do que o fim; mais perto	274
Referências bibliográficas	321

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura da obra de Guimarães Rosa de *Corpo de Baile* (1956) até *Estas Estórias* (1969), construída sobre a articulação entre duas dimensões, o *livro* e a *narração*. Interroga-se o modo como estes textos colocam em relação, na tensão entre escrita e oralidade que está na sua base, a representação do acto narrativo e a reflexão sobre a construção do livro em função de um questionamento da forma e da legibilidade. Descreve-se a resposta que a organização dos livros de Rosa oferece a problemas de representação e referência, através de uma atenção ao paratexto e à edição, e discute-se a releitura e a parábase como figuras da problematização da leitura.

Palavras-chave

Livro

Narração

Releitura

Parábase

João Guimarães Rosa

Abstract

This work offers a reading of Guimarães Rosa's work, from *Corpo de Baile* (1956) to *Estas Estórias* (1969), built upon the articulation of two dimensions: *book* and *narration*. It questions how these texts link, through the tension between writing and oral speech that is central to them, the representation of the narrative act and the reflection on the construction of the book based on a questioning of form and legibility. It describes the answer provided by the organization of Rosa's books to problems of representation and reference, by analysing their paratext and how they were edited, and discusses rereading and parabasis as elements of the questioning of reading.

Key words

Book

Narration

Rereading

Parabasis

João Guimarães Rosa

Agradecimentos

O senhor já sabe: viver é etcétera...

Esta tese confunde-se tanto com o tempo que passou desde que começou a ser pensada, e com os anos da sua elaboração, que é difícil escolher, em muitos casos, entre diferentes razões para agradecer.

Esta tese não teria começado a ser pensada sem as extraordinárias aulas e o exemplo do professor Manuel Gusmão, a quem agradeço a disponibilidade e a atenção durante todo este tempo.

Esta tese não existiria sem a confiança e a generosidade do professor Abel Barros Baptista. A frase anterior quis dizer várias coisas ao longo destes anos, mas nunca foi tão literal como nesta fase final. Por isso, mas também pela partilha e por tudo o que tenho aprendido, só posso agradecer.

Ao professor Herb Marks quero agradecer as lições de leitura, o encorajamento e tudo o que me tem ensinado sobre a conjugação do adjectivo “literário” com um modo de vida.

Esta tese também se confunde com a experiência de ensino no Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras. Aos professores e colegas que me têm feito sentir em casa queria agradecer a conversa e o apoio. Agradeço em particular a Teresa Amado, João Dionísio, Ângela Fernandes (por muitas destas razões) e Vania Chaves. Muitas das obsessões que por aqui passam passaram também pelas aulas de Literatura Brasileira e Literatura Comparada (e talvez algumas mais): só posso agradecer aos alunos que as foram partilhando o entusiasmo com que, para minha surpresa, foram respondendo.

O lugar desta tese é o Centro de Estudos Comparatistas (e o Programa, claro). Sem os colegas, não faria sentido. À professora Helena Buescu quero agradecer ainda o apoio constante ao longo destes anos.

No Brasil esta tese contou com o apoio, directo e indirecto, de Lélia Parreira Duarte, de Milton Ohata, de José Miguel Wisnik e Laura Vinci. Sem a Luz e o Caio não haveria Brasil. Ao Instituto de Estudos Brasileiros e ao Arquivo Guimarães Rosa devo agradecer a hospitalidade e a disponibilização de materiais. À Companhia de Navegação do Rio São Francisco, a viagem no Santa Dorotéia.

Nos Estados Unidos passei duas temporadas como *visiting scholar*: agradeço à Orlanda Azevedo a experiência na Universidade de Berkeley e a Richard Gordon e Lúcia Costigan, da Ohio State University, a generosidade com que nos receberam em Columbus.

Esta tese contou com uma Bolsa de Doutorado da Fundação para a Ciência e Tecnologia, essencial para o seu desenvolvimento.

Agradeço profundamente aos serviços interbibliotecários da Ohio State University.

À minha mãe, além de tudo, tenho de agradecer o facto de me ter ensinado a querer ler o *Grande Sertão*. Ao meu pai por me ter dado régua e compasso para lá ir. E ao Pitú, que por aqui também passou.

Sem a companhia na travessia, nada disto faria sentido: Bárbara Vallera, Clara Riso, Filipa Ribeiro do Rosário, Francisco Frazão, Francisco Rosa, João Ribeirete, Jussara, Orlanda, Zé Maria. Mas também Nuno Matos, Arianna Pieri e, apoio nos últimos tempos, Ariane e Riccardo.

Mas esta tese é para o Marco, que veio ter comigo.

Introdução

Introdução

Experience has shown that it is by no means difficult for philosophy to begin. Far from it. It begins with nothing, and consequently can always begin. But the difficulty, both with philosophy and for philosophers, is to stop. This difficulty is obviated in my philosophy; for if any one believes that when I stop now, I really stop, he proves himself lacking in the speculative insight. For I do not stop now, I stopped at the time when I began.

Søren Kierkegaard, *Either/Or*

Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.

“Antiperipléia”

I

Num ensaio em que interroga as relações entre literatura e filosofia a partir de *Grande Sertão: Veredas*, Benedito Nunes anunciava deste modo o seu programa de abordagem interdisciplinar: “Tudo o que vai ser exposto acerca dessa obra tem o carácter de reflexão sobre uma *forma*” (Nunes 1983b: 205). Começo por arriscar que é também esse o ponto de partida deste trabalho, tendo em conta que o que aqui se procurará identificar é o modo como na obra de Guimarães Rosa se reflecte sobre a

ficção a partir da sua relação com uma *forma*. Essa identificação, porém, não será feita no sentido de uma forma que represente uma “instância de questionamento” de “ideias que são problemas *do e para* o pensamento”, como propõe Benedito Nunes (*idem: ibidem*): o que aqui se procurará é uma ideia de forma que responda ao questionamento da legibilidade que os livros de Guimarães Rosa insistentemente põem em cena. A forma não será, assim, entendida como veículo de *problemas* – o problema *é* a forma, porque é nela que se questiona a inteligibilidade da representação. Como princípio de organização da acção, a forma é a questão da ficção rosiana, no sentido em que é perante a imposição de uma estruturação entre início, meio e fim, para retomar a configuração aristotélica da questão, que narrativa e mundo se colocam em relação; e o que os textos que aqui analisaremos parecem demonstrar é que o problema não é tanto o de uma oposição entre as duas dimensões – a ficção que dá forma ao mundo, como é comum dizer-se, por exemplo, a propósito da noção de *closure* – mas o modo como *ambas* se colocam em tensão com uma ideia de forma (orientação e estruturação) e *lhes parecem resistir*. O *mundo movente*, como sugere o título do ensaio de José Carlos Garbuglio, é também imagem do texto rosiano: ler a forma não concluída desse mundo (ou seja o modo como o mundo se furta à forma) é a legibilidade paradoxal que a ficção de Guimarães Rosa parece perseguir, através da forma e contra ela. A interrogação dessa legibilidade do informe será construída sobre a articulação de duas dimensões, o *livro* e a *narração*, considerando o modo como os textos de Rosa colocam em relação, na tensão entre escrita e oralidade que está na sua base, a representação do acto narrativo, vinculada à figura do contador de histórias, e a acentuação da materialidade do livro, dando particular atenção aos pontos de contaminação entre as duas ordens (o diálogo que se faz inscrição, o livro que encena uma situação de presença). É uma passagem que é importante esclarecer desde já: se a oposição em causa não é, como

tentarei demonstrar, uma oposição entre mundo e ficção, e sim uma oposição entre mundo *ou* ficção e a forma como condição de legibilidade, é essencial concentrar a atenção nas figuras dessa oposição, que ganharão corpo na encenação de gestos de *performance*, no sentido com que Rosa usará o termo e que veremos em detalhe na primeira parte deste trabalho – os momentos em que o mundo e as histórias são postos em tensão com a materialidade de um suporte que lhes dá forma. Por esta razão é que se propõe, no título, uma relação entre livro e narração, e não entre livro e história, por exemplo: como veremos nas encenações do acto narrativo que a obra de Rosa insistentemente oferecerá, a tensão com a forma constrói-se numa tensão entre os ouvintes e o narrador, corpo da história, que põe em causa a sua delimitação e bloqueia, no sentido em que retém, a sua plena *transmissão*. A narração é o momento em que a história “sem formato”, para usar uma expressão que reencontraremos, pode ser percebida como forma através do corpo do contador; mas será percebida como lacunar, incompleta, *movente*, pelos seus destinatários, que procurarão impor-lhe, em nome da forma, um final. É então na tensão entre a performance da história e a imposição de uma forma que a delimite que a legibilidade do informe como resistência à forma se constrói. Assim se percebe que o livro venha a ser o ponto central deste percurso: na representação de situações de narrativa oral, a ficção de Rosa acentua precisamente a resistência do suporte à transmissão, e nesse sentido aproxima a caracterização da narração de problemas associados à escrita e ao livro. A narração é imagem de uma tensão relacional (retenção e desejo de completude) a que o livro, enquanto ideia de totalidade numa forma material, dá corpo; e o que aqui se entrevê é que, contrariamente ao que muitas vezes se sugere, a recriação em Rosa de um mundo de contadores de histórias não se oferece apenas como compensação de uma cultura da presença que a modernização destruiu, nem como regressão a uma oralidade arcaica. Nos exemplos que

veremos a narração encena através da acentuação do corpo uma resistência que é própria da escrita: a representação da oralidade dirige-se para uma legibilidade diferida que o livro de Guimarães Rosa encenará e o valor performativo dessa legibilidade assenta por inteiro na tensão com os limites da forma. A hipótese de que parto, assim, é a de que é possível articular o tratamento reflexivo da narração, em Guimarães Rosa, com o questionamento do livro como figura de uma totalidade concluída e apreensível, e que nessa articulação o que se dá a ver é uma *resistência à forma* que, ao pôr em causa a imposição de limites (fim, começo, margem), irá revelar-se também resistência à leitura. A conjugação entre narração e livro, acentuando a dimensão do transporte – a escrita como transporte de uma oralidade encenada, o livro como suporte da “estória” – apresenta-se deste modo como o lugar privilegiado de uma interrogação que terá na materialidade do suporte (corpo do narrador, visibilidade da letra, livro material) o seu campo de tensão. A partir deste quadro, é então possível colocar a hipótese de um trabalho sobre a forma do livro que procure superar os seus limites a partir do seu interior, impondo uma dupla temporalidade à sua construção material: linear, de um lado, e recursiva, do outro, devolvendo insistentemente o leitor ao que no livro não se fez legível, orientando o acto de leitura para a paradoxal legibilidade do que não tem formato. É esse o projecto que aqui se desenvolve e serão essas as dimensões que determinam os dois primeiros movimentos deste trabalho; na interrogação do modo como o livro resiste à forma impôs-se, porém, um terceiro movimento, consequência desta primeira articulação. Antes de justificar a sua posição, torna-se necessário um pequeno desvio que articule, a partir do título deste trabalho, livro e narração com a ideia de uma *forma do meio*.

II

Na sequência central do conto “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de Baile*, a narrativa interrompe-se com a seguinte indicação de leitura:

Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para o seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. (I 688).¹

Importante por diferentes motivos no percurso deste trabalho, o excerto é exemplar de uma dificuldade intrínseca desta obra: antes mesmo de entrarmos em interpretações mais substanciais das implicações de uma suposição como esta para a relação entre início, meio e fim (o todo edificado da obra), a adivinha coloca um problema determinante para qualquer tentativa de leitura da ficção de Guimarães Rosa, ao encenar a passagem de uma suposta descrição do mundo (o mato, o bicho larvim), para um comentário sobre a linguagem. A adivinha assenta num desvio: de uma pergunta sobre o mato – até onde se pode entrar? – desloca-se, sem transição, para um jogo entre expressões – até ao ponto em que se começa a sair. O problema reside na brusca transição entre os dois verbos, contíguos numa relação que põe em causa precisamente o terceiro termo que os define. E o problema desse terceiro termo será aquele a que se tentará dar resposta ao longo destas páginas, e para o qual se orientará o questionamento da legibilidade do informe que aqui se propõe. Se a adivinha interroga até que ponto se pode entrar no mato, o texto de Rosa parece perguntar incessantemente em que ponto se sabe que se começou a sair ou, por outras palavras, em que ponto a forma se fez forma. A resposta a esta pergunta, desdobrada por todos os livros de Rosa,

¹ Todas as citações da obra de Guimarães Rosa, excepto quando indicado, serão feitas a partir dos dois volumes da *Ficção Completa* (Rosa 1994), indicando-se apenas o volume e a página.

passará necessariamente pela ideia de um diferimento, que ganhará corpo na figura, decisiva para este trabalho, da releitura. Na relação entre entrar e sair, o meio revela-se o ponto elusivo e diferido em torno do qual o texto se articula. Como se diz em *Grande Sertão: Veredas*: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (II 28).

Começar (e terminar) por um enigma, que necessariamente obscurece, por agora, qualquer ideia de estrutura, é uma estratégia bem rosiana: no entanto, o enigma serve-me para destacar um problema de leitura para o qual muitos dos esquemas recorrentes na recepção de Rosa não parecem oferecer resposta. Trata-se de um problema de reflexividade, ou do modo como, na obra de Guimarães Rosa, comentário do mundo e comentário das estratégias de representação são continuamente sobrepostos, constituindo um nó reflexivo de difícil orientação. O anacoluto que o enigma sugere é disso exemplo: é através de um vazio conceptual – o centro – que passamos de uma ordem supostamente mimética para a forma da enunciação, a acção de sair ganhando então o sentido de uma passagem (sem regresso) do mundo à linguagem. O meio é o espaço da sobreposição entre estas duas ordens: referência e auto-referencialidade coincidem, por momentos, nessa suspensão que se faz fronteira.

Parece-me ser esse o ponto de chegada possível de um trabalho que procure interrogar a ideia de legibilidade em Guimarães Rosa: o que opõe uma forma concluída e delimitada a uma construção orientada para um centro que, furtando-se a uma fixação, desestabiliza os pontos de entrada e de saída, introduzindo na forma a sua transformação. No limite, poderíamos dizer que este trabalho pode ser entendido, em todos os seus momentos, como um esforço de leitura de uma das sequências mais conhecidas da obra rosiana: “Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que

clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (II 46). O que tentarei demonstrar é que numa passagem como esta se concentram e tornam visíveis os principais problemas da poética rosiana: na construção de uma dimensão intervalar e diferida – a travessia que não se soube ver a tempo – é a própria ideia de forma estruturada que é posta em questão a partir de uma ideia de centro que, vindo *depois*, faz da forma uma forma *movente*. Nesta imagem encontramos não só a resistência que o carácter elusivo de um meio em trânsito oferece a uma *legibilidade do mundo*, mas também o ponto de tensão de uma construção da forma do livro em Guimarães Rosa.

O lugar de articulação destas questões – questionamento da forma, reflexividade, centro – será a parábase de *Corpo de Baile* e o modo como permite ler, de forma mais abrangente, o trabalho sobre a suspensão intervalar que os dois exemplos de *Grande Sertão: Veredas* já acentuavam. A parábase é também o eixo explícito da relação entre livro e narração (*a forma do meio*). Momento de suspensão da acção da Comédia Antiga, em que o coro avança para o proscénio e fala directamente aos espectadores em nome do autor, a parábase ocupava o centro da estrutura da peça. Extradramática e perturbadora da ilusão ficcional, auto-referencial e intertextual, é um intervalo que interrompe e ameaça a ficção contra a qual se define. Rosa incorpora a parábase, como veremos em detalhe, através da duplicação dos índices de *Corpo de Baile*, identificando três das sete novelas, no segundo, como “parábases”. O leitor verifica, nesse momento, que esses três contos ocupavam efectivamente o lugar da parábase na estrutura do livro, situando-se, como suspensões periódicas na sua materialidade, no intervalo entre os restantes. Tal como começámos por ver no exemplo anterior, o meio do livro revela-se *depois*, na saída, na figura de um índice de releitura que relança o livro em direcção a si próprio a partir do seu limite. Ao tradutor italiano Rosa escreverá que a classificação

deriva de se ocuparem, os três textos, de “expressões de arte”: a parábase de *Corpo de Baile*, deste modo, apresenta-se como momento reflexivo de explicitação poética – nele a ficção reflecte sobre a ficção e a sua transmissão – e como elemento da construção do livro, abrindo um intervalo, um centro, indissolivelmente ligado à margem do livro que o indica e identifica – o índice. É através da parábase que encontraremos a imagem do livro rosiano: a de uma solicitação crítica que ameaça a ideia de um livro como unidade estruturada em princípio e fim para no mesmo gesto reafirmar na releitura a construção de um livro que se alimenta do seu centro. Nesta conjugação de questionamento metaliterário e investimento numa forma desviante de livro a parábase propõe-se como figura determinante para a ficção de Rosa, e o que aqui se fará é tomá-la como figura da interrogação da forma.

III

O percurso que esta tese propõe determina-se assim na articulação dos dois pontos anteriores. O seu movimento irá, podemos arriscar, do fim ao meio: da negação do fim como questionamento da forma à construção de um intervalo para o qual a legibilidade do informe se orienta. A forma do livro, instituindo a releitura, será o ponto de passagem.

A primeira parte da tese, intitulada *Indesfechos*, propõe, nos dois capítulos que a compõem, uma leitura das representações da narração na ficção de Guimarães Rosa. Aí veremos como a relação entre narrador, história e interlocutor será configurada como uma relação de resistência, no sentido, como dizíamos, de uma retenção, de uma configuração, por negação, de um sentido incompleto ou associado a uma falta, lacuna ou abertura constitutiva; mas também de uma tensão entre os elementos em diálogo que

terá a sua manifestação mais forte nos textos em que Rosa recorre à fórmula do diálogo oculto. A reflexão *en abîme* sobre a narração em Guimarães Rosa parece contrapor a ordem resistente do narrador que não permite o aniquilamento da história num esgotamento do sentido que a plena transmissão, e a conclusão, realizariam; e o movimento da leitura, em que ouvintes e leitores procuram impor através da determinação de um fechamento uma forma que delimite a história. É no encontro destas duas forças que se dá aquilo a que chamei questionamento da forma e que parece funcionar, na obra de Rosa, no sentido de uma inscrição do segredo numa materialidade persistente. Essa resistência é construída, como já sugeri, através de uma acentuação do corpo como lugar da história; e o que se decide nesse gesto é uma coincidência, na tensão agonística que destaquei, entre tentativa de imposição de uma conclusão e uma ideia de morte. A morte é a interrupção, nestes textos, que termina aquilo que não pode razoavelmente terminar. Este movimento será caracterizado de duas formas: no primeiro capítulo, a partir de três exemplos significativos (episódios de “Uma Estória de Amor” e *Grande Sertão: Veredas* e o conto “Pirlimpsiquice”, de *Primeiras Estórias*); no segundo, numa proposta de leitura de “Meu Tio o Iauaretê” como encenação extrema, na obra de Guimarães Rosa, da narração como acto de resistência que resulta, perante a tentativa de eliminação do suporte, numa queda na ilegibilidade.

O passo seguinte desta interrogação estabelece no trabalho sobre o livro, como figura de uma totalidade organizada e estruturada que a ficção desestrutura, a *forma* dessa tensão. Na construção do livro rosiano procurarei identificar a resistência que a história opõe ao livro, ou à ideia de livro, ou seja a resistência que a ideia de ficção definida na primeira parte introduz no seio do próprio livro: a articulação entre livro e narração é o lugar da forma como problema. Neste movimento define-se também de forma mais clara o lugar deste trabalho. Nos livros de Rosa reconhece-se a insistente

encenação de uma forma plenamente delimitada que contra os seus limites se abre como lugar de uma comunicação resistente em que se problematiza a referência. E, no entanto, o problema do livro é um problema ausente da fortuna crítica rosiana. Se exceptuarmos leituras individuais de livros em que a questão se impõe, como por exemplo *Tutaméia*, são surpreendentemente poucas as leituras que interrogam de forma transversal o papel do investimento sobre a forma do livro em Guimarães Rosa, e sobretudo que o procuram relacionar com outros aspectos da sua recepção². A questão do livro permite, porém, um questionamento integrado das tensões estruturadoras da obra de Guimarães Rosa que articule diferentes leituras sem que se esgote em nenhuma delas: nesse sentido, o que me proponho nesta tese é *ler* os livros de Rosa, acreditando que a partir deles é possível pensar uma ideia de literatura.

Assim, a leitura que desenvolvo na segunda parte, intitulada *O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber* e dividida por três capítulos, interroga a dupla temporalidade em que a tensão da forma ganha corpo no livro rosiano: a linearidade do livro como forma estruturada e unificada e o prolongamento do livro, além do seu limite, num movimento regressivo em direcção ao seu centro. Essa interrogação faz-se em dois momentos. No primeiro, identifica-se uma constante dos livros de Rosa depois de *Sagarana*³: a construção de uma forma estrutural de desdobramento que põe em

² Se, por um lado, é evidente que a recepção crítica rosiana constitui hoje um *corpus* excessivamente vasto e disperso para que não se coloque sob suspeita qualquer tentativa de generalização, também é verdade que certas tendências se têm delineado de forma muito precisa. Num ensaio publicado em 2004, Willi Bolle dividia os estudos sobre *Grande Sertão: Veredas* em cinco grandes grupos – 1) linguísticos e estilísticos; 2) análises de estrutura, composição e género; 3) crítica genética; 4) interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas e 5) interpretações sociológicas, históricas ou políticas – para sublinhar que as últimas duas tendências “acabaram polarizando o debate em torno da obra” (20), movimento visível sobretudo, a partir do final dos anos noventa. Trata-se de uma classificação meramente indicativa que pode fazer sentido, no entanto, para uma visão de conjunto da fortuna crítica.

³ *Sagarana*, livro que antecede de dez anos a publicação de *Corpo de Baile* em 1956, ficará fora do âmbito deste trabalho, apesar de muitas das questões que aqui se levantam poderem – numa releitura a partir dos livros posteriores – iluminar a sua leitura. Este trabalho toma como possíveis limites para a escolha e coesão do *corpus* a construção de *Corpo de Baile* (1956) e *Tutaméia* (1967), a partir do comum tratamento do livro que aí, e nos livros que medeiam, se identificará. As questões principais que aqui se tratarão passam pela identificação de movimentos reflexivos; como afirma Suzi Sperber, é só a partir de

causa a noção de margem, através da acentuação e multiplicação da dimensão paratextual e do trabalho sobre a ilustração. Num segundo momento desenvolve-se uma leitura, a partir dos elementos de composição do livro, dos dois casos extremos de problematização da forma que apresentam a figura de um “índice de releitura”: *Corpo de Baile* e *Tutaméia*. A comparação entre os dois, ideia inicial deste projecto, permite-nos introduzir um elemento decisivo para o questionamento da legibilidade que aqui está em causa: nos exemplos da primeira parte, a imposição de um limite fazia coincidir morte e interrupção; no índice de releitura, ao contrário, o livro prolonga-se, negando a sua delimitação, em nome de uma legibilidade *diferida*, como tentarei demonstrar, figura última da leitura da forma. É nesse traço que se fará mais explícita a relação da forma com o tempo: inscrita na materialidade do suporte, a desestabilização que a história produz no livro é uma desestabilização que não anula o limite contra o qual se constrói, e nesse sentido o movimento que o livro origina é um movimento regressivo, que devolve, através da figura da parábase, o leitor de volta ao centro do livro, intervalo crítico onde a forma se suspende e revela. Neste gesto decide-se a configuração do livro como errata, forma em transformação, e a identificação dos dois pólos desse movimento, que se desenvolverá na parte final desta tese: a releitura e a parábase.

Assim, na terceira parte, intitulada *Só se pode entrar no mato é até ao meio dele*, o primeiro capítulo identifica três movimentos desta desestabilização regressiva do livro a partir de *Grande Sertão: Veredas*: a revelação póstuma como figura da negação da *closure*; a interrupção central que questiona a forma sem a destruir, parábase do romance; e, por último, o movimento retroactivo da releitura na representação da carta atrasada de Nhorinhá como figura *en abîme* deste questionamento da legibilidade. A construção do livro analisada a partir de *Tutaméia* é aí articulada com a construção do

Corpo de Baile que “ida e volta, travessia, [se] convertem em problemas metalinguísticos” (Sperber 1982: 113).

romance, interrogando em particular a dimensão temporal da repetição e a função do reconhecimento como figura estrutural do questionamento da forma. O segundo e último capítulo identifica em “Cara-de-Bronze” o ponto de fuga dos movimentos que aqui se descreveram. Parábise da parábise, como argumentarei, toda a sua construção encena uma resistência da forma em torno de um centro que se furta à representação. O texto cruza a definição de uma aprendizagem poética, e do fazer do próprio texto, com um questionamento da experiência literária e dos seus efeitos a partir de uma multiplicação de formas que delimitam, enquanto ponto de atracção, a ideia de poesia como núcleo ao mesmo tempo vital e irrepresentável. Texto central na obra de Rosa, nele se encontrarão as linhas que definem reflexivamente a ideia de representação que está em causa nesta ficção, fazendo da tensão com os limites da forma o ponto de superação de uma ideia de morte. “Cara-de-Bronze”, assim, encerra o movimento de uma leitura *contra a forma* em torno da suspensão da parábise: *só se pode entrar no mato é até ao meio dele*.

Uma última nota a esta apresentação do caminho a percorrer. Se a estrutura do trabalho é a que aqui se apresentou, falta dizer algo sobre o procedimento de leitura: o trabalho de subversão da forma que está aqui em causa é identificado, essencialmente, através de episódios e passagens mínimas que reflectem (ou invertem) movimentos maiores dos textos em análise. Apenas dois dos textos aqui considerados serão lidos como totalidade: “Meu Tio o Iauaretê” e “Cara-de-Bronze”, os dois extremos desta interrogação da forma, o primeiro encenando o colapso do texto perante o seu limite violento e o segundo construindo regressivamente além do fim o espaço irrepresentável da forma do centro. Todas as outras passagens irão fazer-se através da consideração de elementos marginais, tanto no sentido, literal, que faz do paratexto do livro o lugar da sua subversão e relançamento, quanto em sentido figurado: pequenos episódios ou

personagens aparentemente secundárias, na economia dos textos ou na recepção crítica, que introduzem neste trabalho uma segunda narrativa, que só na leitura se poderá acompanhar, e que faz de personagens como Joana Xaviel, o Guegue, Nhorinhá ou Aristeu – mendigos, prostitutas e bobos a quem o texto reserva escassos parágrafos – as fissuras decisivas de uma resistência à forma. Tentarei aqui mostrar que são essas as veredas que permitem a leitura da forma do sertão.

I. *Indesfechos*

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

“A Estória do Homem do Pinguelo”

El otro tigre, el que no está en el verso
J. L. Borges

1

O resto que falta

1. *faltava a segunda parte?*

Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah, viu?!

Grande Sertão: Veredas

Durante os preparativos para a festa que dá o subtítulo à novela “Uma Estória de Amor”, segunda de *Corpo de Baile*, o protagonista Manuelzão descansa num catre “atrás de parede, quase encostado na cozinha” (I 562), onde as mulheres, reunidas, contam histórias na noite da véspera. Organizada por Manuelzão, a festa destinada à consagração de uma igreja vai representar, ao mesmo tempo, a fundação de um lugar – a Samarra – e o ponto crítico do percurso, e da constituição do nome, do seu fundador; a noite antes da festa é um dos momentos em que a personagem se debate entre a posição de poder que neste momento ocupa e o questionamento da realidade desse mesmo poder, sendo a preparação vivida em movimentos contrastantes que ora atestam controlo

ora colocam Manuelzão na posição daquele que foi sendo levado, e é levado, pelo movimento da festa (ou da vida). Nessa oscilação, a ritualidade funde-se com uma problematização da morte, início e fim reunidos na ciclicidade da festa de fundação. Como rito colectivo, esta atrai a povoação e em particular um rol de cantadores e contadores, inscrevendo no texto a multiplicidade de vozes ligadas à tradição popular que irão tecer a complexidade polifónica da novela. A cena da véspera, quando as histórias encaixadas ganham abertamente o primeiro plano, é o momento em que a dimensão reflexiva do conto se torna mais explícita: se, de acordo com a correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor italiano, o tema de “Uma Estória de Amor” são as “estórias, suas origens, seu poder” (Rosa 2003a: 91) ou “as estórias (ficção)” (*idem*: 93)¹, é neste episódio que se deve procurar uma definição de ficção, por um lado, e da dinâmica daquilo a que nos textos de Rosa se chamará “narração”, num movimento de *mise en abîme* que me interessa aqui explorar. Figura determinante desta representação será a personagem Joana Xaviel, contadora que, tendo vindo para a festa, estava agora na cozinha “ensinando as estórias” (I 562).

A sucessão de narrativas, pautada pelas reflexões em discurso indirecto livre de Manuelzão e por intervenções da narradora “no vão entre duas estórias” (I 562), parece constituir-se como fluxo contínuo, articulado pela fórmula “o seguinte é este” (I 563), que levará, páginas adiante, o protagonista a perguntar se “Joana Xaviel não terminava nunca de acabar aquelas estórias?” (I 570). Entrecortadas pelo fluxo das reflexões de Manuelzão, as histórias contadas parecem comentar o modo como se articulam numa sequência apenas aparentemente interrompida, em que as delimitações se esbatem e

¹ Rosa justifica a inclusão deste texto, no segundo índice de *Corpo de Baile*, na *parábase* do livro, do seguinte modo: “*Uma Estória de Amor*” —: trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (...) A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido.” (Rosa 2003a: 91-92). Sobre a classificação “parábase” e as suas implicações, ver a segunda parte deste trabalho.

confundem, numa progressão potencialmente infinita: “*era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco – e começa outra estória... e era uma vez uma vaca Tereza: saiu do buraco – e a estória era a mesma...*” (I 573-574). Nessa sequência entrará, porém, uma história “desigual das outras”, que coloca explicitamente o problema da sua interrupção e terá amplo destaque ao longo da sequência nocturna de Manuelzão – sem no entanto quebrar a série que integra: trata-se da história da “Destemida”, variação rosiana da história do “Vaqueiro que não mentia”², sobre a ascensão sem queda de uma mulher terrível que parece comprazer-se em provocar o mal³. A história conclui-se deste modo:

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais,

² Sandra Vasconcelos (1997) e Cleusa Passos (2000) traçam um mapa dessa genealogia, verificando a forma desviante da história de Joana Xaviel, que “pode ser agrupada ao (...) núcleo de narrativas, de origem muito antiga, cujo paradigma é a *Estória do Vaqueiro Que Não Mentia*, também conhecida como *Estória do Boi Leirão*, ou *Quirino, Vaqueiro do Rei*. Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do Entremeio de Reisado e Bumba-meu-boi, o *Vaqueiro que não mentia* circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens européias, especialmente peninsulares.” (Vasconcelos 1997: 111-112).

³ Na progressão maléfica da Destemida pode reconhecer-se a caracterização de um mal “solto por si” que em *Grande Sertão: Veredas* se fixará sobretudo na figura de Hermógenes, mas que tem uma representação encaixada e exemplar na narração do caso de Maria Mutema por Jõe Bexiguento (II 145-148). A relação entre os dois episódios pode interessar-nos por duas ordens de motivos. Em primeiro lugar, temos no episódio do romance a representação de um narrador, definido como contador de “casos”, que não parece compreender a história que conta (cf. a afirmação anterior de Bexiguento sobre a separação do Bem e do Mal, contrariada pelo caso que contará), permitindo interrogar, tal como aqui, a relação entre as histórias e os seus intérpretes; em segundo lugar, no episódio de Joana Xaviel, à interrogação referida de Manuelzão sobre a continuidade da narração irá seguir-se a pergunta: “O padre não esbarrava de rezar no quarto, não se adormecia?” (I 570). A relação entre a infinitude da história e a infinitude da reza pode ser colocada também a propósito do episódio de “Maria Mutema”, na cena, comentada por Rosemary Arrojo, da entrada de Maria Mutema na igreja durante o Salve-Rainha, sendo que a recusa em interromper a reza por parte do padre (“Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao trespás. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com a voz demudada, isso se viu.” II 146) provocará a associação da pecadora Maria Mutema à reza em curso, sendo deste modo saudada, prefigurando a inversão final da assassina em santa (Arrojo 1993: 181).

caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (I 565).

A recepção da história é caracterizada, indiferenciadamente, como colectiva e individual. Tecida nas reflexões de Manuelzão, a ausência de uma delimitação entre a sua reacção e a reacção de “todos que ouviam” é aqui determinante: se, por um lado, se trata de uma representação do conflito da personagem, é claro que estamos perante uma problematização geral da narrativa e dos seus efeitos, centrada precisamente sobre o problema da conclusão. Ao contrário das outras histórias referidas, que parecem oscilar entre uma completude própria e a articulação num contínuo que permanentemente as relança sem pôr em causa a sua forma, esta história provoca uma reacção porque é sentida como incompleta, interrompida – e nesse sentido o problema que levanta será sempre o do seu prolongamento. O que com esta história se abre é, pois, a questão que determina a tensão central de “Uma Estória de Amor”: a que opõe o seu núcleo temático (o episódio do riacho que secou como erro no processo de fundação e figuração da morte) às histórias como paradigma de superação da descontinuidade⁴. A história de Joana Xaviel é, nesse sentido, o ponto de maior tensão entre interrupção e continuidade. Nas palavras do conto: “Chegava na hora, a estória alumiaava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada.” (I 573).

⁴ As principais leituras de “Uma Estória de Amor” assinalam a importância do episódio do riacho para a construção da novela: esse “erro” de fundação (a construção da casa sobre um rio que subitamente seca) é o que a festa poderá corrigir no modo como articula, nas histórias, imagens de uma superação do limite temporal: o reconhecimento da permanência do riachinho para além da sua extinção irá fazer-se, na história final de Camilo, com a referência ao “riacho que nunca seca” (I 609). Para uma leitura detalhada do episódio e do seu desenvolvimento cf. Vasconcelos 1997: 57-75 e Miyazaki 1996: 191-198.

1.1

Conforme destacou Sandra Vasconcelos na primeira leitura dedicada exclusivamente a “Uma Estória de Amor” (Vasconcelos 1997), a estrutura do conto gravita em torno da relação entre duas personagens aparentemente laterais que se articulam com o percurso do protagonista: as duas figuras de contadores, Joana Xaviel e o Velho Camilo, que, através de duas histórias, a história da “Destemida” e a “Décima do Boi e do Cavalo”, pautariam os dois pontos, mínimo e máximo, da evolução de Manuelzão⁵. Podemos adiantar a hipótese de a novela se construir inteiramente sobre a conjugação de versões de narrativa representadas pelo par – o “amor” do título sendo o espaço de uma teorização das possibilidades narrativas que eles representam ou, como se diz em *Grande Sertão: Veredas* a propósito de “todo amor”, “uma espécie de comparação” (II 104)⁶. Este seria, por definição, o momento negativo desse percurso, traduzindo para Manuelzão a inquietação de um mundo desordenado⁷, ou de uma libertação da Lei que a figura feminina ousadamente representaria⁸, nos dois casos provocando uma violenta rejeição por parte do protagonista, estendida ao “estranhar” de “todos os que ouviam”, em nome de uma manutenção da ordem procurada ao longo de todo o texto. É possível pensar esse estranhamento em termos da descrição aristotélica (*Retórica*, II 8 e 9; 2006: 184-189) da indignação [*to nemesan*] como sentimento de dor perante uma fortuna (alheia) imerecida: a indignação e a piedade, seu directo oposto,

⁵ Cf. também T. Myiazaki: “a estória de Joana Xaviel prepara criticamente a de Camilo, de que é o espelho em negativo.” (Myiazaki 1996: 19).

⁶ O ponto culminante da narrativa de Camilo seria, neste sentido, o seu reconhecimento por Joana Xaviel enquanto contador: “Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória!” (I 611).

⁷ Cf. Sandra Vasconcelos: “Nesse universo, não há remissão e nada se recompõe, o que faz dessa história uma epifania negativa, pois o que se revela para os ouvintes é um mundo de cabeça para baixo, um mundo desconjuntado em que tudo está fora do lugar.” (Vasconcelos 1997: 114).

⁸ Cf. Cleusa Passos: “Inconformado com a falta de castigo para o mal que oculta o impossível fascínio pela nora, reprimido em nome de regras simbólicas que impedem o “incesto”, Manuelzão rejeita essa narrativa “danada de diversa”, cujo termo excede os limites da Lei...” (Passos 2000: 179).

partilham o pressuposto de uma ordem em que os homens são recompensados de forma proporcional ao seu valor⁹, questão directamente colocada ao longo de “Uma Estória de Amor” no modo como se pesa riqueza e merecimento¹⁰. Uma falha nessa “distribuição” suscitaria nos homens de bom carácter o desejo de ver a queda do indivíduo indevidamente beneficiado. A história da Destemida, fechando-se numa interrupção que suscita e deixa em aberto a “justa indignação” dos ouvintes, recusar-se-ia, neste sentido, como exemplo de “conto de acção moral”, ao afirmar o triunfo da personagem vilã, “o mal não tendo castigo”, invertendo deste modo a “moral implícita do conto popular” (Vasconcelos 1997: 115). E a percepção desse desvio, repare-se, depende exclusivamente da inconformidade com o universo das histórias a que supostamente esta pertence – a história da Destemida é, antes de mais, “desigual das outras, danada de diversa”.

No entanto, é importante sublinhar que o sentimento de “indignação justa”, mais do que resposta a uma lição sobre a ordem do mundo, é aqui sentido como efeito indissolivelmente ligado a uma estrutura, identificada pelos ouvintes como incompleta: é a falta de um sentido de fechamento que destaca esta história, isolando-a do quadro da sequência narrativa em que se encontra e que interrompe. Como diz Barbara Herrnstein Smith no início do seu estudo sobre *Poetic Closure*, “the sense of closure is a function of the perception of structure” (Smith 1968: 4). Assim, não é apenas o exemplo da história a ser sentido como errado, nem os identificáveis desvios, no curso da narração, em relação a outras variantes da história tradicional que parece estar por trás desta.

⁹ “Indignation, like pity, is moralistic; it translates good fortune into reward, just as pity translates bad fortune into punishment, and the distress in each case arises from the consequent discrepancy between this perceived external reward or punishment, and an assumption about the internal character of the one who undergoes it. Pity and righteous indignation share the presupposition that nature itself should be governed by an order in accordance with the standards of human justice” (Burger 1971: 129); cf. também Leon Golden, “Aristotle on the Pleasure of Comedy” (Golden 1992).

¹⁰ E também no modo como a oposição Joana Xaviel/Camilo articula o par indignação/piedade no progressivo reconhecimento, por parte de Manuelzão, do Velho Camilo como seu “igual”. Para o questionamento do valor social em “Uma Estória de Amor” cf. Miyazaki 1996: 164-171.

Aquilo que aqui desperta o escândalo é o facto de nada se seguir à conclusão “desigual” apresentada pela contadora, que passa então a representar um limite insustentável, como aliás parece sugerir o facto de a estranheza da história se apresentar inicialmente como reparável através de um movimento de adição (uma segunda parte). A ausência dessa continuação passa para primeiro plano: o vazio instituído pelo final de Joana Xaviel ocupa o lugar de uma resolução, de um movimento de inversão de fortuna, de um completamento, afectando constitutivamente a acção. E esse vazio constitui-se como traço singularizante da história no quadro das outras contadas na mesma cena. Recorde-se, como tem sido sublinhado desde o ensaio pioneiro de Cavalcanti Proença (1958: 25), que Joana Xaviel irá introduzir também o contraponto tradicional ao desenvolvimento do motivo da donzela guerreira em *Grande Sertão: Veredas*, lançando um jogo citacional que terá implicações determinantes na construção do segredo no romance rosiano. Na narração, momentos antes, da história de Dom Varão, em aberto contraste com a recriação complexa de *Grande Sertão*, temos um exemplo de *closure* comentada:

A Rainha ensinava ao filho seguidos três estratagemas, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedia esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava acerto. (I 561).

Quando sucedia esse final: é o remate que, em Dom Varão, reúne peripécia e reconhecimento numa conciliação final, que parece faltar à história de Joana Xaviel. O desenvolvimento que será dado à percepção do erro, transformado aqui em escândalo, interessa-nos por colocar em causa, imediatamente, o “formado” das “estórias”. Na reacção daqueles que ouvem a história – “essa estória estava errada, não era toda!” – é a passagem lógica do erro para a incompletude que constitui o núcleo do episódio, pois o erro é antes de mais um erro de forma, em consequência gerando um escândalo ético. Completar a história apresenta-se, para aqueles que a ouvem, como o único modo de completar a acção, que só parece existir no interior da história. Fora da história está o

vazio: se a acção narrada é incompleta, a sua continuação só se poderá encontrar numa “segunda parte” que *emende* a interrupção. O erro será, então, um erro da história que se traduz numa acção incompleta, *faltante* – por acção daquele que a estrutura, do construtor de enredos, neste caso a contadora, que aparecerá àqueles que a ouvem como figura do escândalo e do conflito. Se uma conclusão, na sua mais simples e persistente definição, é aquilo a que nada se segue, a recepção da história de Joana Xaviel recusa o fim que Joana Xaviel oferece, pressupondo um movimento estrutural que faria desse fim o momento que antecede a inversão necessária: o *meio*, que separa primeira e segunda parte. Este fim que não fecha é sentido como interrupção de algo que só na história poderia continuar. Acabar impropriamente equivale a acabar “de-repentemente”, bruscamente, sem verdadeiramente acabar.

1.2

Percebe-se então que todo o excerto esteja construído sobre a oposição entre uma reacção à história que a sente como errada – ou seja incompleta, interrompida – e a única defesa possível por parte da contadora, uma defesa, aliás, que reafirma a forma da história: “A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira”. É essa tensão que importa interrogar. A história da “Destemida” é um dos pontos, na obra de Rosa, em que a relação entre história e narrador é problematizada abertamente e caracterizada, de acordo com o que veremos, como relação de resistência, colocando problemas a uma leitura excessivamente transparente da presença da narrativa tradicional nestes textos. Essa resistência é construída, no excerto, segundo dois eixos: por um lado, verifica-se uma descontinuidade entre a figura da contadora e o

universo que supostamente representaria¹¹, quebrando-se a relação metonímica entre o contador de histórias e o mapa de uma memória que lhe daria sentido; por outro, nessa manifestação particular de narração o que é posto em questão é um problema de forma que reencontramos ao longo de toda a obra de Rosa: o problema de uma incompletude constitutiva em tensão com uma ideia de totalidade que se dá por negação, sendo aqui os seus limites jogados contra uma ideia de história que dá o tema a “Uma Estória de Amor”.

Pensando agora no primeiro desses eixos, repare-se que são postas em relação uma dimensão individual (o contador) e uma forma (a história) que o atravessa mas não parece residir exclusivamente nele: “os ocos e veredas do mundo Gerais” e “cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias”, último recurso da inquietação dos ouvintes, são as duas dimensões de que Joana Xavier seria o prolongamento, enquanto meio de transmissão dotado de mobilidade, mas aos quais se opõe a partir do momento em que a sua história se caracteriza por uma forma escandalosa de desvio. Assim, este pequeno episódio começa por colocar a relação entre a manifestação específica da história contada por Joana Xavier e a necessária – mas não disponível – existência da “estória completa” além deste momento particular, que parece coincidir, aqui, com uma ideia de tradição (a história é “desigual das outras”), ou de memória colectiva. Percebe-se então que o problema teórico associado à existência das histórias, colocado no quadro das interrogações da personagem de Manuelzão, seja a pergunta sobre “quem inventou o formado”, sendo o “vulto de ideia” feito equivaler, desde já, em primeiro lugar a um plano ideal, e mais tarde a uma temporalidade anterior e inacessível. O que é importante, por agora, é que o problema começa já a delinear-se como conflito – e isso interessa-nos inicialmente mais do que a raiz do escândalo. O conflito entre

¹¹ Veja-se, por exemplo, Sandra Vasconcelos: “Joana Xavier e Camilo são porta-vozes de um património coletivo, que preservam do esquecimento mediante a restauração da força mobilizadora e transformadora da palavra.” (Vasconcelos 1997: 171).

performance e recepção que aqui se materializa assinala claramente que a contadora que dá forma à história determina a sua única possível manifestação – a manifestação incompleta, errada, da história – quando o erro suscita a exigência de uma forma completa inacessível (“tinha de ter outra parte”).

É importante sublinhar que a invalidação do final de Joana Xaviel pelos seus ouvintes em nome de uma segunda parte parece orientar-se exclusivamente para a obtenção de um novo fim, de uma conclusão que permita fechar o escândalo da interrupção, e nesse sentido permite colocar os problemas associados à noção de *closure*¹² e ao que determina uma conclusão “adequada e apropriada”¹³. Diz-se, a dada altura, no texto, a propósito da ascensão social de Manuelzão, que a Samarra era uma “espécie de começo de metade de terminar” (I 546) – estrutura em que, de acordo com Tieko Miyazaki, “o aspecto inceptivo é não de um novo tempo, mas de um fim” (Miyazaki 1996: 159). O movimento que determina a novela é, nos seus vários planos, o da necessidade de um fim que retrospectivamente configure a coerência do todo¹⁴, como a frase referida exemplarmente descreve, ao reler a articulação de tempos em nome dessa coerência “conclusiva”. O mesmo movimento de desejo de fim projectado, no exemplo de Joana Xaviel, assentará na recusa de um outro fim, transformado pela exigência de continuação apenas no ponto intermédio de uma acção que se deseja completa. O que aqui se destaca é que essa invalidação os devolve ao meio, àquele

¹² Ver, por exemplo, a caracterização das dificuldades de uma sistematização do sentido de *closure* na introdução ao estudo de Marianna Torgovnick, *Closure in the novel* (Torgovnick 1981: 3-19).

¹³ “As I use the term, “closure” designates the process by which a novel reaches an adequate and appropriate conclusion or, at least, what the author hopes or believes is an adequate, appropriate conclusion.” (Torgovnick 1981: 6).

¹⁴ Talvez o momento, na obra de Rosa, em que a necessidade de um fim é mais claramente ligada à ideia de uma legibilidade retrospectiva seja a seguinte passagem de *Grande Sertão: Veredas*: “O inferno é um sem-fim que não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.” (I 44).

“middest”¹⁵ em que Frank Kermode, com uma frase de Sir Philip Sidney, situa o desejo humano da ficção como forma de configuração da totalidade.

A totalidade projectada a partir da negação da história contada como totalidade, porém, terá necessariamente que se propor como imaterial: percebe-se então que se diga, sobre as quadras cantadas na festa, que “as quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias” (I 561). *Sem se poder pegar*: a totalidade que a segunda parte reconfiguraria tem de se situar em tensão com a história material de Joana Xaviel, por recusar o limite por ela oferecido e representado. Toda a tensão da problematização da figura do contador passa por aqui: o escândalo parece materializar-se numa forma “faltante”, intrinsecamente fragmentária, por completar, mas que terá de ser completada *contra* a contadora como representação física da materialização da história. É em nome de uma totalidade imaterial que a forma da história é invalidada – e é a forma escandalosa e lacunar que gera a totalidade da história. O lugar dessa passagem é o final de Joana Xaviel transformado em espécie de começo de metade de terminar, em meio orientado para um outro fim. O movimento, porém, age ainda e apenas sobre a história que é preciso corrigir, completando-a, e sobre a narradora que a constitui. É nessa tensão que surge, neste excerto, a questão da violência do desejo.

1.3

À história contada, por necessidade estrutural, tem de corresponder uma segunda parte, e esta necessidade é o motor, nos ouvintes, de um movimento violento: apertar com o contador, exercer violência sobre ele é a sua primeira projecção, que se fixa,

¹⁵ “Men in the midstest make considerable imaginative investment in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle. That is why the image of the end can never be *permanently* falsified.” (Kermode 2000: 17).

imediatamente, sobre o corpo: *se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal* (I 565). O leitor está preparado para isso, neste ponto do texto, pelo modo como a descrição da personagem prepara o tema da transformação do narrador pela história em “Uma Estória de Amor”. Joana Xaviel, que aparece no texto, ao contrário do Velho Camilo, como figura já formada e definida na sua “profissão”, tem essa definição precisamente na disponibilidade para a metamorfose. A contaminação entre história e “narrador” será clara através da recorrência, para Joana e Camilo, de um léxico que directamente evoque essa disponibilidade. O Velho Camilo, na sua “vez”, parece “saído em outro Velho Camilo, sobremente” (I 602); Joana Xaviel, ao contar, sofria uma transformação semelhante: “virava outra” e “uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas” (I 561). É outra das marcas da relação complexa da história com o contador: se a forma da história depende do seu narrador, o narrador é fisicamente transformado pela história. Esta transformação, mais uma vez, parece dependente de uma situação de presença, que a cena em análise, no entanto, complexifica.

O ponto de partida para a caracterização da figura do contador será então o da acção da palavra sobre o corpo. Do ponto de vista dos efeitos, repare-se no entanto que “Uma Estória de Amor” encena essa acção de forma indirecta: Sandra Vasconcelos sublinhou a importância do som, no texto, no quadro da contraposição entre arcaico e moderno que está na base do seu argumento. Diz-se em *Puras Misturas*: “No seu resgate de um universo mais arcaico, que se perdeu na paisagem moderna, o narrador recupera também a experiência dos sentidos, fazendo da escuta um outro modo de olhar.” (Vasconcelos 1997: 56). A pergunta que se coloca será, então, a de uma possível equivalência entre escuta e olhar para a construção de uma situação de presença. A cena em análise, a esse respeito, abertamente questiona essa suposta presença: como referi

inicialmente, a longa sequência da narração de Joana Xaviel é construída, em discurso indirecto livre, a partir de uma focalização sobre a figura de Manuelzão, deitado no catre num quarto adjacente à cozinha. O protagonista é figurado não em *voyeur*, mas numa situação paralela: ouve, sem ser visto, as histórias e as vozes da cozinha. Antes de sabermos que a mulher está efectivamente do outro lado da parede, a contar, e que Manuelzão se encontra na posição descrita, temos uma apresentação geral das histórias e da narradora – “Como as compridas estórias, de verdade, de reis e donos de suas fazendas (...) as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher” (I 561) – subitamente particularizada num evento específico – “Se somava que a Joana Xaviel tinha vindo para a festa” (I 562). Essa primeira projecção da figura, que não a reconhece ainda como próxima, começa já por descrevê-la transformada no momento da narração: “tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante” (I 562). A partir daí, o longo relato vai cruzar o fluxo do pensamento de Manuelzão com as palavras que chegam da cozinha, a voz cruzando-se por duas vezes com o relato dessa transformação. Há um ponto em que a questão se torna determinante:

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha! De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para Joana Xaviel como mulher assaz? (I 565-6).

Sem ela contando estória nenhuma: o “torto encanto” de Joana Xaviel, objecto de desejo do devaneio do protagonista, mais uma vez, não reside *nela*, e sim na

interacção entre ela e a história. Vimos que sem narrador não haveria história – num certo sentido, sabemos agora que sem história, sem a acção da história sobre o corpo, não há desejo, ou não há mesmo o corpo que gera o desejo, como a recorrência de imagens de alteridade parece sugerir. A palavra age sobre o corpo, tornando-o disponível para um desejo que se esvai na ausência da palavra; uma dimensão indirecta parece sobrepor-se à metamorfose visual que as palavras implicam – e a audição secreta, o *voyeurismo* auditivo, é o traço mais marcante dessa posição. Repare-se que a acção da metamorfose é apenas projectada, e que o desejo pela forma transformada é afirmado como possível apenas em situação de negação: “As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha!” Manuelzão é descrito como desejando o objecto de uma transformação visual pela narração *apenas* no momento em que não pode ver. E o que a descrição constrói é uma transformação visual assente numa interacção entre corpo e palavra vedada à descrição, obliquamente representada na situação de devaneio cego. Deste modo, o texto constrói uma transformação intrinsecamente vinculada a um verbal ausente. Se a palavra age tornando-se visível no corpo, qual é o estatuto desta percepção indirecta da transformação, precisamente no texto de Rosa em que parece ser mais explícita uma tematização da presença? Podemos arriscar que os problemas mais difíceis da leitura de *Corpo de Baile* se situam nesta esfera; é deste paradoxo que se ocuparão, num sentido geral, as narrativas que compõem o livro, desde as cantigas de Aristeu em “Campo Geral” até aos diálogos nocturnos de “Buriti”: o da representação textual e diferida de um valor performativo aparentemente vinculado a situações de presença ou diálogo. O episódio de Joana Xaviel dá corpo à tensão entre oralidade e escrita que está na base do projecto rosiano. Como sublinha Susana Lages a propósito de *Grande Sertão: Veredas*:

Há portanto um plano ético – uma moral da forma – que determina como certos conteúdos ou temas “míticos” se articulam no texto. (...) A fala de Riobaldo, porém, enquanto fala, oralidade, diz também da sua impossibilidade de abranger a vida em seu contínuo fluir e mesmo de capturar o instante primordial das origens. Mas a fala de Riobaldo não é uma fala: é um texto escrito que encena uma situação de fala. O que há é um efeito de oralidade e uma aura mítico-sacral obtidos através de um manejo extremamente apurado da linguagem em seus diferentes planos (...). (Lages 2002: 74).

A escolha da representação cega e indirecta da metamorfose através do devaneio dominado pelo som parece-me indicar de forma explícita a complexidade da situação de narração aqui encenada, servindo de modelo para a problematização geral da narrativa em presença nestes textos. Tal como acontece nas narrativas que repetem a estrutura do diálogo oculto de *Grande Sertão: Veredas*, também aqui nos encontramos perante o tipo de dissolução de dicotomias que Davi Arricucci Jr. descreveu como o “ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação” (Arricucci 1994: 20). Estamos perante uma tensão entre formas aparentemente opostas: formas ligadas ao universo da narrativa tradicional, tal como o caracterizou Benjamin no ensaio sobre Leskov, e as formas identificáveis com o universo “isolado” do romance que, ainda segundo Benjamin, se lhes contrapõe:

What differentiates the novel from all other forms of prose literature – the fairy tale, the legend, even the novella – is that it neither comes from oral tradition nor goes into it. This distinguishes it from storytelling in particular. The storyteller stakes what he tells from experience – his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. The novelist has isolated himself. (Benjamin 1992: 87).

Isolamento e tradição oral, aqui, parecem convergir, paradoxalmente, numa forma de escrita que joga com representações da oralidade. A reconstrução de efeitos de presença não é incompatível, antes se alimenta, de uma construção explicitamente

assente sobre efeitos de distanciamento. A solidão que caracteriza a cultura do romance será então o dado de partida para esta construção, distanciada e filtrada, de uma presença inacessível e no entanto *operativa*. E não é como compensação que esta tensão funcionará: o universo dos contadores aparece aqui como forma, podemos dizer, de uma construção verbal declaradamente indirecta revitalizada pela exploração de todas as potencialidades desse distanciamento. A encenação dramática da situação de oralidade, quer, como veremos, através do diálogo oculto, quer, como neste caso, através de uma representação intrinsecamente distanciada de efeitos dependentes de situações de presença, será um dos pontos em que a obra de Rosa testa abertamente a sua poética. Recuperando uma expressão dos cadernos de Guimarães Rosa no seu arquivo, trata-se da construção, através da escrita, de um “texto em que nenhuma palavra morre” (E15).

1.4

O corpo de Joana Xaviel, desejado na sua transformação, parece então ser o primeiro lugar de fixação do desejo da “segunda parte” da história. A violência desse desejo tem uma direcção específica, que a imagem da caça materializa. Se a narradora não sabe interpretar ou validar a história que conta; se a narradora só a sabe “assim”, decididamente vinculando forma e substância, será preciso vencer a resistência do narrador, acedendo ao lugar da interacção entre narrador e história, ou seja, ao corpo. Joana Xaviel, que tem fama, nos parágrafos anteriores, de furtar “o que podia” (I 565), dá-nos uma das grandes figurações na obra de Rosa da relação entre o contador e aquilo que conta. O corpo do contador, disponível para a transformação pela história, é também o lugar da manifestação de algo que ultrapassa a situação de comunicação: o seu corpo, que dá forma, também *furta*, também cala, também não diz. É a primeira, senão a mais forte, representação do poder que encontramos nesta história sobre a

construção do domínio: o narrador pode esconder o que sabe, acendendo o desejo, e o único lugar para procurar aquilo que o narrador não *quer* dizer será o seu corpo, submetido a uma tortura que implicaria a entrega, a sujeição, a cessação da vontade que furta: a liquidação da resistência do narrador. E a violência sobre o corpo como primeira reacção à figura do contador será reflectida no outro movimento que em torno da entrada em cena de Joana Xaviel se cria: o que representa a contadora como objecto do desejo masculino – desejo proibido ou não confessável porque desejo abertamente desvalido. Desejo e violência são então os dois movimentos que têm origem na atracção pela história, por uma dimensão imaterial da história a que a novela, curiosamente, dá o nome no título, em que a “estória de amor” entre dois contadores é também a história do amor pela “estória”.

Assim se compreende que a caracterização de Joana Xaviel responda tão directamente a uma descrição platónica do *estrangeiro*, modelo aliás da contaminação do intérprete pela ficção. Veja-se a famosa descrição da *República* (398a), que, como diz Giorgio Agamben, “viene spesso ripetut[a] quando si parla di arte senza che l’atteggiamento paradossale che trova in esso espressione sia, per questo, divenuto meno scandaloso per un orecchio moderno” (Agamben 1994: 12):¹⁶

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. (Platão 2001: 123-4).

¹⁶ No mesmo texto, Agamben liga a atitude paradoxal perante o imitador à consciência de um vínculo entre violência e linguagem: “Non si comprende, in particolare, il fondamento del tanto discusso ostracismo comminato da Platone ai poeti, se non lo si ricollega a una teoria dei rapporti fra linguaggio e violenza. Il suo presupposto è la scoperta che il principio, che in Grecia era stato tenuto per vero fino al sorgere della Sofistica, secondo il quale il linguaggio escludeva da sé ogni possibilità di violenza, non era più valido, e che, anzi, l’uso della violenza era parte integrante del linguaggio poetico. Una volta fatta questa scoperta, era perfettamente congruente da parte di Platone stabilire che i generi (e perfino i ritmi e i metri) della poesia dovevano essere sorvegliati dai custodi dello stato.” (Agamben 1994: 18).

A Joana Xaviel está reservada a mesma atitude paradoxal: seduz e atrai, é chamada para contar, mas “não era querida nas casas” (I 565). O seu “mel”, como o texto diz claramente, é “mel, mas mel de marimbondo!” (I 564). Essa oscilação entre atracção e aversão é directamente vinculada a uma atribuição de poder, que reside no domínio verbal: é dito que “causava ruindades”, que tem o poder de matar por feitiço, à distância, “só por mão de praga de ódio” (I 566). O seu poder de feiticeira da palavra obriga a Samarra a uma relação de compromisso com a figura marginal: a presença da mulher é tolerada (momentaneamente) em nome das histórias que conta, sem que, no entanto, a figura seja colocada fora de suspeita. Joana Xaviel guarda aquilo que é por todos desejado, de forma mais ou menos confessada: mas guarda essa riqueza no corpo, guarda sem plenamente oferecer, o que equivale a dizer que a furta, pois “essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava” (I 564). O desejo da história é o desejo do que esconde o corpo do narrador – pulsão hermenêutica e erótica reunidas numa mesma repulsa.

Para perceber as implicações desta caracterização, é essencial a formulação oferecida por Rosa num dos textos de *Estas Estórias* que teve publicação mais recuada, antecedendo a “explosão” de 1956. Refiro-me ao conto-reportagem “Com o Vaqueiro Mariano”, forma estranha ao corpo ficcional da obra do autor onde porém se encontram, na tensão entre relato e construção ficcional que aí se expõe mais do que noutros lugares, alguns dos temas essenciais da narração rosiana. Numa passagem em que a “entrevista” é interrompida por uma suspensão crítica, oferece-se uma das problematizações mais directas do enredamento de narrador, ouvinte e caso narrado num campo de forças inextricável:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir. (II 779).

A ideia de furto, que encontrámos associada a Joana Xaviel, mantém-se aqui, significativamente desprovida de conotações morais: por ou contra a vontade do contador, há uma parte, a *verdadeira parte*, que não poderá ser transmitida. Mais uma vez estamos além, no foco do excerto, de uma situação de comunicação, dado que esta é invalidada à partida, o que não implica, porém, a inexistência de uma tensão entre o que se transmite e o que não se transmite – não impede, ou seja, que a narração aconteça, e cumpra a sua função performativa, de um modo que ultrapassa a comunicação. O que é mais curioso na relação entre este excerto e aquilo que nos ocupa é que nos encontramos, outra vez, perante uma vinculação entre um elemento ausente e a sua necessária materialização. A “verdadeira parte”, que é da ordem do não materializável, ou do indizível, não é transmissível, mas manifesta-se no corpo: *Ipso o que acende melhor teus olhos, dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos*¹⁷. A relação entre história e contador é uma relação de contaminação, como aliás previa a admonição platónica ao pretender defender em primeiro lugar o guardião dos efeitos da imitação¹⁸. Só que o que o excerto identifica é um efeito, digamos, residual. Aquilo que acende “melhor” é um resto a que falta a transmissibilidade – é essa parte intransmissível que age sobre o

¹⁷ A relação desta caracterização com a descrição da metamorfose em actor da personagem do Velho Camilo no final de “Uma Estória de Amor” é evidente. Depois de, ao longo do conto, ser caracterizado como uma figura a quem a interpretação estava vedada, Camilo tem o seu momento, a sua vez, na narração final da “Décima do Boi e do Cavalo”, momento da “revelação” referida por Rosa a Bizzarri¹⁷: “O Velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir” (I 602). A voz alterada é o contraponto que o velho desvalido oferece à transformação em princesa que Joana Xaviel representava – concretizando assim, nessa resposta, o “amor” do título.

¹⁸ Cf. *República*, III, 395c (Platão 2001: 120). Para uma análise da contaminação como modo de acção da ficção em Platão, cf. Schaeffer 1999: 35-42.

corpo, constituindo nele a “parte” que não se transmite pela narração. Que esse resto, esse resíduo, seja a parte “verdadeira”, coloca-nos perante a mesma hierarquia que o episódio de Joana Xaviel lançava a partir da importância da “segunda parte”. Aí, só a parte em falta era a “importante”; aqui, o que se transmite é precisamente a parte que não é “verdadeira”.

A analogia final, na conclusão do excerto, regressa ao universo, próprio, da narração de “estórias”, de que Mariano foi aproximado ao narrar as suas memórias “sob vez de contador”: *também as estórias não se desprendem apenas do narrador, porém o performam*. As “estórias”, ao serem contadas, desprendem-se do narrador – o narrador é o meio através do qual as histórias passam, ou do qual as histórias emanam; elas desprendem-se, mas não só: *sim o performam*. Ao performar o narrador (criar o narrador enquanto outro por acção do acto de contar), as histórias constituem nele – no narrador, corpo material, olhos, voz e mãos – a verdadeira parte que não pode ser transmitida. Narrando, então, o narrador resiste – afirma-se e não se deixa aniquilar, não se deixa absorver pela história, singularizando a sua narração, no sentido em que não se dilui numa transmissão, *motu proprio*, da história. Por outras palavras, a história transmite-se sublinhando a sua natureza estruturalmente fragmentária e marcando o intransmissível, e este intransmissível é o narrador, que assim resiste. O que aqui se torna descontínuo, como começámos por ver com o episódio de “Uma Estória de Amor”, é a relação entre as histórias e a história particular que pelo narrador é contada, não sendo possível uma coincidência plena entre essa origem, ou tradição, e a história que do contador se desprendeu. A marca dessa diferença, residual, é o corpo do contador, parte irredutível da história que constitui narrando e parte integrante daquilo que se declara fragmento.

Verdadeira parte ou segunda parte, a situação de narração é caracterizada, nos dois casos, em função de algo que não está presente e que no entanto é localizável, em tensão, na materialidade de um suporte vivo, o contador que não se deixa aniquilar. O impulso inicial dos ouvintes da história de Joana Xaviel ganha agora um sentido mais preciso: a sedução da transformação, que atrai fisicamente, é a sedução do que na história não se transmite. O lugar da história completa, então, parece começar a perceber-se pela relação entre os dois excertos, é ainda o narrador, mas o narrador no modo como corpo e história se colocam em tensão – a história que o atravessa, o narrador que lhe resiste, no sentido em que através dela resiste, constituindo-se suporte de uma acção não transmissível. Torturar o narrador, como se infere do episódio em análise, é o primeiro movimento de uma caça que pretende extrair *parte* da história do lugar onde ela está precisamente por não estar: tentar fazer com que o narrador entregue ou confesse aquilo que “por nenhum modo” poderá transmitir. Torturar o narrador é o movimento da falta.

1.5

O excerto inicial, como vimos, faz acompanhar a detecção dessa falta de dois movimentos, de que este é apenas o primeiro. Se insisto nele é porque a passagem para o segundo movimento de procura, aquele que mais facilmente nos levaria a uma identificação plena das histórias de “Uma Estória de Amor” com a anterioridade de um repertório tradicional, é determinante para que se possa avaliar esta reacção à incompletude. Repare-se que, se o primeiro passo é “apertar”, “à brava”, um corpo, o segundo será marcado por um preço: a longa viagem dos enviados, para além de implicar distâncias incalculáveis (“por aí fundo, todo longe”), envolve sobretudo um

custo: “competia se mandar enviados com paga”. Este elemento ganha relevância se pensarmos que, no parágrafo seguinte, Manuelzão descreve a sua situação de ouvinte furtivo como uma posição passiva: “Manuelzão aceitava de escutar as estórias” e “se ouvindo assim, de graça, estimava” (I 565). Nesse sentido, os dois movimentos previstos pela “necessidade de um final” são movimentos (de recepção, ou de leitura) activos. A violência de que falávamos é talvez o seu traço mais marcante, por ser necessariamente uma violência dirigida contra aquilo que se faz obstáculo a uma completude do sentido – o corpo presente, no seu primeiro momento. Antes, então, de ir interrogar o tipo de presença que ganham as “velhas pessoas”, podemos pensar numa outra cena em que a procura obsessiva de um sentido ausente (e totalizante) é localizada num corpo, eventualmente destruído através de um “apertar” que, numa leitura famosa, Shoshana Felman liga à operação interpretativa. Refiro-me ao final da novela *The Turn of the Screw*, de Henry James, onde a preceptora, narradora do manuscrito encaixado que constitui o corpo do texto, progressivamente se convence de uma relação entre a presença dos fantasmas que assombrariam a casa e a sua ocultação por parte das crianças (James 1999). Saber o que as crianças sabem e não dizem, desde o começo da novela, equivale a provar a existências dos fantasmas – e é nesse sentido que a ocultação, a negação da informação por parte das crianças, apenas reforça a imaterialidade das suas suspeitas. Compreende-se, neste quadro, o caminho que leva a preceptora ao interrogatório final da criança mais velha, o pequeno Miles, fazendo-o coincidir com uma cena de tortura em que a irredutibilidade do corpo silencioso da criança representa a ausência de uma totalização de sentido. Aos olhos da preceptora de James, obter a confissão e exorcizar o fantasma são acções absolutamente coincidentes, como o desfecho da novela ironicamente sublinhará. Para que se chegue a esse ponto, é importante ter em conta que as crianças são, para a preceptora, detentoras de um (duplo)

segredo que resolveria a ambiguidade instituída no texto. Nesse sentido, elas transformam-se, ao longo da narrativa, no lugar do conhecimento. Shoshana Felman associa essa construção, que levará, entre outras coisas, a uma nítida inversão da relação professor/aluno, à descrição lacaniana do “*sujet supposé savoir*”¹⁹, como figura central da transferência que, por efeito da suposição de conhecimento, se transforma necessariamente no objecto de amor. A essa fusão de desejo e amor, resultando na mais inevitável das violências, Felman dá o nome de interpretação, especificamente entendida como completamento do sentido, preenchimento da falta ou da falha. E assim se chega à famosa cena do interrogatório, em que à pressão das perguntas da preceptora, que tenta compor o quadro da sua “investigação”, a criança apenas responde com o corpo, com um mal-estar físico que identifica claramente o lugar daquilo que se procura obter e da sua resistência. Inevitavelmente, perguntar equivale a “apertar”, “agarrar” (“to grasp”) a criança; inevitavelmente, o resultado desse “apertar” será enfim um corpo esvaziado, “dispossessed”, inerte. Nas palavras de Felman: “a child can be killed by the very act of understanding” (Felman 2003: 205). Sobre essa equivalência entre procura de um sentido e manifestação da violência dirá a autora:

The comprehension (“grasp”, “reach his mind”) of the meaning the Other is presumed to know, which constitutes the ultimate aim of any act of reading, is thus conceived as a violent gesture of appropriation, a gesture of domination of the other. Reading, in other words, establishes itself as a relation not only to knowledge but equally to power: it consists not only of a search for meaning but also as a struggle to control it. Meaning itself thus unavoidably becomes the outcome of an act of violence. (*idem*: 207).

¹⁹ “The children become, then, in the governess’s eyes, endowed with the prestige of the ‘subjects presumed to know’. The reader will recall, however, that the ‘subject presumed to know’ is what sustains, according to Lacan precisely the relationship of *transference* in psychoanalytical experience.” (Felman 2003: 202). Podemos arriscar que essa estrutura é determinante em vários textos de Guimarães Rosa: para além da suposição de conhecimento que está na base da construção de “A Terceira Margem do Rio”, pode ser útil pensar no modo como “Cara-de-Bronze” encena essa suposição na figura do Grivo, que comentarei no capítulo final deste trabalho. Nesse sentido, importa ter em conta a descrição de Žižek, essencial para a *operacionalidade* de que se fala aqui: “This knowledge is of course an illusion, but it is a necessary one: in the end only through this supposition of knowledge, can some real knowledge be produced.” (Žižek 1989: 185).

O efeito desse acto de violência, na novela de James, é, como se sabe, uma das mais explícitas representações literárias daquilo a que se pode chamar um final aberto, ou “um evento não interpretado”²⁰ – cuja marca é, precisamente, um corpo definitivamente esvaziado do sentido que supostamente deteria²¹. Interessa-me, então, manter a partir daqui a ligação entre desejo de sentido, violência e amor. No caso em análise, esse nó é confusamente identificado pelo próprio Manuelzão na já referida oscilação entre repulsa e sedução em relação a Joana Xaviel. O ponto mais evidente será o momento em que as figuras masculinas em relação às quais Manuelzão se está a projectar, o filho e o velho Camilo, são as duas relacionadas, no devaneio que a história originou, com o desejo sexual por Joana Xaviel:

E o velho Camilo? Com margens de oitenta anos, podia ainda como homem? Mas, mesmo sem ser por resposta do corpo, sem os fogos, diversas pessoas procediam a inocência de gostar dela – a mãe, mesma de Manuelzão, outros, até as crianças... Ensalmos nenhum; suos de malícia. Suas lábias... Mas – o que alguém ali tinha dado a entender: que o Adelço, próprio, alguma vez usava o selvagem do corpo dela! – isso havia de poder ser? Manuelzão duvidava áspero daquilo, depois se compunha para o descrever. (I 566).

Desejo físico e violência, desejo da presença e desconfiança parecem ser então os traços da caracterização deste corpo como lugar moralmente proibido, socialmente inacessível, mas irremediavelmente identificável como o lugar daquilo que se deseja, contra a própria vontade dissimuladora da contadora – contra o outro e no seu corpo, tal como em *The Turn of The Screw* –, no seu corpo como lugar material da presença da história, ou como lugar que a história constituiu como seu, intransmissível. A reificação do corpo, implícita na suspeita em relação ao filho (“usava o selvagem do corpo dela”) é apenas um dos passos necessários para o desdobramento que está aqui a ser praticado –

²⁰ Para a função do evento não interpretado em “The Turn of the Screw” ver o ensaio de Emma Kalafenos “Not (yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative”, em particular as páginas 41-48 (Kalafenos 1999).

²¹ Felman, no ensaio referido, avança para atribuir essa mesma procura violenta de sentido às leituras de “The Turn of the Screw” que procuram resolver a sua ambiguidade. (Felman 2003: 226-42).

o que distingue uma Joana Xaviel com história de uma Joana Xaviel sem história, Joana Xaviel da outra ou outras em que se parece tornar por acção das histórias, o corpo do contador do próprio contador fora da acção da história. É nessa distinção que se torna claro que, dissimulação presumida à parte, Joana Xaviel pode efectivamente não saber a parte da história que o seu corpo esconderia – primeira de muitas figuras de narradores a quem escapa o significado de um contar que só neles – materialmente – pode residir.

1.6

Por outro lado, o texto é exemplar na medida em que associa o escândalo da *nemesis*, ou seja o escândalo da abertura da forma, a um esforço “arqueológico”: depois da hipótese da tortura, da subjugação do corpo que oferece resistência para dele extrair o que falta, a reacção que o excerto encena abandona agora o corpo em nome do mapa. A suposta relação metonímica entre *gerais* e contador é aqui explicitada, sob o signo da descontinuidade que apontei anteriormente. Onde o corpo resiste ou não se anula, o mapa, como isomorficamente tendo produzido o corpo do contador, oferece-se como possibilidade de regressão, de movimento em direcção a um lugar anterior da história, onde ela só poderia estar completa: “Competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias”. A caracterização do desejo de completude como motor de um movimento activo é aqui, como dizíamos, representada pela caça, que materializa a violência da busca do sentido. A não legibilidade do corpo como lugar da história gera então um segundo movimento, com passagem para um nível macrocósmico: o da tentativa da legibilidade das “estórias” no mundo, que coincide aqui com um movimento em direcção à origem. Sublinhe-se só, por enquanto, que é a vontade de “chegar depressa a um final” (I 687), para citar a

novela “Cara-de-Bronze”, que irá conduzir os ouvintes a procurar aquele que afinal seria o tema de “Uma Estória de Amor”: a origem das “estórias”.

Não deixa, então, de ser curioso que esta representação da memória passe do nível do corpo para o nível do arquivo. O contador desloca-se até os seus ouvintes oferecendo-se como suporte vivo de transmissão e transformação pela história; as “velhas pessoas que conservam as estórias”, pelo contrário, na imobilidade de um passado, terão de ser “caçadas” para que possam, como os livros (e os vermes dos livros) de *Dom Casmurro*, ser interrogadas. Do arquivo de uma memória do mundo, as histórias transitariam para um contador que é por elas atravessado, transmitindo-as. Havendo uma falha nessa transmissão, a superação da resistência do corpo concretiza-se neste movimento de regressão àquilo que o constituía como lugar do saber – efectivamente passámos da “performance” à conservação. Encontrar esse repertório, onde a história inteira completaria enfim a acção, implica porém uma busca, implica uma troca (“enviados com paga”), pois o tempo antigo é feito coincidir com uma paisagem miticamente anterior.

Que de uma anterioridade inacessível se trata é evidente pela própria derivação do excerto para um terceiro movimento: procurar as histórias numa origem imemorial dos tempos equivale a saber que a história – completa, toda – poderá nunca ser encontrada. Esta biblioteca do mundo configura-se então como origem, mas uma origem, à partida, inacessível. Repare-se que ainda estamos dentro do problema destacado anteriormente: a tensão entre uma forma presente e impossível – a história incompleta de Joana Xaviel, que “não havia doutra maneira” – e a existência anterior e inacessível de uma forma *sem ela contando estória nenhuma*, poderíamos aqui dizer, ou seja de uma forma sem Joana Xaviel. Poderíamos dar um primeiro passo e ligar esta inacessibilidade do mundo de paisagens e velhas pessoas e uma outra origem – exterior,

misteriosa e inacessível – exemplarmente modelada em *Corpo de Baile*: a do recado de “O Recado do Morro”, que só pode evoluir num sentido que progressivamente se afasta do seu ponto de emanção.

Essa memória do mundo que se procura rastrear, porém, é já dada como falível, naquela que é a conclusão mais importante para aquilo que me interessa aqui desenvolver. “Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber”: o excerto remete agora para o ponto culminante do escândalo da falta. Identificada a ausência de um efeito (a *closure*), o final da história de Joana Xaviel é transformado, pelos seus ouvintes, num meio a que falta o fim – e a segunda parte, *só essa parte*, a que ficou por dizer, a que não se conseguiu extrair da contadora nem do mundo antigo que a originara, converte-se na única parte importante. Repare-se que é um novo movimento: do mundo para a imaterialidade de uma crença sustentada por esse limite, por essa conclusão negada – e fora da percepção (“sem ouvir, sem ver, sem saber”). Na sua desmaterialização, a “segunda parte” afecta constitutivamente a primeira.

A relação da forma com aquilo que nela é *faltante* passa, precisamente, pela percepção do limite: o que a história de Joana Xaviel postula é a criação de uma forma incompleta e ao mesmo tempo necessariamente completada por uma ausência. O efeito da história de Joana Xaviel, poderíamos dizer, é a materialização dessa segunda parte como história sem lugar. Nesse sentido, o episódio pratica, ele mesmo, uma inversão: da história de Joana Xaviel à história sem Joana Xaviel, que no entanto só através da falta que Joana Xaviel representa pode existir. Por isso é importante que não se procure, perante a inaceitabilidade do fim proposto, uma outra história, ou toda a história, e sim uma segunda parte: inacessível e imaterial, deve a sua existência precisamente à materialidade da primeira na sua interacção com os ouvintes/Manuelzão. Assim, a

importância determinante da segunda parte – marcada como inacessível, no presente, no passado, no tempo e no espaço – não está aqui apenas vinculada a uma *nemesis* por resolver e a uma falta por emendar; é a introdução de um princípio que o primeiro prefácio de *Tutaméia* explicitará claramente através da tematização da inversão do vazio: *o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber* (II 526). A história de Joana Xaviel exerce os seus efeitos precisamente através da incompletude da forma que torna possível, em tensão, o seu completar-se por uma falta.

2. A vida disfarça? Por exemplo.

Antes de avançarmos na interrogação de algumas destas questões, importa regressar a um dos problemas que aqui surgiram: o do sentido de fechamento, ou *closure*, que esta história põe em questão. Como vimos ao longo da leitura anterior, a história de Joana Xaviel articula uma interrupção brusca com a necessidade da sua conclusão. O movimento em direcção a um completamento de sentido tem a sua origem no modo como o final da história parece não poder fechá-la, de acordo com as expectativas de quem a ouve. Este será o primeiro de vários exemplos em que a interrupção é a figura que termina aquilo que não pode acabar, deixando-o em suspenso e prolongando-o além do seu curso inicial. Algumas leituras deste conto reagem a esta interrogação dos limites, por caminhos que aqui podem interessar, ao tornar mais clara a implicação da interrupção como figura estrutural.

Na leitura que apresenta de “Uma Estória de Amor” no seu livro sobre Guimarães Rosa, Marli Fantini (2003) repete um movimento que Sandra Vasconcelos já ensaiava no seu texto com resultados opostos. Esta, como vimos, considerava o modo

como a história de Joana Xaviel se afastava do conto moral, e recorria a Walter Benjamin, mais uma vez no ensaio sobre o narrador, para estabelecer aquele que lhe parece ser o princípio determinante do episódio. Se Benjamin afirmava o carácter *exemplar* da história – exemplaridade que o “conselho” em cena em *Grande Sertão: Veredas* parece explicitamente pôr em causa, como bem viu Davi Arrigucci Jr.²² –, Sandra Vasconcelos localiza o desvio da história de Joana Xaviel no divórcio entre moralidade e exemplaridade: a história seria, sim, exemplar, mas o exemplo proposto pelo texto não seria moralmente aceitável para os ouvintes. Esta leitura acentua o seu papel na “validação” de uma moral, chamando a atenção para aquilo que sublinhei ser determinante para o episódio: erro na construção ou erro na lição, o que os ouvintes de Joana Xaviel exercem é a negação da *closure* da história, ou seja da “retrospective revelation of the law of the whole” (Miller 1992a: 18) que o final projectaria. Por outras palavras, a ideia de uma estrutura não é suficiente para fechar definitivamente a história, que vê o seu momento terminal invalidado; mas isso não impede que o movimento de reabertura da história por parte dos ouvintes seja ainda de natureza estrutural. Marli Fantini, atenta à dimensão formal dessa negação do fim que tentei sublinhar, sugere no entanto que a exemplaridade da história reside noutro dos traços que Benjamin legou à discussão do *storytelling*: a capacidade de garantir transmissibilidade à narrativa. Fantini interpreta então a história de Joana Xaviel como uma história exemplar e não desviante no contexto da narrativa tradicional, pois a projecção para a memória colectiva que comentei anteriormente geraria a possibilidade de completamento da história inacabada, por outro contador que viria, mais tarde, a prolongar a ficção de Joana Xaviel:

²² “O herói do romance é justamente aquele que já não pode falar exemplarmente de suas preocupações; já não é o homem de bom conselho, a quem pudesse bastar o saber tradicional. Por isso, para ele a travessia individual é também o enredamento num labirinto de dúvidas para cuja saída de nada valem a sabedoria e as normas tradicionais: “Porque aprender a viver é que é o viver, mesmo”, como dirá Riobaldo, quase ao fim de seu percurso.” (Arrigucci 1994: 20).

A indignada recepção dos ouvintes e seu empenho em resgatar a origem das histórias mostra que a narrativa inconclusa de Joana Xavier desembocará na voz de um novo narrador que, ao atribuir uma outra sequência à história, não apenas dará continuidade à tradição oral, mas também irá instituir uma nova rede de sentidos. (Fantini 2004: 255).

Uma leitura deste género tem, no entanto, de ignorar a sequência que serve de fecho ao episódio, em que o acento cai sobre a imaterialidade da “segunda metade”, bem como o movimento regressivo em direcção ao mundo das “velhas pessoas que conservavam as histórias”. Ajuda, assim, a melhor compreender um dos aspectos que tentámos sublinhar: postular a possibilidade efectiva de uma continuação equivale a ignorar a tensão formal que destacámos; ou seja, a tensão entre a manifestação particular, incompleta mas única da história “com” Joana Xavier e uma forma anterior *suposta*, que nasce da falta, desse sentido de interrupção e incompletude. Na defesa de Joana Xavier está toda a dificuldade de uma distinção entre interior e exterior, anterior e posterior: a história que só existe “assim” só pode ser completada pela sua incompletude – ou seja pela hipótese de uma anterioridade não comprovável. O que não impede que seja considerada válida, mais válida até do que a história que se nega. É este o movimento que perseguimos nas páginas anteriores e que é importante agora afirmar: a incompletude da história de Joana Xavier é constitutiva, porque só sobre a falta se pode construir, aqui, a noção de história em que os ouvintes escolhem acreditar. Que se encontre ou não se encontre, como o texto sugere, é indiferente a partir do momento em que o excerto se fecha: a segunda parte tornou-se a única parte importante precisamente pela relação que mantém com a falta que a constitui, parte ausente e imaterial de uma materialidade que a define.

Percebe-se então a relevância do tema do fechamento que comecei por destacar: é de um problema de negação da conclusão que se está aqui a falar, pelo modo como o processo descrito invalida um fim para projectar um “verdadeiro” fim numa

imaterialidade não performada ou não realizada. O final inapropriado da história de Joana Xaviel parece equivaler aqui a uma interrupção, que só pode indicar, bruscamente, a sua natureza de intervalo numa estrutura que se tornou suspensa. Repare-se, aliás, que esse impossível fechamento não equivale àquele que Paul Zumthor relaciona com a não-repetibilidade das condições da performance oral²³: é sempre da mesma história que se fala, e que se falará no exemplo que comentaremos de seguida – e será sempre a mesma história que estes narradores irão contar. É talvez nessa diferença em relação a um modelo de variação que se revela abertamente a atenção à ideia de forma que o episódio encena. Reencontraremos a figura da interrupção como marca da impossibilidade de terminar noutros textos em análise, em que a própria morte se irá propor como o limite insustentável da forma – será esse o tema do próximo capítulo. Por ora, interessa-me introduzir o problema, de forma mais contextualizada, a partir de um dos episódios mais comentados de *Grande Sertão: Veredas*, que levanta exactamente o problema de uma relação entre forma e acabamento ao mesmo tempo que encena uma performance oral que se repete insistentemente. Trata-se de um dos casos que pontuam a primeira metade do romance, introduzidos pelo narrador Riobaldo no seio da parte menos linear da sua narrativa, e que mereceu particular atenção pelo modo como reflecte os temas principais do romance e a relação entre pacto e sacrifício:

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os

²³ Veja-se sobretudo Zumthor 1984 (p. 26), onde se reformulam algumas passagens tratadas detalhadamente em Zumthor 1983 à luz do problema da *closure*, tema do número da *Yale French Studies*.

soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim, Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (II 58-59).

Trata-se de um dos pontos do texto em que a ideia de uma relação entre pacto e morte é mais evidente, desde já pela recuperação irônica da referência faustiana. Da sua importância na estrutura de *Grande Sertão: Veredas* dá conta – e exploraremos mais tarde este aspecto – a referência que lhe será feita na sequência central do romance, que o divide explicitamente em duas “partes” a partir de um momento de suspensão em que os diferentes temas surgem entrelaçados. Pergunta nesse ponto Riobaldo – referindo-se, como se percebe, à questão do *seu* pacto: “O pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro, então?! Arrenego.” (II 201). Davidão e Faustino, além de servirem como primeiro modelo de interrogação da validade do pacto, fornecem

também a Riobaldo um dos movimentos mais explícitos de reflexão poética. Convém sublinhar, porém, que mais uma vez nos encontramos perante um questionamento da noção de *closure*. Se pensarmos ainda nos termos da leitura que acabámos de fazer de “Uma Estória de Amor”, vemos que, num primeiro nível, a situação descrita é semelhante: um narrador narra uma história com um final insatisfatório, ou que é sentido como incompleto, um interlocutor propõe-se preencher essa falta através de um movimento, aqui marcadamente literário, de adição de uma “segunda parte”.

De facto, a “continuação inventada” do moço da cidade introduz no caso sem final de Riobaldo precisamente o tipo de conclusão que parece faltar à história de Joana Xaviel que comentávamos: um final marcado por um movimento de peripécia que fecha a acção e a que nada se poderá seguir. Além do mais o desfecho, se inquieta o leitor por fornecer uma descrição muito próxima da luta final entre Diadorim e Hermógenes, sobretudo propõe uma construção em que não é possível distinguir se a causa da morte do Faustino é a tentativa de quebrar o pacto ou o próprio pacto. Libertação do dever de morte e condenação à morte coincidem, ao mesmo tempo que os elementos em duelo se confundem através do pacto que inverteu as posições. Como comentará Riobaldo a propósito do duelo final: “quando o que já defunto era quem mais matava.” (II 376). O final proposto é, então, um final que se aproxima da reversibilidade constitutiva do modo trágico, nos termos em que Peter Szondi lê o conceito: “There is only *one* tragic downfall: the one that results from the unity of opposites, from the sudden change into one’s opposite, from self-division.” (Szondi 2002: 55).

Não há dúvidas, assim, sobre o valor de *closure* dessa proposta de continuação, que se dobra sobre si sem que porém responda à pergunta de Riobaldo ao longo do todo o livro – “Pacto?” (II 201) – pelo modo como nela acidente e intenção se tornam

indistinguíveis²⁴. A continuação do moço de fora responde ao caso de Riobaldo precisamente na medida em que opõe a uma forma sem termo razoável uma narrativa completa, iluminada pelo limite insuperável que institui. Ivan Teixeira sublinhou que o episódio “glosa a noção aristotélica de que a vida possui menos acabamento do que a arte” (Teixeira 2003: 59) e, em geral, o episódio é lido como ilustrando uma afirmação da superioridade da ficção em relação à vida. De facto, perante o final proposto, Riobaldo exclama: “A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe!” No entusiasmo do narrador a ficção, “limpa”, é detentora de uma verdade que a vida parece disfarçar, e que se apresenta como consequência da sua maior legibilidade. O final apresentado pelo moço da cidade parece ter a vantagem essencial de ser uma acção completa e inteligível – o sentido de fechamento derivaria, assim, da apreensibilidade de uma forma, na sua extensão, por oposição à falta de “formato” do caso narrado, que acaba sem verdadeiramente acabar²⁵. Que estamos perante uma representação da literatura vinculada a uma ideia de forma demonstra-o, além do mais, o comentário do rapaz pescador ao ouvir o caso de Riobaldo: “Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado.” A necessidade de um final “caprichado”,

²⁴ Correspondendo assim à categoria superior de enredos que Aristóteles (*Poética* 1452a) exemplifica com o episódio da morte de Mítias pela queda da estátua que o representava: “Tais factos parecem não acontecer por acaso; portanto, enredos deste género são necessariamente mais belos” (Aristóteles 2004: 56).

²⁵ Outras passagens de *Grande Sertão: Veredas* regressam a esta mesma oposição, recorrendo à imagem do teatro. O teatro, o papel, tal como aqui o livro, parecem oferecer-se como imagens de um “formato” que se opõe ao informe; e, repare-se, de um formato que se confunde, em vários momentos, com a ideia de destino. Nesse sentido, é importante manter a associação entre a legibilidade que a forma oferece e a ideia de um destino “vivível mas não achável”: “Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto o seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava.” (II 158-159); “Mas, esse norteador, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma acção possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projectada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...” (II 308).

que definitivamente feche a história (“sustante”), depende, na sequência, da referência à história como “estória em livro”. É o livro, como figura de uma forma concluída e apreensível, que determina a invalidação do final proposto por Riobaldo.

Não estamos longe de algumas das caracterizações mais comuns da ideia de *closure*. David Richter (1983) sugere que esta se tem pautado, tanto na sua problematização crítica quanto nas opções literárias que a parecem suscitar, por uma oscilação entre dois pólos, em que o primeiro pode ser identificado com a fórmula “*pourrait être continué*”, que fecha *Les Faux-Monnayeurs* de André Gide e que demonstra uma tendência, afirma Richter, “to subvert normal narrative closure in the interest of showing one’s commitment to the endless flux of being” (*idem*: 287). No pólo oposto, encontramos o exemplo de Henry James, que no prefácio a *Roderick Hudson* afirma: “Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so” (James 1934: 5). Uma mesma caracterização do fluxo do devir, informe e não delimitado, está na origem destes dois movimentos de sinal contrário, assentes sobre a figura do fim: se no primeiro caso se fala de um compromisso com a natureza da “vida”, que implica a negação de uma conclusão, no segundo predomina a acentuação de um poder de criação daquilo que na vida não existe. Parece ser essa a oposição dominante no excerto e nos comentários de Riobaldo, que no fundo aparentam valorizar a apreensibilidade de um enredo que impõe um formato ao que não tem fim, como factor de legibilidade sobre a “farsa” da vida²⁶.

²⁶ Atente-se, porém, num facto: são poucas as referências a uma efabulação explícita e consciente ao longo de *Grande Sertão: Veredas*. Num certo sentido, os casos de narração que predominam nunca são explicitamente *inventados*: parecem pressupor uma origem, tão obscura quanto a que vimos corresponder às histórias do conto anterior, que as distingue desta pura invenção: a narração oscila entre os “casos” e a narrativa autobiográfica. O caso do Davidão e Faustino mantém essa demarcação: há o caso, o que *se diz* – e nesse caso introduz-se uma narrativa autobiográfica individual (o encontro com o moço, a narração anterior) de que Riobaldo parece querer retirar uma lição. A “continuação inventada” do moço é a única coisa que aqui parece responder ao nome *ficção*. O exemplo que a este se pode acrescentar, e que recorre à mesma estratégia de alterização (neste exemplo, “outros

No entanto, o modo de apresentação desta estrutura é mais complexo, por estarmos dentro de um episódio que encaixa a narrativa numa dupla moldura. Este episódio destaca-se, no quadro de *Grande Sertão: Veredas*, por oferecer uma estranha duplicação da figura do interlocutor; em nenhum outro momento do romance a sobreposição de planos é tão evidente. Riobaldo narra a um “moço de fora”, de “alta instrução” um caso que já contou a outro “moço de fora”, incluindo no texto a resposta deste, quando a resposta do interlocutor em cena permanece ausente (é a própria definição do diálogo oculto rosiano). Complexa duplicação, se pensarmos também no modo como *Grande Sertão: Veredas* prepara uma identificação entre a figura do interlocutor e o leitor, que deste modo se vê, ao mesmo tempo, reflectido e distanciado. Não é uma situação nova no romance: poderíamos apresentá-la como variante do efeito de repetição gerado pela presença da figura de Quelemém ao longo da narrativa de Riobaldo. Aí, porém, é pela diferença que se parece estabelecer a validade da nova narração autobiográfica:

Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. (II 130).

No excerto, a proposta de uma “sobre-coisa” é posta em tensão com uma aprendizagem da narrativa, que diferenciaria a resposta do interlocutor da resposta de Quelemém, que a narração relata no epílogo. A “matéria vertente” que Riobaldo declara mais tarde ser o objecto da sua narrativa aparece-nos, então, por efeito desta duplicação comentada, em articulação não com a “sobre-coisa” e sim com esse “caso inteirado em si”, que exige também um sentido de completude. Quelemém, deste modo, constitui para a figura do interlocutor, e do leitor que nele se reflecte, uma figura de repetição e

movimentos”), é o da única referência de *Grande Sertão: Sertão* a um romance, o *Senclér das Ilhas*, que Riobaldo descobre em casa de um “dono do sítio” que não sabia ler nem escrever. Aí Riobaldo diz ter encontrado “outras verdades, muito extraordinárias” (II 243).

diferenciação. Será o mesmo o que se passa com a referência a este outro antecedente, mais próximo, da figura do interlocutor? Repare-se que a narração deste caso, que deve ser lido, como aponta Kathrin Rosenfield, na série de casos exemplares que pontuam a primeira parte do romance (Rosenfield 1992: 20-24), distingue-se dos outros por ver o seu exemplo não na narrativa em si, e sim na relação que a estruturação dialógica do episódio estabelece entre as diferentes situações narrativas e as respostas que delas se originam.

Desta distinção depreende-se, também, que o episódio encena mais do que um confronto entre vida e arte, pois Riobaldo não termina o episódio numa contraposição entre o caso e a continuação proposta pelo rapaz pescador, que declara admirar – e seria aliás de suspeitar esta declaração aberta de “entusiasmo” numa personagem que afirma: “A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (II 20). O movimento que identifiquei no caso de Joana Xaviel regressa aqui plenamente: o caso de Riobaldo, exemplo a comentar, termina sem terminar; o rapaz pescador reconhece-lhe uma falta – a falta de um final – propondo uma continuação inventada que verdadeiramente termine, deste modo destacando a insustentabilidade da conclusão do caso que Riobaldo contou (e volta agora a contar). A esse apêndice ficcional, Riobaldo irá contrapor o final “na verdade de realidade.” A estruturação dialógica do episódio põe em relação essas três dimensões – o caso, o final da ficção e o final do “real da vida”. O eixo que permite essa comparação é, assim, a ideia de *closure*.

Repare-se, antes de mais, que o jogo das repetições envolvido neste excerto é também importante para a definição de Riobaldo como narrador: tal como contou o caso, da primeira vez, ao moço da cidade, Riobaldo volta agora a contá-lo a este outro interlocutor, interrompendo-o no momento exacto em que o terminou da primeira vez. Num certo sentido, esta repetição chama já a atenção para o facto de Riobaldo não saber

a história *doutra maneira*, para recuperar a formulação de Joana Xaviel (I 565). Enquanto narrador, Riobaldo repete o caso e repete a resposta – repete ao interlocutor exactamente o que contou ao rapaz pescador. Aqui, porém, há uma diferença: a narração do episódio inclui o “final caprichado” como parte da sequência, e assim reafirma essa única forma possível do caso através da acentuação do contraste entre realidade e ficção. Quando, no final do episódio, Riobaldo repete a resposta sobre a vida, em que as coisas, tal como no caso contado, “não acabam”, a continuação inventada, o final “outro”, revela-se como o elemento discrepante no conjunto. Tal como em “Uma Estória de Amor”, o problema continua a ser o de um caso que não acaba verdadeiramente contra uma possibilidade de prolongamento pela via ficcional: que a “segunda metade” que este moço inventa não respondeu à pergunta que Riobaldo parece querer colocar a partir da história torna-se evidente pelo facto de Riobaldo contar duas vezes a história, em primeiro lugar, e contar duas vezes o fim da história, na sobreposição entre caso e vida. Por outras palavras, Riobaldo parece querer prolongar o contraste entre o fechamento da continuação e o não-fechamento da vida através de uma negação explícita do fim que apenas repete o caso: tal como, na guerra jagunça, o resultado do pacto parece ter sido uma dupla sobrevivência, também agora a “vida” confirma esse mesmo resultado, com a repetição do pacto – a terra em troca da permanência, o pacto como elemento que unifica os dois na negação da morte. A lição, então, parece ser aqui dupla: a lição sobre o pacto, que se abre para todo o romance; e a lição sobre a relação entre formato e morte, que o moço de fora vem introduzir. No fundo, o caso do Davidão e do Faustino termina por um final que mostra o pacto de morte traduzido em pacto de vida – e é esse final que é lido por quem o ouve como incompleto; o “final caprichado” que o “moço de fora” oferece inverte esta relação em direcção à morte como *closure*. Assim, os “outros movimentos” que a continuação

introduz na vida implicam, segundo Riobaldo, precisamente o fim que a vida (do caso) não tem. Não estamos longe daquele desejo de morte que Peter Brooks identifica com o desejo do texto: “The desire of the text is ultimately the desire for the end, for that recognition which is the moment of the death of the reader in the text.” (Brooks 1992: 108). Como começámos por ver com a leitura que Shoshana Felman fazia de James, o desejo de apreensão da história como forma completa e concluída, ao exigir o movimento de retrospecção totalizadora que o fim origina, orienta o desejo do leitor para um ponto que inevitavelmente coincidirá com a morte: “At its final, climatic point, the attempt at *grasping* meaning and at *closing* the reading process with a *definitive* interpretation in effect discovers – and comprehends – only death.” (Felman 2003: 217).²⁷

O episódio, então, parece recuperar algumas linhas que já encontrámos no exemplo inicial: Riobaldo apresenta-se como narrador de um caso que não termina verdadeiramente; não o sabe de outro modo, nem sabe o “fim, na verdade de realidade”, para além de uma estrutura aberta e sem formato, que reafirma a forma do caso (e a sobrevivência). Temos, mais uma vez, um contador que não sabe mais do que um final que não termina e um interlocutor que exige, para a história, uma *closure* que coincide com o sacrifício de um corpo. O desejo de fim que aqui se postula, motivado por uma ideia de forma que é também uma ideia de livro, implica a morte. O que se decide nesta passagem será, assim, a opção entre os dois modelos de *closure* invocados acima: caso e vida, neste episódio, opõem-se claramente a uma ideia de literatura que se descreve como “perigosa”, precisamente com base na sua capacidade de se apresentar como

²⁷ As duas leituras têm por trás, de forma muito evidente, a caracterização da relação entre narrativa e morte que Benjamin propõe no ensaio sobre o narrador, onde morte e legibilidade de uma forma completa já eram postas em relação: “The novel is significant, therefore, not because it presents someone else’s fate to us, perhaps didactically, but because this stranger’s fate by virtue of the flame which consumes it yields us the warmth which we never draw from our own fate. What draws the reader to the novel is the hope of warming his shivering life with a death he reads about.” (Benjamin 1992: 100).

forma concluída e inteligível. A arte, aqui, inventa a morte. O que a repetição encenada no episódio parece acentuar é, então, o modo como a narrativa de Riobaldo se afasta, aqui, dessa geometria que a arte detém sobre as formas misturadas da vida. Próxima da história truncada de Joana Xaviel, a narração de Riobaldo resiste a uma imposição de forma que parece ter a morte como preço.

No entanto, o fecho do episódio perturba mais uma vez o equilíbrio da sequência: a advertência final, em forma de máxima, ameaça a própria distinção que acabou de ser feita. O sentido daquele “Melhor assim” lança dúvidas sobre a oposição entre vida e arte que estava a ser traçada. Se, por um lado, se percebe no episódio a condensação de uma poética da narração que procura apresentar-se, tal como a vida, “com menos formato”, através da qual Riobaldo se afasta da ideia de literatura que o excerto enuncia na figura do moço, por outro não podemos não ter em conta o modo como o “final caprichado”, ou “exato”, parece antecipar, como já sublinhei, o próprio duelo final de *Grande Sertão: Veredas*. O regresso ao *Leitmotiv* do romance está lá para o assinalar. A relação que descrevíamos torna-se assim mais complexa: classificações como a de Richter, que remetem para a tradicional distinção entre final aberto e final fechado,²⁸ assentam, como vimos, sobre a consideração da vida como fluxo, e parece ser essa, inicialmente, a base da posição de Riobaldo. Aqui, porém, o narrador transfere essa mesma oposição para o “real da vida”, em que também seria possível “pelejar por exato”. O desejo de imposição de uma forma delimitada a esse fluxo que, noutros momentos da narrativa, Riobaldo afirma como seu, é aqui declarado como “erro”. Já não é apenas de uma poética da narração que se está aqui a falar: a demonstração de “o perigo que é viver” serve-se agora da definição de ficção para incorporar na noção de vida a mesma oposição entre abertura e fechamento. Assim, a relação isomórfica entre

²⁸ Ver, por exemplo, Seymour Chatman sobre “Closed and Open Plots” (Chatman 1993: 20-22).

vida e narração que começámos por apontar ganha agora uma maior complexidade: comentário do mundo e comentário das estratégias de representação desse mesmo mundo são aqui, como noutros momentos-chave da obra rosiana, sobrepostos, constituindo um nó reflexivo de difícil orientação. Na vida e na ficção, a procura de uma legibilidade teologicamente orientada para um fechamento resulta, inevitavelmente, no encontro com a morte. A afirmação de uma narrativa “aberta”, “com menos formato”, faz-se assim *contra* essa morte, fundindo poética e ética: a superação do limite da morte de Diadorim pelo movimento de releitura que o romance impõe, como veremos, será disso exemplo. Talvez o mais apropriado, então, seja falar de resistência ao fim.

3. *O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim?*

Alice thought to herself: ‘I don’t see how he can ever finish if he doesn’t begin.’ But she waited patiently.

Alice in Wonderland

Talvez a mais directa problematização do fim, em Guimarães Rosa, esteja no texto em que é mais evidente a encenação da destruição de uma forma: “Pirlimpsiquice”, de *Primeiras Estórias*. Trata-se de um breve conto sobre a impossibilidade de terminar, muito levemente mascarado de história anedótica, incluído na obra de Rosa em que a oposição entre interrupção e continuidade se manifesta de forma mais elaborada, quer a nível temático, quer a nível, como veremos na próxima secção, da organização do livro. Alguns dos problemas que encontrámos até agora – a relação entre uma parte material e uma “outra parte” não localizável, a impossibilidade

da *closure* e a articulação aparentemente necessária entre a ideia de fim e a ideia de morte – regressam aqui em jogo com o universo do teatro, relacionando o texto e o espaço delimitado do drama com a ideia de abertura que até agora encontrámos – conjugando porém a dificuldade de terminar com o problema do começo. Nessa tensão entre os limites da peça e o seu transbordamento é a própria ideia de forma, ou “formato”, que será encenada.

O enredo do conto é conhecido, e não vou agora focar outros pontos que mereceriam comentário, mas que fogem ao objectivo deste capítulo. O que me interessa reter da estrutura de “Pirlimpsiquice” é, sobretudo, o modo como se multiplica a ideia de peça. A partir da peça inicial, para a qual são escolhidos alguns dos alunos do colégio, e que é mantida por estes em segredo durante os ensaios, vão surgir outras duas “versões”: a primeira delas, inventada e deliberadamente divulgada pelo grupo como a verdadeira, destina-se a proteger “Os Filhos do Doutor Famoso”, texto a ser representado; a segunda é criada pelos alunos excluídos, como contraversão que apresentam como oficial. O que é importante aqui é que o ponto de partida, a peça inicial, se apresenta efectivamente como um texto, que tem a sua representação mais directa na escolha de um “mestre ponto”: o narrador. Todo o relato da preparação da peça, com a competição entre diferentes enredos que o segredo vai provocar, encena um progressivo afastamento – em três níveis – desse primeiro texto *enquanto texto*. É essa fixidez imutável do guião por manter que as crianças, desde o início, sentem – e é essa a característica a que as outras versões, até ao momento da representação, responderão. Num primeiro momento, ao enredo fixo vai contrapor-se a “alguma outra estória, mais inventada” (II 416). Essa primeira contra-história, repare-se, tem como única característica a invenção, sem qualquer relação com um texto escrito, nem com um formato que a delimite: “a outra estória, por nós tramada, prosseguia, aumentava, nunca

terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha” (II 416). Efabulação pura, a história das crianças materializa-se numa sequência sem termo, susceptível de continuação, e indiferente a qualquer delimitação. A tensão entre estas primeiras duas formas, no entanto, tem como eixo a figura do ponto, que pertence ao grupo dos que inventam e prolongam a nova história, mas que pela sua função retém e representa a escrita da primeira, fixando a sua prioridade: “Já, entre nós, era a ‘nossa estória’, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a ‘estória de verdade’, do drama. O qual, porém, por meu orgulho de ‘ponto’, pusera eu afincado em logo reter, tintim de cor por tintim e salteado.” (II 416).

Repare-se, antes de mais, que começamos aqui a reencontrar elementos que já nos são familiares: temos uma figura de narrador que se apresenta como ponto de resistência, guardião de uma determinada forma, fazendo-se eixo de uma tensão entre uma forma definida e uma forma inventada *contra* essa forma definida. A história inventada parece caracterizar-se pelo mesmo mecanismo de acumulação, de adição de “partes”, que os ouvintes de Joana Xaviel pareciam propor contra o seu “texto.” Na história das crianças nunca se acabava porque não havia um limite – não havia um fim após o qual nada se podia seguir, por verosimilhança e necessidade, e por isso era sempre possível acrescentar novos episódios. O único impedimento para esta invenção sem fronteiras será, então, o ponto: aquele que garante a diferença entre o texto e a invenção, e aquele que garante a natureza suplementar desta segunda história. A primeira história preserva-se, então, de dois modos: pela memória (“tintim de cor”), na figura do ponto, e pelo desvio, na produção de um falso que venha encobrir o verdadeiro. Só que no segundo desses modos, a peça começa já a ver-se ameaçada, pois as crianças parecem deixar-se seduzir precisamente pelo que, na história “deles”, se opõe à primeira.

No quadro desta contraposição, porém, intromete-se um terceiro elemento. A esta segunda versão vai acrescentar-se, proposta pelo grupo excluído, outra versão “falsa” – inteiramente falsa, porém, porque inventada sem relação com a primeira, desconhecida. A distingui-las, mais uma vez, um problema de forma: “De fato, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa” (II 417). Há aqui duas diferenças a sublinhar: “de todo mentirosa” opõe-se a “mais inventada”; e, mais importante ainda, se a primeira “nunca terminava”, esta apresenta-se “completa” e “por sinal bem aprontada” – “caprichada”, poderíamos dizer, de acordo com Riobaldo e o seu “rapaz pescador”. Nesta contraposição situa-se o eixo da questão em causa na noite da representação: à efabulação pura e sem limites que se constrói contra uma forma fixa, opõe-se agora a artificialidade de uma invenção inteiramente falsa. Circulando pelas três versões, estão elementos que comprometem qualquer distinção: parte do grupo, e o próprio ponto, participa de duas das histórias; uma personagem furta pedaços do enredo primeiro e põe-nos a circular.

Estabelecida esta divisão, o teatro é subitamente, no próprio dia da apresentação, ameaçado pela vida – ou seja pela morte. O protagonista é afastado de cena pela ameaça de morte do pai e a peça, momentaneamente posta em causa – “o teatro era para impossível de não haver” (II 419) – torna-se possível apenas pela existência do ponto, ou seja, como dizíamos, do guardião do texto. A função do actor apresenta-se como substituível a partir da existência de um texto anterior, cuja posse garante a representação. O conto sublinha a substituição: o ponto sabe as palavras, o fraque não lhe fica excessivamente largo, a peça pode então avançar com a compensação da ausência do seu protagonista em nome da preservação do texto original. Só que é nessa substituição que irá residir a verdadeira ameaça da peça: o que dela deriva, efectivamente, é a subversão das relações que permitiriam o drama planeado,

precisamente porque é o ponto quem entra em cena. Este e o encenador trocam de lugar, o segundo remetido, como veremos, a uma posição impotente; e o ponto, aquele que desde o início do conto se apresenta como detentor da palavra, é subitamente tornado visível. O que começa por implodir com esta mudança é aquilo a que Derrida chama, na leitura que faz do teatro de Artaud, “*machinerie du souffleur*”, no fundo garantia da prioridade natural da primeira peça sobre as suas versões, e sobre a cena do palco e do corpo:

Soufflée: entendons du même coup *inspirée* depuis une autre voix, lisant elle-même un texte plus vieux que le poème de mon corps, que le théâtre de mon geste. L’inspiration, c’est, à plusieurs personnages, le drame du vol, la structure du théâtre classique où l’invisibilité du souffleur assure la différence et les relais indispensables entre un texte déjà écrit d’une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu’il reçoit (Derrida 1967a: 262).²⁹

Com a súbita visibilidade do ponto é a própria delimitação do texto que é posta em causa, perturbada com a penetração, em cena, da figura que a cena esconde. Esta é tornada visível na primeira linha do palco: substituindo o protagonista, primeiro, e sendo empurrado para a frente, o ponto invade o espaço do proscénio, para a enunciação do prólogo. E é aí que a peça fica bloqueada: “Eu estava ali, parado, em pé, de fraque, a beira mundo do público, defronte. E, que queriam de mim, que esperavam?” (I 419). O desastre que se anuncia é agora mais poderoso do que a ameaça inicial à peça, porque parece não admitir substituições. O ponto não sabe os versos de abertura que estão fora do texto da peça que a sua memória representa:

Mas, esses versos, eu não sabia! Só o Atualpa sabia-os, e Atualpa estava longe, agora, viajando com o tio, de trem, o pai dele à morte... Eu, não. Eu: tesos e bambo, no embondo, mal em suor frio e quente, não tendo dá-me-dá, gago de êêê, no sem-jeito, só espanto. (II 419).

²⁹ Num artigo recente Marília Rocha associa o tratamento do ponto em “Pirlimsiquice” aos ensaios de Derrida sobre Artaud, destacando sobretudo o carácter subversivo da representação (Rocha 2007).

É aqui que importa concentrar a atenção, considerando um aspecto pouco sublinhado nas leituras deste conto: o hipotético desastre da representação é um desastre dependente do prólogo, de um problema de começo, que se reflecte directamente na arquitectura do espaço fechado do drama. Se em “Pirlimpsiquice” encontramos uma violenta encenação do problema do fim, não podemos esquecer que a origem desse problema está no episódio do prólogo – falha da abertura, da moldura, do quadro.³⁰ Aliás, o que “Pirlimpsiquice” traz de novo, em relação aos exemplos anteriores, é precisamente esse movimento explícito de articulação entre começo e fim como pontos de solicitação e de perturbação da noção de forma³¹, contrapondo continuidade e interrupção³². A descrição insiste sobre as marcações espaciais da peça, porque é aí que reside o elemento de crise da representação. O início da peça prevê um prólogo na boca de cena – “porque aquele arranjo de todos nós no palco, vindos ao proscênio, eu adiante, era conforme o escrito no programa” (II 419) – mas essa posição, na disposição do palco, é posição que, literalmente, espacialmente, ultrapassa o ponto, e desse modo

³⁰ O facto de a crise da peça depender da negação do prólogo sugere não só a negação da peça tradicional, como também a negação da peça *como forma*. Veja-se o que diz M. Fusillo a propósito da abertura ficcional: “Nier l’*incipit* signifie non seulement nier le caractère conventionnel de l’écriture, mais aussi, de façon plus générale, le présupposé même de la forme romanesque.” (Fusillo 2001: 143).

³¹ Podemos pensar na caracterização de Hillis Miller da relação entre começo e fim: “By a strange but entirely necessary paradox, the problem of the ending here becomes displaced to the problem of the beginning. The whole drama is ending and beginning at once, a beginning/ending which must always presuppose something outside of itself, something anterior or ulterior, in order either to begin or to end, in order to begin ending. The moment of reversal, when tying becomes untying, can never be shown as such or identified as such because the two motions are inextricably the same, as in the double antithetical word “articulate”, which means simultaneously putting together and taking apart. The tying/untying, the turning point, is diffused throughout the whole action. Any point the spectator focuses on is a turning point which both ties and unties. This is another way of saying that no narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends still *in medias res*, presupposing as a future anterior some part of itself outside itself.” (Miller 1978: 4).

³² Os problemas já levantados a propósito da conclusão regressam, aliás, num texto inédito de Italo Calvino em que se discute a figura do *incipit*, intitulado “Cominciare e finire”. É, na verdade, o texto da conferência inicial das Norton Lectures, que se destinava, em grande parte, à sexta e última das *Lezioni Americane* que daí nasceram, supostamente intitulada “Consistency”: “Ogni volta l’inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili (...). L’inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori è per definizione continuo, non ha limiti visibili. Studiare le zone di confine dell’opera letteraria è osservare il modo in cui l’operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può esprimere.” (Calvino 1995: 735).

ultrapassa também o texto, enquanto limiar, transição, abertura: fora do texto e necessariamente abrindo para ele. Se o ponto é chamado à representação do prólogo, transbordando para além do limite da peça, o risco é precisamente que o texto, enquanto texto, se exponha na sua limitação: a limitação de não poder começar sem um elemento constitutivo que se situa fora dele. A convenção que os versos à Virgem e à Pátria representam questiona abertamente os protocolos de abertura, ou seja os protocolos de instituição da ficção, de passagem à representação, para os actores e para o público, ao mesmo tempo que revela a lacuna do texto que o prólogo, como elemento exterior e adicional, e no entanto necessário, revela no texto. No fundo, o ponto transformado em actor mostra-se na beira do palco como incapaz de representar – incapaz de passar do prólogo à peça. E bloqueia a peça no seu limiar: de bolsos vazios, de frente para o público, impede o começo do texto. Percebe-se então que o pano não possa descer, que o pano, enguiçado, depois da primeira improvisação do ponto-texto, se revele bloqueado: “Mas o pano não desceu, estava decerto enguiçado; não desceu, nunca.” (II 420). Este teria de descer para separar prólogo e peça, marcando, assim, a passagem para a primeira cena: “daí o pano tornava a subir, para abrir a primeira cena do drama” (II 420). O que a interferência entre ponto e peça vem trazer é a impossibilidade de distinção entre o interior e exterior, que faz com que a peça não possa começar, por começar fora de si, nem possa recomeçar sem uma distinção clara daquilo que a separa do mundo. Assim “os que tinham de sair de cena, não saíam” (II 420) – a peça, exposta como texto insuficiente (insuficiente porque ultrapassado pelo que se situa fora dela), não começa.

Dentro deste curto-circuito que o palco ocupado, de pano levantado, parece agora representar, só uma personagem parece apta para se movimentar no limiar – e assim dar início à representação. Figura privilegiada por todas as leituras deste conto,

precisamente pelo modo como funde a caracterização da infância e da loucura que atravessam *Primeiras Estórias*³³, Zé Boné é, no texto, a figura marginal, por oposição ao narrador, a quem falta a distinção entre ficção e realidade. Contraponto do ponto³⁴ porque incapaz de decorar o texto, “papalvo” que “varava os recreios reproduzindo fitas de cinema” (II 415), é mais uma figura de *intérprete* que se deixa entusiasmar por aquilo que imita, *representando* e virando outro como os contadores que já aqui encontramos. Ao ver censurado o seu texto, recebendo ordens para representar mudo, “proibido de abrir a boca em palco”, confirma o seu não “botar sentido” (II 416), que faz com que apenas tons e gestos lhe interessem, negando o texto com a sua presença em cena. Zé Boné é, aqui, actor destituído de papel (“Já o dr. Perdigão, desistido de introduzir no Zé Boné sua parte”, II 418), mas sobretudo actor impermeável ao texto. Assim, parte da peça sem que a peça aja sobre ele, Zé Boné é o elemento de fronteira que pode começar o que o texto não sabe desbloquear, que pode começar a peça, digamos, sem que se opere o necessário protocolo de abertura que delimitaria a peça – começando uma peça que, já começada, não parece ter exterior.

É natural então que, de todas as versões da peça que o texto nos apresentou, Zé Boné escolha precisamente a mais distanciada para começar. O seu começo é uma negação do texto, uma negação do ponto, uma negação da peça: é um começo inventado, arbitrário e absolutamente centrado no jogo da representação. A resposta imediata, por parte dos outros, será a de retomarem a outra invenção – a “*nossa inventada estória*” (I 420). Invenção contra invenção, portanto, a peça vai fazer-se, sobretudo, contra o texto que falhou confrontado contra os seus limites, mas que no entanto foi transitando, por pequenos furtos, através das diferentes versões. No plano da

³³ Veja-se por exemplo o ensaio de Lélia Parreira Duarte sobre o conto, “A ironia na obra de Guimarães Rosa, ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro” (Duarte 2006a).

³⁴ “Mesmo assim, acharam que para o teatro ele me passava.” (II 416).

invenção, Zé Boné pode circular entre os dois enredos – no jogo da improvisação que o seu gesto de libertação abriu, de tudo pode participar porque a nada a peça se deixa vincular. O que interessa é que, confrontadas com o puro representar, as crianças afirmam a verdade de uma invenção contra outra; e nessa afirmação recuperam o traço essencial da sua composição inicial: a sua não previsibilidade, a sua forma livre e, sobretudo, a sua abertura. Se a efabulação que os fascinava era permanentemente completável, e por todos, parece ser este o traço da improvisação que surge no palco, *com a peça já começada*. A parte imaterial deste drama faz desmaiar o novo ponto, novo representante da memória do texto fixo da peça, e os actores estão livres para se entregarem à transformação ilimitada no espaço delimitado da peça.

E se é Zé Boné, figura que resiste à peça inicial, aquele que marcará a possibilidade de representação *contra* a peça começada, percebe-se que só uma figura no texto está apta, desmaiado o encenador, remetido para o seu buraco invisível o representante do texto, para colocar novamente o problema dos limites. Aquele que não pôde começar por ser o texto – que não vê para fora de si mesmo – acorda da transformação a que foi submetido colocando agora o problema do fim, ainda em torno de uma questão de forma. Como pode razoavelmente terminar aquilo que, em rigor, não começou? Como se pode impor um limite a uma forma que começou tendo já começado, depois de outra e contra outra, negada a sua abertura, e que tem por definição o seu não ter começo nem fim, que no fundo permitiu que de algum modo começasse? Reencontramos aqui uma ideia já lançada na secção anterior: a da resistência do fluxo à imposição de uma forma. O mais interessante neste breve conto de Rosa, parece-me, é precisamente o modo como se representa uma forma potencialmente infinita a partir da problematização dos seus limites: o teatro, nesse sentido, é uma escolha exemplar, na medida em que obriga a uma delimitação espacial,

fechada, de um espaço, no interior do qual se pratica uma dilatação ilimitada. Uma peça que começa sem verdadeiramente começar não pode verdadeiramente acabar, poderíamos dizer; nas palavras do texto: “Não havia tempo decorrido” (II 421). É uma passagem determinante para a caracterização da tensão entre tempo e suspensão em *Primeiras Estórias*, precisamente pelo modo como conjuga o problema da forma com o problema do tempo. Esta peça sem começo nem fim, sem formato, situa-se necessariamente fora do tempo – no tempo suspenso do intervalo. Nesta suspensão da temporalidade, nesta forma sem marcação, as imagens do fluxo vão-se impondo à consciência desperta do guardião do texto: “para fora do corrido, contínuo, do incessar” e, mais abaixo, “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim” (II 421). O que o ponto percebe, devolvido – uma vez desperto – ao seu vínculo ao texto, é que o informe não pode ser, por definição, delimitado, ou, como o Sertão de Riobaldo, “não tem janelas nem portas” (II 315). Mais uma vez, temos uma história que não acaba; e mais uma vez, temos uma necessidade imposta de que a história acabe, desta vez pelo próprio narrador (se não acabasse não haveria narração) – que percebe, agora abertamente, que só há, neste fluxo, uma maneira de sair: a brusca interrupção, o corte, ou, se quisermos acompanhar de perto o texto, a morte.

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

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da

beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.

E, me parece, o mundo se acabou.

Ao menos, o daquela noite. Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: - *“Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a de verdade?”* Pulou-se, ferramos fera briga. (II 421)

A perturbação da estrutura excessivamente planeada da peça ocorre, como vimos, por acção da morte: é necessário substituir um elemento da peça, com o pai “à morte”, e opta-se por fazê-lo com o guardião da fronteira, o guardião do texto, deste modo incorporando um elemento que, não pertencendo inteiramente ao palco (escondido no limite entre cena e proscênio), é a representação do texto em cena³⁵. O resultado, como se viu, é que o prólogo faz implodir a relação entre texto e peça, revelando um começo que só poderia ocorrer com a peça já começada (o pano que desceria para voltar a subir), um espaço liminar que o texto (o ponto), sem texto, não pode dominar. O pano não desce (nunca mais) e a peça não pode começar: apenas a figura que indiferentemente transita do interior para o exterior da peça, e entre as três versões da peça, lhe pode dar um começo – começo esse que fará da peça uma peça sem começo, começando já começada; e logo sem fim. Neste ponto, já não pode ser Zé Boné a resolver a questão dos limites da peça – Zé Boné que inicia um movimento perpétuo com base na sua não necessidade de texto, com base na sua não necessidade de começo. A fazê-lo terá de ser a figura que, bloqueando a peça na aporia do seu limite, está agora em condições de sentir esta outra aporia. Sem limite, não há como sair da peça. A única forma de acabar uma peça que não pode razoavelmente terminar é interrompê-la, destruí-la enquanto forma fluente, enquanto fluxo, o que implica paradoxalmente a transgressão do espaço de cena. Se a morte esteve na origem da possibilidade de uma

³⁵ O ponto tem consciência disso. Nos ensaios, quando os actores demonstram saber o texto “todos na ponta da língua”, o narrador pergunta: “Não iam precisar de ponto?” (II 418).

peça sem texto, a morte voltará a estabelecer a ordem de um regresso à forma do texto. É essa a função do ponto – acabar.

Acabar, então, equivale a morrer, como o exemplo anterior já nos tinha mostrado. Sem poder parar de falar – levando o fluxo do ar das palavras até ao seu limite, até àquela frente que antes tinha sido o espaço da sua mudez – o ponto salta, trapaceando a linguagem, pois parece saber que só prolongando o seu movimento infinito o poderá interromper. Calar-se denunciaria a falha – mas não aniquilaria o drama. Só o salto, e o salto a partir do contínuo, é agora possível. O ponto salta do palco, fronteira do drama, sublinhando o paradoxo de um contínuo delimitado e dependente da materialidade de uma arquitectura de cena: “E, me parece, o mundo se acabou.” (II 421). Como na frase que fecha *Primeiras Estórias*: “E vinha a vida.” (II 515).

Que, depois, o mundo continue, só nos deve fazer perguntar, efectivamente, que mundo é que continuou para além daquela noite³⁶. Como no poema famoso de Drummond, um mundo é pesado contra o mundo, a “valente vida estrepuxada” (II 421) da peça contra a vida. O mundo do “outro dia”, a sua mera possibilidade, é a marca da interrupção desse outro mundo que só pela destruição de uma morte simbólica pôde voltar. Assim, o mundo de antes e de depois da peça parece propor-se como o quadro, o enquadramento, de um outro mundo que se definia pela ausência de limites, pela sua incontrolável continuidade ininterrupta. Estranha configuração de uma moldura para o que não pode ser contido, acentua no entanto que o trânsito – da moldura para o mundo

³⁶ Ana Paula Pacheco, que sublinha com precisão a ameaça que o “verdadeiro viver” da peça representa para o seu exterior, lê a conclusão como “regresso ao mundo” a partir do idealismo rosiano, abrindo em *Primeiras Estórias* o espaço para uma poética não idealizante que encontre a experiência histórica: “A cambalhota final do teatrino já indica entretanto que é preciso desviar-se desse avesso e voltar ao mundo – o idealismo rosiano, num primeiro cálculo fáustico, parece prever seus próprios limites.” (Pacheco 2004: 48). Veremos adiante como no tratamento da parábola o regresso ao mundo que a saída de cena sugeriria é perturbado pela suspensão irónica.

da peça; da peça para o mundo – é um trânsito não mediado. Brusco – violento, no limite, exigindo a morte para poder concluir.

Parece ser esse o *indesfecho* de que se fala na abertura da estória – a identificação de um limite insustentável – e parece ser essa, também, a caracterização do ponto, da figura do texto, da guarda dos limites, enquanto narrador. O homem do texto é quem pode contar, de volta ao mundo, o que não entende nem pode testemunhar: “Sei, de, mais tarde, me dizerem” (II 420). E já fora do drama, “são e glorioso”, aparentemente inalterado pela experiência, só pode regressar ao seu papel de defensor da fronteira – brigando, ainda, por uma competição pela verdade que só pode aparecer como epilogo depois da peça inventada no cruzamento das suas três versões. A narração vem tarde: depois do fim do mundo, enquadrando no passado “esse drama do agora” (II 420) que já não pode representar.

2

Terrível simetria

What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?
William Blake, “The Tiger”

Em “Pirlimpsiquice” encontrámos a descrição de uma forma sem “formato”, de uma ficção em que “não havia tempo decorrido”. Possível porque começa depois de ter começado, o drama “do agora” que toma conta do palco e das crianças recuperava, também, a associação entre *performance* e metamorfose do primeiro exemplo: as crianças que representam são “outras”, “transformadas”, “personagens personificantes” (II 421), durante a representação. Dessa transformação decorre a disponibilidade para as “palavras de outro ar”, em que até o ponto “não sabia o que ia dizer, dizendo e dito – tudo tão bem – sem sair do tom” (II 420). A entrega das crianças ao jogo da improvisação só poderá ter fim, instituindo o regresso a uma ordem, num “salto mortal”

que põe ponto no que não pode “ajuizado” terminar – nas palavras do narrador: “E como terminar? Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair” (II 421) – proporcionando assim o regresso ao quadro narrativo que delimita a peça sem a representar, reinserindo o drama irrepetível e não escrito na ordem do tempo. “Interromper”, “sair”, “saltar”, opõem-se assim a “terminar”: o “ponto” é a marca dessa suspensão que não remata, de que a morte é a figura. Nos primeiros exemplos que analisámos, por caminhos diferentes, a história parece assim resistir a uma conclusão que, imposta, apenas mergulhará o texto na sua incompletude constitutiva. Como afirma Hillis Miller:

Death is the most enigmatic, the most open-ended ending of all. It is the best dramatization of the way an ending, in the sense of a clarifying *telos*, law or ground of the whole story, always recedes, escapes, vanishes. (Miller 1978: 6).

O objectivo deste capítulo será interrogar a constituição de uma ausência de “formato” a partir do exemplo mais radical, em Guimarães Rosa, da morte como interrupção: o conto “Meu Tio o Iauaretê”, publicado postumamente em *Estas Estórias* (1969). Veremos que o começo determinará a negação do fim, e que essa destruição da forma é encenada, de modo claustrofóbico e exemplar, através figura da metamorfose. A reflexividade absoluta de que se falará aqui terá, como primeiro efeito, a dissolução do quadro narrativo que caracterizava, nos exemplos anteriores, a introdução da ficção no interior de uma ficção maior que a encenava (a história de Joana Xaviel dentro de “Uma Estória de Amor”, o caso de Davidão e Faustino em *Grande Sertão: Veredas*, o teatro dentro da narrativa em “Pirlimpsiquice”). Se, como vimos, era precisamente a construção desse quadro, com a recepção encenada que permitia, que tornava possível interrogar as fronteiras desta ficção encaixada, o que encontramos neste texto singular de Rosa é a absoluta destruição da noção de moldura. Assim, despidendo de exterior o texto, Rosa encontra a fórmula que estará na base das suas obras mais representativas, a

de uma fala ininterrupta e aparentemente informe que denuncia e delimita, a partir do interior, as margens do seu texto. Será o caso de contos como “O Espelho”, “Antiperipléia”, mas também de *Grande Sertão: Veredas* – textos marcados por uma encenação explícita dos protocolos de abertura e conclusão e por uma problematização interna da sua forma. O lugar onde essa exposição dos limites se confunde com a negação da sua possibilidade é, como veremos, “Meu Tio o Iauaretê”.

O jogo do lobo

Num conto infantil de Marcel Aymé, intitulado “Le Loup” (Aymé 1939), um lobo ou, mais propriamente, “o lobo”, tomado por uma súbita bondade, torna-se o fiel companheiro de jogos de duas crianças que o convidam para a sua casa. Depois de ultrapassarem o medo inicial do ser que desmentia, pela sua regeneração, tudo o que dele tinham ouvido, e de terem posto à prova a sua “conversão”, de que nem lobo nem narrador parecem conseguir duvidar, as crianças entregam-se a reuniões lúdicas “a três”, até que decidem incluir no leque de jogos que praticam o jogo do lobo. O lobo não conhece o jogo. Aceita, porém, e assina assim a sentença das suas “jovens amigas”: entrega-se a uma aprendizagem do seu papel que se transforma num entusiasmo reflexivo, contido aliás em pleno na fórmula do convite: “*Loup, si on jouait au loup?*” (*idem*: 185). Inebriado pela brincadeira, o lobo deixa de rir e, descontrolado, devora as crianças que jogam ao jogo do lobo que devora crianças. O jogo não era um jogo, diz-nos o narrador, mas o conto aparentemente sim: os pais conseguirão abrir a barriga do lobo, mortificado pelo que aconteceu, e as filhas exigirão que o lobo recosido seja

devolvido à floresta e perdoado. A moral vem da boca do lobo: “Et d’abord, quand je verrai des enfants je commencerai pour me sauver” (*idem*: 187).

Jean-Marie Schaeffer, em *Pourquoi la Fiction?* (1999), escolhe o conto como ponto de partida para uma análise da tradição platônica de uma crítica da imitação, considerando que a pequena fábula de Aymé “illustre de manière éloquente l’attitude ambivalente – mélange de fascination et de méfiance – qui est la notre face aux activités mimétiques” (Schaeffer 1999: 22). Assim, o lobo que se deixa levar pela sua imitação seria uma representação clara dos perigos geralmente associados às actividades imitativas, e sobretudo do efeito que, segundo a crítica da *República* (395d), estas teriam sobre os intérpretes – neste caso, os guardiões – justificando a condenação de uma “má escolha do objecto” da imitação (*idem*: 35): “ - Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? – Transformam, e muito.” (Platão 2001: 120 395d). Trata-se, mais uma vez, de um exemplo em que a interpretação transforma o intérprete, em que a disponibilidade do lobo para o jogo pressupõe uma disponibilidade para a metamorfose. O problema, porém, é aqui mais complexo, porque a metamorfose que este jogo provoca é uma metamorfose do lobo no lobo. O texto joga com essa dimensão de forma explícita, desde logo na disjunção do lobo “reabilitado” em relação ao “lobo mau” dos avisos dos pais e das brincadeiras das crianças; mas não o faz de forma banal. Inexplicável, a bondade do lobo antes e depois da metamorfose não é posta em causa, ou não é posta em causa de modo suficientemente explícito para que possa ser o dado que permite resolver a ficção encenada. O lobo transforma-se em lobo por efeito do jogo e contra a sua vontade.

Num ensaio anterior, que terá servido de lançamento a algumas das questões colocadas no livro de 1999, Schaeffer abordava este texto do ponto de vista de uma

distinção entre “feintise” e “imitation”, largamente inspirada em *The Transfiguration of the Commonplace* de Arthur C. Danto. Aí, Schaeffer questionava precisamente o estranho estatuto dessa “imitação” de bondade que o lobo apresenta antes e depois de se transformar em lobo. Se, num primeiro plano, a transfiguração parece resolver-se num *acting out* em que o lobo, ao ser desafiado para interpretar o que realmente é, ou seja para uma “auto-simulação lúdica”, volta a ser que o era ou que nunca deixou de ser (Schaeffer 1989: 112), uma interrogação dos mecanismos da ficção no conto revela essa fronteira como mais complexa. Diz Schaeffer:

Le fait que le loup soit incapable de feindre d’être un loup est un indice de ce qu’auparavant il n’a pas *feint* d’être un homme (...) et qu’il s’est borné à *imiter* des comportements humains. En effet, s’il avait feint d’être un homme il aurait pu aussi feindre d’être un loup, en ce sens qu’il aurait pu feindre d’être un homme feignant d’être un loup, voire d’être ce loup-là. (*idem*: 115).¹

A resolução por uma situação inicial de *feintise* introduziria assim o jogo no quadro de uma ficção mediada, em que o lobo não finge ser aquilo que é, e sim um lobo “humanizado” que por sua vez finge ser um lobo. Porque o problema do exemplo é esse: “pour que le loup pût ‘faire le loup’ encore eût-il fallu qu’il ne fut pas loup”; “La feinte de loup échoue parce-que la mêmeté ne saurait être son simulacre.” (*idem*: 112-113). Mas a verdade é que o conto, como Schaeffer reconhece, não descreve uma ficção consciente por parte do lobo, que, muito simplesmente, se surpreende “bom”. Independentemente de quanto se queira levar a sério aqui o “inconsciente do lobo”², o problema que o exemplo nos propõe, e que a mais recente leitura de Schaeffer acentua de forma explícita, é um problema de escolha de objecto – não por se tratar de um

¹ Nesta hipótese, o lobo seria como a intérprete de *Le Chevalier de la Rose*, que ao interpretar Octaviano não finge ser uma mulher e sim um homem que finge ser uma mulher (Schaeffer 1989: 115); cf. Danto 1981: 66; “But in such scenes the contralto is not herself imitating a woman; she is rather imitating-a-man-imitating-a-woman. And hence the description of her performance is twice-over more complex than the description of Octavian’s.”

² “On le voit, notre loup est un animal compliqué, doté d’un inconscient: de ce fait les relations entre simulacre et vérité son complexes.” (Schaeffer 1989: 113)

objecto moralmente reprovável, mas por ser um objecto que coincide, de um modo mais forte do que qualquer distinção, com o sujeito da imitação³. Nessa coincidência reside a dificuldade de estabelecimento de fronteiras, a dificuldade de saber onde começa e acaba o lobo “transformado”. É por isso interessante manter activas as duas leituras do conto que Schaeffer apresenta de forma disjuntiva nos dois ensaios referidos: “Le Loup” é uma história sobre os perigos da imitação e sobre uma imitação particularmente problemática devido a uma escolha que o coloca numa aporia sem solução – isso mesmo nos parece dizer o próprio lobo no seu comentário final, que faz dele vítima de um jogo insensato em que desejo, contaminação e imersão se fundiram irremediavelmente. Percebe-se então que, nesse ponto, para o lobo arrependido, a única solução seja a fuga do mundo do jogo. A fronteira entre ficção e realidade não poderá ser restabelecida depois de ter falhado desta forma, com a transformação da ficção em acção pelo curto-circuito instituído entre os dois planos.

Trata-se assim de uma imitação perigosa, que tem a morte como consequência inevitável. E esta só pode ser invertida pela temporalidade do conto infantil que Aymé está a recriar, permitindo às crianças a saída da barriga do lobo e ao lobo um regresso – avisado – à sua existência de lobo moderno. No entanto, mesmo esse final feliz abre para um tipo de problema que aqui nos interessa: o perdão final ao lobo, a quem a barriga é cosida (sem pedras), fecha a história além do seu modelo e delimita claramente o espaço da transformação como espaço invalidado pelo próprio conto. No espaço do jogo o lobo fez, realmente, de lobo, e as crianças foram realmente devoradas – o regresso dos pais apenas instaura uma outra ordem em que esse espaço é declarado jogo. Assim, se por um lado o jogo se torna sério, tal como o lobo no começo da sua

³ “Or, le court-circuit catastrophique qui met fin au jeu révèle qu’il a essayé effectivement de feindre d’être un loup, feinte impossible puisqu’il est un loup. Il a cru qu’il *était un homme* et que donc il pouvait feindre d’être un loup, alors qu’une réalité il *est un loup* et n’aurait donc pu que feindre d’être un homme feignant d’être un loup.” (Schaeffer 1989:116).

transformação, o regresso à ordem é garantido apenas pela saída do quadro do jogo, ou pelo regresso à moldura inicial que os pais proporcionam, invalidando também como jogo esse jogo que se fez sério. Percebe-se então que a impossibilidade, para o lobo, de deixar o espaço do jogo depois de ter devorado as crianças (“Heureusement, le loup ne savait pas ouvrir les portes, il demeura prisonnier dans la cuisine”, Aymé 1939: 186-187) seja essencial para a reversão do conto. Assim delimitado e contido pelo quadro que os pais, regressando, representam, o espaço do jogo é ainda, apesar de tudo, um ambiente seguro, o espaço em que o lobo é lobo, com um exterior que lhe garante a invalidação – no fundo, só o que está fora do jogo pode operar uma disjunção entre os termos sobrepostos da transformação. O lobo que se faz lobo ao brincar ao lobo é uma das figurações mais elementares de um curto-circuito na identificação que provoca efeitos, para dizer o mínimo, não reparáveis; o enquadramento da brincadeira perigosa numa “fábula moderna”, por outro lado, através da figura dos pais, é uma reafirmação da ficção como ficção. O que resta, como o narrador acentua, é a perturbação que a contaminação dos planos encaixados faz pairar sobre o plano maior: “Mais, au fond, ce n’était pas de jeu.” (*idem*: 187).

É a partir destes dois movimentos – a perigosa coincidência entre lobo e lobo, e a necessidade de uma delimitação do espaço do jogo para a reversão das suas consequências – que me interessa começar a leitura de “Meu Tio o Iauaretê”. Trata-se de um dos contos mais complexos de Guimarães Rosa, em que as tensões que delineámos anteriormente são encenadas levando ao extremo a relação entre narrativa e morte. Está em causa, como veremos, uma metamorfose que se aproxima perigosamente da suspensão de fronteiras que o jogo do lobo mostrava, precisamente por implicar um grau de reflexividade determinante para a própria forma do conto, mas que tem a linguagem como campo de acção. Na descrição rosiana do onceiro que vira onça,

encontramos um dos questionamentos mais explícitos da metamorfose e da impossibilidade de manutenção da fronteira entre palavra e acção – perturbando definitivamente algumas das distinções ainda possíveis no quadro dos exemplos anteriores.

No conto, a palavra pertence a um "tigreiro", ou caçador de onças, um homem, meio-índio, desterrado para uma cabana no meio do mato, nos gerais de Minas, com a função exclusiva e infinita (tarefa de Sísifo) de matar onças, de "desonçar este mundo todo" (II 827). A paisagem vai ser descrita como *jaguaretama* – terra de onças, o país das onças. Fala a alguém – um homem rico – que lhe pede abrigo por uma noite, perdido na floresta. Fala-lhe da vida das onças e das razões que o levaram a tornar-se primeiro caçador de onças e, mais tarde, seu cúmplice: assassino, que alimenta as onças (com carne humana) e é por elas alimentado, ele mesmo tornado onça, amante de onça, caçado, no final, como uma onça. Ao longo dessa confissão, o discurso vai-se desintegrando, evidenciando a animalização da fala (e do humano): perante a ameaça da metamorfose, o interlocutor dispara contra o monstro (ou assim se supõe), instituindo a interrupção da fala que faz precipitar o texto, através das reticências finais, no vazio da página.

A reflexividade referida depende, em primeiro lugar, da situação narrativa: o caçador que se transforma na sua presa é a marca, aqui, de uma série de perigosas transgressões, que terão como eixo a linguagem. Como afirma Roberto Mulinacci:

No fundo, a estória do caçador de onças que vira onça parece uma extraordinária construção metalinguística, como a linguagem que fala de si (e sobre si) dobrando-se nos meandros de uma palavra intransitiva, espelhando-se na auto-reflexividade da comunicação, fechando-se no interno da sua semântica particular. Não existe uma verdade fora das palavras que a dizem. Elas não pressupõem uma história, mas sim “põem” a história que contam,

materializando-a na invenção de uma língua-objeto, a qual se faz metáfora do espaço literário. (Mulinacci 2003: 678)

Esta é talvez a questão inicial de que importa partir: a construção de “Meu Tio o Iauaretê” encena uma reflexividade que, manifestando-se ao nível do enredo, e nas suas inversões temáticas entre humano e animal, terá evidentes repercussões a nível da linguagem, da construção do espaço e do conto como forma. Veremos na próxima secção o modo como no texto se constrói a metamorfose. Por agora, interessa-me reforçar a ideia de um jogo de inversões que se dará a vários níveis, instituindo o padrão de uma sobreposição entre opostos. Se no exemplo de Aymé era de uma situação de curto-circuito que se falava, fazendo do jogo o espaço em que a fronteira entre lobo e lobo é abolida, aqui, através de uma série transgressões sugeridas, a cena é levada a um fechamento extremo que faz com que o texto, dobrando-se sobre si, não permita nenhuma delimitação externa: a história do onceiro que vira onça dificilmente poderá enquadrar-se numa moldura exterior que a devolva às distinções abolidas pelo jogo, simplesmente porque parece atrair a si, para o devorar, qualquer quadro ou qualquer exterior. É a partir desse movimento que o texto irá perturbar fronteiras ou delimitações espaciais no mapa que constrói, e é também a partir dessa clausura extrema que, paradoxalmente, o texto impedirá a sua conclusão.

A mesma indefinição parece aplicar-se à possibilidade de distinção entre a narração e a acção que decorre: a inevitabilidade da metamorfose deriva directamente da narração dos casos. É por contar que matou que será morto, caçador caçado em nome da fusão com o seu objecto de caça. E se, aparentemente, o narrador apresenta um passado, ao qual se reportam os casos, ao longo da narração cada vez mais se atenua a possibilidade de poder manter-se uma clara separação entre narrar e acontecer. A suspeita, gerada pelo delineamento da serialidade dos assassinios do narrador e pela

progressiva aproximação ao rancho, ao centro do círculo, confirma-se com a interferência final, no disparo que impossibilitará a continuação da fala ao introduzir no texto, directamente, algo que lhe é exterior, mas que é também o prolongamento da acção que é descrita - espécie de frequência de corte narrativa, ponto mínimo da existência deste sujeito, transgressão de uma fronteira além da qual apenas o silêncio subsiste. A condição delineada, com relutância, na passagem de caçador de onças a caçador de homens é a de um assassino que, um a um, vai eliminando todos os humanos daquela terra de onças (“aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida para nós”. II 831). A própria natureza aberta desse despovoamento, que não pressupõe um fim e responde à tarefa de “desonçar” o mundo, coloca o interlocutor no lugar provável da vítima e faz da voz o espaço violento de uma luta que ultrapassa a própria fala e a vai impossibilitar: o conflito entre o humano e o não-humano, conflito insolúvel, pela posse do texto. Mas o perigo dessa fala estava já inscrito, no fundo, nessa atribuição, única na obra de Rosa, da voz ao lado de lá⁴, à “parte de além”, para usar uma expressão de “A Terceira Margem do Rio” (II 412): a um território em que a forma (como o tempo) se suspende.

Assim, o problema que me parece central para este texto – o da violenta representação da morte como interrupção – é indissociável da constituição desta fala claustrofóbica, como um espaço em que a própria noção de limite é questionada. O papel de quem ouve, a figuração do interlocutor, será determinante, resultando na construção de uma forma que, começando fora de si, é também impossível de concluir. Num certo sentido, transpondo para este contexto um problema da ficção de Beckett, o

⁴ Pense-se em personagens como Drijimiro, Dito, Diadorim ou “Cara-de-Bronze”, além do Pai de “A Terceira Margem do Rio”: enigmáticas, indefinidas, focos de interrogação, não detêm nunca a primeira pessoa, sendo contornadas pela narrativa através da focalização sobre uma personagem que as tenta apreender, de fora para dentro.

problema de não poder terminar é aqui, o problema de “ter começado”⁵ – movimento em que aliás reconhecemos a aporia por trás da peça de “Pirlimpsiquice”. E a própria figuração de um “contínuo” que aí identificámos regressará, neste conto, na forma do diálogo oculto rosiano como fala sem delimitações aparentes.

Antes, porém, de avançar, pode ser interessante pensar a história editorial do conto, pois “Meu Tio o Iauaretê”, na obra de Rosa, ocupa um lugar problemático e instável. Publicado pela primeira vez em 1961 na revista *Senhor*, continuou a ser revisto e alterado pelo autor até à sua morte súbita em 1967, sendo mais tarde editado por Paulo Rónai para a publicação póstuma de *Estas Estórias* (1969), com marcas de reescrita e de indecisão, sobretudo a nível lexical. Da sua inclusão no plano original do último livro de Rosa dão conta os projectos de índices e as sugestões para o ilustrador. No entanto, uma nota autoral remete-o para uma fase anterior à publicação dos dois livros de 1956, *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. Durante mais de doze anos⁶, portanto, Rosa regressou a este texto, sem chegar a dar-lhe uma publicação definitiva. Além do mais, em nenhum outro lugar o autor se aproximou tanto da fórmula utilizada em *Grande Sertão: Veredas*, a do diálogo a que se suprime uma das vozes, aqui condensada e intensificada nas 33 páginas que compõem o conto na sua primeira edição. Para Walnice Nogueira Galvão, a publicação terá sido evitada para contornar uma repetição de recursos, para afastar este texto do grande romance rosiano com que mantém algumas semelhanças a nível formal e temático (Galvão 1978: 34). No entanto, dos vários textos em que Rosa recorre ao “diálogo oculto” (Bakhtin 1968: 256), é em “Meu Tio o Iauaretê” que a experiência é levada mais longe: não só a nível linguístico, como apontou Haroldo de Campos (Campos 1992a), mas também porque as implicações da

⁵ “The dilemma of ending is therefore not a problem of ending itself, but of beginning, a problem (more precisely yet) of having begun.” (Biala 2006: 21).

⁶ Paulo Rónai, em “Rosa não parou” (Rónai 1990:32), refere uma informação de D. Aracy e de Franklin de Oliveira, segundo a qual o conto já estaria escrito “havia uns dez anos quando [foi] entregue à revista *Senhor*”.

interlocução são, aqui, extremas. Colocando, de forma extrema e violenta, o problema da morte, este é assim, de dois modos, um texto póstumo. Póstumo porque só na morte vê definida a posição, ambígua, que ocupa na obra do autor, e só na morte vê interromper-se o trabalho de contínua reformulação a que esteve sujeito; e póstumo porque, enquanto conto, propõe uma construção que tem na morte o seu limite absurdo.

O problema de uma ausência de termo, que temos vindo a acompanhar, ganha assim outra forma: a de um texto que não pôde ser fechado, a que se continuou a regressar até à interrupção definitiva que o deixou incompleto. O mesmo se aplica ao lugar do conto no livro a que pertence: vários projectos de índices e esboços de ilustrações indicam a importância de “Meu Tio o Iauaretê” para a organização de *Estas Estórias*, mas também a oscilação não resolvida do seu lugar no livro. A organização que Paulo Rónai deu à publicação póstuma, mantendo uma separação entre textos inéditos e textos previamente publicados, apenas reforça esse deslocamento do conto em relação à sua forma definitiva, no quadro da tensão entre texto e livro que mais tarde analisaremos.

Do ponto de vista da sua enunciação, e pelo modo como se situa, ao mesmo tempo, dentro e fora da obra de Rosa, este conto parece constituir-se encenação de uma ideia de literatura testada na sua relação com o oral e com a escrita, a partir da forma do diálogo e das suas implicações. Implicações que se revelarão extremas e estabelecerão um conflito destruidor, a ponto de colocar o leitor perante a impossibilidade de decidir, a ponto de a morte, que conclui “Meu Tio o Iauaretê”, nada poder concluir, marcando de forma definitiva a aporia constitutiva deste texto, caso-limite na obra de Rosa, na tensão da sua leitura.

acto interrompido

Oh Bottom, thou art changed! Thou art translated!
A Midsummer Night's Dream

O principal argumento do ensaio de Haroldo de Campos sobre “Meu Tio o Iauaretê” encontra-se na afirmação da coincidência entre metamorfose e transformação da linguagem. Sublinhando a radicalidade do conto no contexto da obra de Rosa, Haroldo associa a experiência que o texto representa – “estágio mais avançado” do experimento rosiano – ao “âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato” (Campos 1992a: 59). Podemos dizer que a sua leitura assenta exclusivamente sobre este binómio, várias vezes retomado nas leituras posteriores do conto, procurando o modo como o trabalho sobre a linguagem traduz uma experiência radical de alterização e animalização da forma. E é a partir desse binómio, também, que Haroldo lança o difícil problema da relação, neste texto, entre palavra e acção. Se o procedimento da “tupinização, a intervalos, da linguagem” tem função “não apenas estilística, mas fabulativa”, percebe-se que o “momento da metamorfose” seja aquilo que dá “à própria fábula sua fabulação, à história o seu ser mesmo” (*idem*: 60). O hibridismo linguístico, que impregna todo o conto e determina a sua forma, prefiguraria assim o hibridismo do corpo que a metamorfose consagraria, criando as “formas mudadas em corpos novos” da epígrafe ovidiana. A sugestão é explícita: a desagregação da linguagem que corrói, na parte final, o texto, aproximando-o definitivamente do tupi que marcava “o tema da onça”, faz com que este encontre também “sua resolução natural, ao nível da fabulação, na metamorfose (vista por dentro, de um ponto de vista linguístico, intrínseco) do onceiro em onça.” (*idem*: 62). É uma sugestão poderosa, que permite em si uma leitura mais abrangente da relação entre narração e linguagem no projecto rosiano, e que se

torna particularmente rica, aqui, pelo modo como evoca a transformação do estilo em *fabula* exposta pela contaminação dos dois planos. Podemos começar por pensar esta relação nos termos de um tratamento moderno do tema da metamorfose e das suas implicações para o problema da escrita, de acordo com Bruce Clarke:

This interfusion of the meaningless and the meaningful is also the condition of language, especially when it is set forth in the graphic body of writing. The transfiguration of spoken language or visual images into writing prefigures all the other transformations carried out by and in writing. (...) The metamorphic changes represented *within* texts are allegories of the metamorphic changes of texts.” (Clarke 1995: 2).

O texto seria, então, o espaço da metamorfose, no duplo sentido apontado por Campos; e a linguagem, na sua essencial “transfiguração”, a representação gráfica e visual desse movimento. Repare-se que a “fala” que constitui o texto recupera quase todos os sentidos possíveis da *tradução* como figura da experimentação linguística em Rosa: a paradoxal “transcrição” de uma oralidade que, ao longo do texto, implicará também o predomínio da onomatopeia, tradução isomórfica por excelência; a incorporação silenciada da voz do outro no diálogo oculto, presença traduzida em ausência; o hibridismo linguístico e a absorção de um código também outro, tupi (absorção marcada pela mesma tradução “intertextual” e “interlingual” que Haroldo de Campos destacou a propósito da “ideia da prosa” de Alencar⁷); e a própria encenação da leitura como tradução desse discurso obscuro. O problema da metamorfose parece então ser indissociável da sua dimensão de “escritura”, para manter os termos do ensaio, aspecto a que “A Linguagem do Iauaretê” dá destaque sobretudo no plano linguístico: é com base nessa ligação que a representação da linguagem no conto permite, para Haroldo, um contacto com a metamorfose “vista por dentro” (Campos 1992a: 63), mas

⁷ Ver, no mesmo volume, “Iracema: Uma Arqueografia da Vanguarda” (Campos 1992b). A referência a Alencar como “tradutor intertextual (interlingual)” está na p. 137; a relação entre *Iracema* e “Meu Tio o Iauaretê” com base no “mesmo projeto heteroglósico” na p. 138.

também presentificada “diante dos olhos de seu interlocutor (e dos leitores)” (*idem*: 61).

Diz Haroldo de Campos:

O oniceiro (...) acaba, arrastado por sua própria narrativa protéica, transformando-se em onça diante dos olhos do seu interlocutor (e dos leitores), como num filme de Val Lewton a protagonista se converte em pantera diante dos espectadores mediante um expediente de superposição de imagens. (*idem*: *ibidem*).

O filme é claramente *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942), produzido por Val Lewton, e a cena a que Haroldo se refere é o seu “clímax metamórfico”, em que a protagonista, ao ser beijada, se transforma em pantera⁸. Curiosamente, não há, nessa cena, nenhuma sobreposição de planos, e muito menos uma imagem do animal: há um só plano do rosto da personagem Irena, escurecido, a sugerir a transformação que se pressupõe já consumada no plano seguinte (que nos dá o contracampo, na reacção aterrorizada do psicólogo). Tourneur constrói todas as imagens de metamorfose com base em meros efeitos sugestivos e jogos de iluminação (pense-se na famosa cena da piscina, claustrofóbica e assustadora, mas feita apenas com o punho de Tourneur a criar sombra nas paredes), e é essa aliás a marca que o singulariza em relação ao género em que *Cat People* se inscreveria. As poucas cenas da pantera “transformada” que pontuam o filme foram aliás acrescentadas posteriormente, imposição de um estúdio que temia o efeito excessivamente espectral de um filme feito de ausências (cf. Telotte 1985: 21).

⁸ “Irena advances, face shadowing, eyes glinting. This optical darkening is as near *Cat People* comes to a traditional werewolf transformation effect, and it was an afterthought.” (Newman 2003: 567). É também interessante pensar o exemplo à luz do conto de Rosa (e da leitura de Haroldo) porque parte de uma inversão do final típico do filme de “transformação”, fazendo do final uma reafirmação da pertença da personagem às “cat people” e da morte trânsito definitivo para o universo animal. Diz uma nota de Lewton: “most of the cat/werewolf stories I have read and all the werewolf stories I have seen on the screen end with the beast gunshot and turning back into a human being after death. In this story, I’d like to reverse the process. I’d like to show a violent quarrel between the man and woman in which she is provoked into an assault on him. To protect himself, he pushes her away, she stumbles, falls awkwardly, and breaks her neck in the fall. The young man, horrified, kneels to see if he can feel her heart beat. Under his hand black hair and hide come up and he draws to look in horror at a dead, black panther.” (*idem*: 551-552).

Talvez esta sobrevalorização de um efeito seja o ponto em que é mais explícita a leitura que Haroldo de Campos faz da “metamorfose em ato”, sugerindo que ao lermos o conto vemos, através da linguagem, uma metamorfose completa – a corporalização plena da onça. Se, como afirma Clarke, a metamorfose representada no interior de um texto é uma alegoria das transformações próprias da escrita, aqui Haroldo está a fazer equivaler a escrita, tornada visível na sua desagregação e transformação, à construção do animal no texto. A imagem do “onçar” materializa-se assim, fisicamente, no “corpo gráfico da escrita”, que se desdobra entre escrito e oral, humano e animal, entre o sentido e a sua negação, a ponto de poder gerar uma ilusória “superposição” de planos. O grande mérito do texto de Haroldo de Campos é, assim, sublinhar que *alguma coisa* acontece, graficamente, nesta linguagem estranha e estranhada – que se faz, deste modo, também visível.

No entanto, precisamente na identificação desse problema, no perigoso isomorfismo entre *fabula* e linguagem, a leitura de Campos encontra a sua maior dificuldade – dificuldade que o próprio texto coloca e nos obrigará necessariamente a regressar a problemas encontrados no capítulo anterior. A estrutura descrita por Haroldo é essencialmente orientada para esse ponto final da transformação (“tudo vai convergindo para o clímax metamórfico” Campos 1992a: 61), que daria sentido ao hibridismo constitutivo do texto, a ponto de o final, como vimos, se poder apresentar como “resolução natural”: a transformação linguística “em ato” seria, então, previsão e prenúncio (gradual) de uma metamorfose que só se dá no momento final, ponto máximo da desagregação da linguagem e, paradoxalmente, estabilização do sentido do texto. Tal como em *Cat People*, a metamorfose é, para Haroldo, o momento clarificador: “She never lied to us” é, no filme, o comentário final, proferido sobre o cadáver da pantera. O mesmo pode dizer-se da leitura aqui proposta da progressão do conto: o tema da onça,

que “parecia bravata do tigreiro para assustar seu hóspede” (*idem: ibidem*), resolve-se na confirmação final que o tornaria legível (porque agora ilegível, num “quase tupi” que é já “língua de jaguar”, *idem: 62*). A resolução é, assim, um momento de clarificação da leitura. Quando se fala na “convergência” para o clímax metafórico, ou na “resolução” do tema da onça, o que se parece estar a sublinhar é que o texto oferece, na queda final num texto definitivamente corroído pela linguagem, a sua própria leitura na negação da sua possibilidade de leitura. Sugestão, mais uma vez, rica – porque afirma que a compreensão da linguagem de onça como *tal* depende do seu grau máximo – ou seja do grau zero da compreensão.⁹ No entanto, não podemos esquecer que essa mesma “resolução natural” é interrompida pelo elemento a que o texto de Campos faz menos justiça. Relegado para um parêntesis na descrição que faz da metamorfose, o gesto do interlocutor aparece apenas a justificar que o “rugido” e o “estertor” da onça possam coincidir:

A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem-iauaretê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa) (...). (*idem: 50*).

Haroldo de Campos parece estar a sugerir que o momento da morte e o momento da metamorfose, descritos como simultâneos mas essencialmente desligados, são independentes um do outro; e aquilo a que parece não dar importância é, então, o modo como a morte *irrompe sobre* essa mesma metamorfose, interrompendo a suposta resolução natural – e colocando à leitura justamente os problemas que foram obviados no decurso do ensaio. Pense-se no modo como esta sucinta descrição da

⁹ “E, contudo, é apenas na morte que, paradoxalmente, o protagonista adquire uma Voz autêntica, ao sair da contraditória totalidade da sua inexistência pelo estertor abafado onde a linguagem articulada desaparece e volta a se configurar como som animal”. (Mulinacci 2003: 681).

contemporaneidade das duas acções (disparar e transformar-se) vem reforçar a fraca atenção dada à construção dialógica do texto: se esta metamorfose pode ser “vista de dentro”, o texto de Haroldo está a ignorar que toda a construção do diálogo é feita em tensão com a figura da interlocução, que necessariamente introduz um distanciamento de ordem dramática. Se isto é importante para todos os textos em que Rosa recorre à fórmula do diálogo oculto – e que em seguida se analisarão com mais detalhe –, mais importante se torna aqui, por estarmos diante do caso em que a relação entre narrador e interlocutor é problematizada como tensão violenta resultando na impossibilidade de prossecução da situação do diálogo. A dificuldade é que estamos perante um texto que efectivamente encena a coincidência entre metamorfose e morte, não sendo certo, no entanto, que esse duplo momento seja *apresentado* ou, até, representado – o momento em que o texto mergulha no silêncio, no vazio da página, é também aquele que deixa inconclusa e ainda ilegível a metamorfose em acto¹⁰. Aqui, o diálogo oculto denuncia abertamente a problematização do limite (e dos limites: início e fim da mancha gráfica), de forma a não poder ser de todo ignorado e a estabelecer uma das figurações mais explícitas na obra de Rosa de uma situação de indecidibilidade: algo acontece, no final do conto, na fala e por acção da fala, e esse acontecimento é incompatível com a continuação do discurso – é a sua interrupção. Só que essa mesma interrupção não permite inferir com certeza o que acontece, deixando a conclusão previsível (e não visível, repare-se) além de uma fronteira ou limite *que não é transposto*. Assim, se a linguagem dá a ver os indícios de uma transformação – transformando-se ela mesma – não é claro até que ponto esses indícios se resolvem efectivamente na figuração extrema

¹⁰ Podemos pensar numa caracterização da interrupção (por oposição a uma ideia de *closure*) como a que propõe Philippe Hamon em “Clausules”, a que o final de “Meu Tio o Iauaretê” parece responder literalmente: “Interrompt un message n’est pas forcément le finir; un message est interrompu quand l’émetteur disparaît, quand le récepteur disparaît, quand le code linguistique utilisé change, quand le référent devient opaque, quand le contact est supprimé, et cette interruption est toujours plus au moins aléatoire, imprévisible.” (Hamon 1975: 499).

de uma metamorfose linguística; o que equivale, aqui, a colocar mais uma vez o problema da distinção entre conclusão e interrupção, perguntando se há resolução na construção tensa de “Meu Tio o Iauaretê”. A questão, no fundo, é ainda de limites: a metamorfose plena de que fala Haroldo tem lugar no texto? Perguntar isto, neste ponto, só pode ainda equivaler a outra pergunta, a que aliás o ensaio em questão é mais uma vez sensível: para que a metamorfose possa ser definida como clímax e as manifestações do experimentalismo linguístico que justifica o estatuto *exemplar* do texto na obra de Rosa definidas como indícios, onde começa e termina a metamorfose?

É uma questão que, de modo diferente, regressa num artigo recente de Ettore Finazzi-Agrò em que se associa a representação da morte em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e “Meu Tio o Iauaretê”, enquanto textos, para o autor, paradigmáticos de uma interrogação da possibilidade de descrição da experiência da morte na primeira pessoa e, no caso deste conto, de tentativa de “dar voz àquilo que se esconde no Trânsito” (Finazzi-Agrò 2006: 28)¹¹. O texto do crítico italiano é atento às dificuldades da proposta, que chocam, precisamente e mais uma vez, com a imposição de um limite que a extinção do texto determina, passando de um questionamento da relação entre morte e linguagem para “o limiar secreto em que a voz se confunde com o silêncio, a linguagem é a morte e vice-versa” (*idem*: 30). É perante a inviabilidade do “trânsito” que o fim do texto determina que surge, neste ensaio, a figura da testemunho – o testemunho paradoxal (“dentro da voz e através da morte”, *idem*: 31) que Finazzi-Agrò ligará à figura da “testemunha integral”, apresentada por Agamben, a partir de Primo Levi, em *Quel che resta di Auschwitz* (1998), e aqui definida como “alguém se coloca

¹¹ “Curiosamente, a literatura brasileira não só pode exibir um famoso romance escrito por um “defunto autor” – um texto começando pelo fim e descrevendo esse atravessamento “delirante” do Nada –, mas nela podemos também encontrar uma novela contada por um personagem que, no fim do seu relato, morre.” (Finazzi-Agrò 2006: 27-28).

no limite insituável entre a vontade de dizer e a sua impossibilidade” (*idem*: 30). Diz o ensaio:

em “Meu Tio o Iauaretê” temos a ver com a fala de um personagem, dirigida, sim, a um “terceiro” que escuta, a uma presumível testemunha, mas a questão é que esse *testis* no fim da estória mata o contador dela, tornando impossível a sua independência e a sua fiabilidade. Noutras palavras, a estrutura discursiva é certamente a mesma que encontramos em *Grande Sertão: Veredas*, mas poucos atentaram no fato que, no caso do depoimento de Baquiriquirepa, seu fim coincide com o assassinato, com a morte, o fim, exatamente, daquele que fala, tornando paradoxal a sobrevivência de qualquer testemunha, de um Ismael contando a história. Seria como se o senhor que vem de fora e ouve, com sempre maior espanto, a narração da metamorfose em onça do seu estranho hóspede, tivesse nas mãos um gravador para registrar e depois transcrever, na linguagem dele, do homem-onça, o caso terrível que lhe foi contado. Hipótese absurda que nos leva a reafirmar como, na verdade, “Meu Tio o Iauaretê” tenta sobretudo questionar o limite, habitar a margem entre o humano e o não-humano, colocando em cena alguém que experimentou as duas condições e que acabou escolhendo o seu lado animalesco, selvagem, mas sem abandonar de todo a sua capacidade de comunicar essa experiência medonha. (...) Porque, apesar de tudo, embora o protagonista morra só no fim da história, ele já tem atravessado, de fato, uma experiência mortal, passando para o além de uma condição pós-humana e, ao mesmo tempo, pré-humana” (Finazzi-Agrò 2006: 29-30).

Num ensaio anterior sobre o conto (Finazzi-Agrò 2001: 140), o crítico recorria a um efeito metaléptico para caracterizar a figura do interlocutor, identificado com o autor que destrói a criatura monstruosa que engendrou (é hipótese que discutiremos adiante). Aqui, a definição do “senhor” é mais ténue – testemunha impossível porque implicada, a sua suposta autoria choca com a afirmação da primeira pessoa como regra do texto, e com a ideia de um testemunho do “trânsito”; enquanto, do outro lado, a voz do onceiro se configura como voz impossível pelo seu desaparecimento, pela sua queda no silêncio. Será essa, no entanto, a figura paradoxal do testemunho, o que sublinha de forma muito interessante o carácter inenarrável da experiência que “Meu Tio o Iauaretê” representa; mas nessa opção também o ensaio de Finazzi-Agrò tem de sacrificar a tensão dialógica com a figura do interlocutor, cujo acto deixa de ser significativo, e de

desviar o conto do seu término problemático. O impasse, assim, resolve-se num movimento inverso ao que encontramos no texto de Haroldo: se ali era no momento final que se resolviam os indícios num acto de transformação *pleno e monstruoso*, aqui a impossibilidade de coincidência entre silenciamento e testemunho reafirma-se através de um movimento regressivo. A fronteira da morte, verdadeiro tema do conto, teria na verdade já sido transposta ao longo do texto, pela própria existência do híbrido como figura “atópica”, sem resistência, como o *Muselmann*, e disponível para a morte violenta porque já se encontra num estado de *sobre-vida*, como o *homo sacer* da referência agambiana. Nesta dupla associação decide-se a eliminação da dimensão agonística do conto de Rosa, porque o problema da testemunha, se é inicialmente colocado em relação ao interlocutor, é agora vinculado exclusivamente ao narrador – aquele que não pode dizer o que ninguém dirá por ele, paradoxo que o texto representaria na coincidência entre linguagem e morte – mais uma vez passando para segundo plano a morte violenta do tigreiro e o papel, nela, do interlocutor. Assim, o testemunho de uma fronteira que o texto não deixa transpor é possível pelos mesmos indícios que, segundo Haroldo, o preparavam. O problema, num certo sentido, persiste e, volto a dizê-lo, é um dos problemas explícitos que o texto coloca. Quer lendo “Meu Tio o Iauaretê” como a progressão para uma metamorfose que dará sentido ao enredo (e que no entanto é interrompida), quer lendo o conto como “um desejo não cumprido de comunicar” (*idem*: 31) uma morte (silenciada) que na verdade já ocorreu, reencontramos uma estrutura de indefinição que é lançada, em primeiro lugar, pela interrupção como limite textual provocado pelo outro, mas também, repare-se, pelo facto de que aquilo que nos é dado ler da aproximação da fronteira (da metamorfose, da morte) se apresentar já, até no vínculo entre espaço e desagregação da identidade, como repetição.

Efectivamente, a topografia deste mapa obscuro que o narrador constrói acentua essa dificuldade de delimitação identitária, traduzindo-a em termos espaciais. No seu centro, o texto é identificado com o rancho, espaço vital do sujeito que se abre, todavia, à paisagem que o circunda. *Jaguaretama*, no movimento isomórfico de posse, será projecção desse poder que tem ao centro uma figura demoníaca que “mor[a] em rancho sem paredes” (II 841). Para quem está fora desse espaço, a fronteira mantém-se: é a fronteira para o lado de lá, para essa zona de indistinção. Para quem penetrou nesse espaço, no entanto, o rancho abre-se à infinita deglutição (imaginária) do sujeito de todo esse mapa que só ele dominaria. É a isso que se expõe este interlocutor/leitor, dispondo-se a transpor este limiar textual. O tigreiro, única referência e guia, é ponto obrigatório de passagem entre uma entrada e uma (possível) saída do texto. Repare-se, por exemplo, numa das primeiras perguntas que o sujeito faz ao visitante: “Cê vai indo ou vem vindo?” (II 825): de onde, para onde, são elementos que não interessam a este ambiente claustrofóbico. Este espaço é, desde logo, o centro de uma passagem, e é por isso que se insiste tanto, no texto, na ideia de ida e volta. Aliás, há um ponto em que a própria morte do sujeito é colocada nesses termos: no momento em que o tigreiro descreve o perigo a que se expõe perseguindo as onças durante o acasalamento, a morte é definida como um afastamento de si que põe em perigo a possibilidade de um regresso: “Eu – eu vou no rastro. É cada peção grande, rastro sem unhas... Eu vou. Um dia eu não volto.” (II 839). Exposição ao perigo que vemos repetida na caçada narrador-interlocutor, da qual o tigreiro, entregando-se a uma confissão letal, a uma representação da morte que engendra a morte, não voltará.

O percurso de “Meu Tio o Iauaretê” seria, então, o de uma gradual corrupção do texto pela linguagem que encena, dando corpo a essa morte liminar, ou preparando-a, já na própria narração. Pontuado, desde o início, pela tupinização, o discurso iria

progressivamente encaminhar-se para o ponto máximo dessa contaminação. O problema é que, num texto como este, qualquer tentativa de delimitar esse processo parece destinado a falhar. O texto de Haroldo de Campos tem em conta a complexidade do processo e situa a dificuldade da situação, e a tensão que o final resolveria, numa sobreposição reflexiva que recorda as primeiras considerações que fizemos sobre o lobo de Aymé:

Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro, em seu rancho encravado em plana “jaguaretama” (terra de onças), enquanto conta, para seu hóspede desconfiado que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. (Campos 1992a: 49).

A descrição apenas parece omitir uma das dimensões que põem em risco esta construção metalinguística: o facto de que as histórias de onça se transformam, a partir da metade do conto, em histórias de metamorfose do onceiro em onça. É aqui, a meu ver, que se situa o ponto determinante da construção deste texto: o onceiro que, no final, cumpre a passagem de forma que o seu “discurso protéico” lhe parece exigir descreve-se, ao longo do conto, como alguém que já “onçou” (e que já acordou desse estado transformado). O que irremediavelmente se delineia nessa passagem é a indistinção do plano da narração do plano narrado, na medida em que a situação dialógica, que leremos mais à frente em termos de caçada, se começa a apresentar ao leitor como repetição do que nela se conta. O que o texto encena é, no fundo, uma situação de caça: e o ponto culminante nada mais parece ser do que o encontro definitivo entre essa narração narrada e a situação da narração, que provoca, e é esse o nosso ponto, a insustentabilidade de qualquer conclusão. Que a caçada em que o diálogo oculto se transforma tenha diferente desfecho das que o onceiro conta é uma possibilidade, no fundo, contida no jogo das inversões que o texto encena, e que ultrapassam a inversão de base – onceiro que vira onça – que já assinalei: no fundo, podemos também falar de

um caçador caçado, e o que tentaremos argumentar através da nossa leitura do texto é que esta inversão, na situação narrativa, funcionará nas duas direcções que possibilita (quem ocupa, no diálogo, o lugar do caçador?), estabelecendo aí, na sua “terrível simetria”, o curto-circuito que impossibilita o fechamento do texto.

Entrada

The first of these touches conveyed that the written statement took up the tale at a point after it had, in a manner, begun.

Henry James, *The Turn of the Screw*

Talvez o efeito mais forte desta claustrofóbica identificação entre texto e voz seja o modo como a queda no silêncio e no vazio da página, que conclui o conto, é provocada por um tiro que nele não pode ter presença. Essa é provavelmente a marca de uma ausência constitutiva da morte no texto – e a marca, também, de algo que irremediavelmente se situa fora dele e que não pode ser por ele abrangido. Se quisermos considerar ainda a relação com *Grande Sertão: Veredas*, é difícil não pensar no facto de ambos os textos, em posições diametralmente opostas, se construírem sobre a mesma exclusão de um tiro de arma de fogo. Neste conto, o tiro não ouvido é a negação de um remate; em *Grande Sertão: Veredas*, o tiro irá situar-se (“tiros que o senhor ouviu”, II 11) também fora do texto, mas desta vez antes dele. É, em rigor, o ponto de partida da narrativa e o ponto de partida do protocolo da situação de interlocução, com origem

numa referência a um elemento ausente e não representado. E é, como é evidente, a marca extrema da negação no texto: *nonada*.

O tiro parece então ser figura, tanto no romance como neste conto, de um evento excluído, rasurado pelo texto, mas por ele convocado e imprescindível para a sua delimitação. Fora da linguagem, é um elemento ao mesmo tempo ausente e operativo, no sentido em que tem efeitos sobre o texto, interrompendo-o ou permitindo-lhe começar. A referência vazia do texto ao que nele não pode ter lugar assume assim um estranho valor performativo, assente numa designação truncada. Do mesmo modo, a fala que constitui o texto abre-se já, nos dois casos, como resposta a uma interpelação, ou, mais propriamente, a uma apóstrofe¹². A voz, no momento em que inaugura o seu movimento contínuo, coloca-se na posição de responder: o domínio da voz sobre o corpo do texto é invalidado, à partida, pela sua submissão à pergunta rasurada. E nesse movimento começa por decidir-se a tensão inerente à estrutura do diálogo oculto, que pratica a supressão da voz do outro a partir de uma sujeição inicial. A abertura de “Meu Tio o Iauaretê” será o melhor exemplo dessa submissão; assim como o desenvolvimento no texto dessa assimetria de base, progressivamente convertida, ao longo do conto, no jogo tenso e insustentável de uma simetria impossível.

Os textos de Rosa que mais marcadamente recorrem a uma representação do diálogo parecem assim ser textos que enunciam abertamente o começo como gesto ao mesmo tempo fundador e impossível. Fundador, no sentido da instituição de um contínuo que assume proporções indefinidas e que põe em causa a própria noção de

¹² “Nestes termos, os interlocutores nunca estarão sob o mesmo plano, e a reciprocidade dos respectivos lugares será impossível. Desde logo, condição da sua emergência - a figura da apóstrofe antecede o diálogo, que pressupõe um apelo ou uma invocação anterior, em que um dos locutores, em seu nome ou em nome de uma instância superior, chama ou convoca o outro, apela a que entre no diálogo, ou seja, chama-o a responder -, mas condição ainda da sua eficácia e permanência, na medida em que a assimetria que possibilita o diálogo o deve exceder e lhe deve sobreviver.” (Abel Barros Baptista 1998: 202).

forma; e impossível porque toda a difícil construção de uma cena de leitura, que está na base da reencenação da narrativa em Guimarães Rosa, é lançada por um começo que se coloca fora de si¹³. O problema da voz, em Rosa, é o problema do texto, e o problema do texto é o problema da forma: estas equivalências incipientes justificam que o modo como o texto se constitui texto possa ser aqui a primeira dimensão a interrogar, e já a partir de um exemplo que permite ver que esse movimento obriga à constituição de fala através da instituição da palavra escrita; obriga à construção de uma figura de leitor através do seu silenciamento; obriga à criação de um contínuo sem delimitações para que as delimitações fundadoras se tornem visíveis. Em *Beginnings*, Edward Said perguntava “Where, or when, or what is a beginning?” (Said 1985: 29); na sequência que a estrutura, a pergunta ajuda a perceber que antes de poder ser *alguma coisa*, um começo institui uma fronteira que é espacial e temporal. Nessa dupla dimensão que define o texto em relação a uma temporalidade deslocada – a fronteira invalidada por uma anterioridade suposta – e a um espaço “contendido”, “Meu Tio o Iauaretê” torna-se caso paradigmático da impossibilidade de um começo.

A noção de limite, no entanto, é questionada, como começámos por apontar, já a partir do interior do texto. Nesse movimento decide-se a construção claustrofóbica do diálogo oculto, que institui os seus protocolos de abertura e conclusão a partir de dentro, constituindo-se, desde a sua abertura, como o seu próprio objecto. Tanto em *Grande Sertão: Veredas* como em “Meu Tio o Iauaretê” o diálogo começa por comentar-se enquanto diálogo, por definir e elucidar os termos da sua tensão dramática, começando já numa sobreposição entre acção e comentário. Enquanto se comenta, delimita e

¹³ Vimos já como Calvino articulava os problemas do começo e do fim em relação a um contínuo. Veja-se esta passagem de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* a propósito do começo como gesto impossível de fundação: “Cominciare. Sei tu che l’hai detto, Lettrice. Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d’ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la vera storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti e tutto ciò che precede è solo un prologo.” (Calvino 1994a: 178).

determina, enquanto estabelece os seus protocolos, suspendendo-se num movimento reflexivo, o diálogo já está a avançar. Desta supressão do quadro, desta eliminação de qualquer exterior protocolar, decorrerá o complexo estatuto da metanarrativa no diálogo oculto rosiano, e a difícil delimitação de planos que começámos por acentuar em relação a este conto. A construção reflexiva de “Meu Tio o Iauaretê” encontra neste diálogo dobrado interrogativamente sobre si mesmo a sua figura formal. Não estamos longe da famosa afirmação de Bento Prado Jr. sobre a linguagem rosiana: “Se é a própria linguagem, em sua dimensão própria, e não na transparência do signo, que é trazida à luz nessa estranha prosa, é compreensível que a linguagem se contorça para auscultar sua próprias entranhas” (Prado Jr. 1985: 224). Mas aquilo para que “Meu Tio o Iauaretê” chama a atenção, nesta ausência de quadro que desdobra o diálogo entre a interrogação de si próprio e a sua constituição em acção, é a tensão não resolúvel desse desdobramento. A linguagem, aqui, nunca é plenamente intransitiva – e na “supressão de todo interlocutor” (*idem*: 200) que “Meu Tio o Iauaretê” procura, sem sucesso, pôr em prática, deve talvez ver-se a natureza profundamente agonística desta relação entre linguagem e acção.

Assim, é com base nesta situação dialógica emblemática que “Meu Tio o Iauaretê” vai conseguir reunir várias linhas de significação. A relação de interlocução é o palco de encenação das tensões inerentes ao texto literário no seu ciclo, testando as consequências daquilo que em outros textos de Rosa é mantido numa margem de segurança. Em primeiro lugar, o lugar do interlocutor é, ao mesmo tempo, encenação de uma contemporaneidade que só na comunicação oral tem lugar e sujeição ao meio da escrita: nesse sentido, precisamente pela sua presença (pois é o foco de orientação do discurso) e ausência (não pode ter lugar no discurso), o interlocutor apresenta-se, antes de mais, na posição do leitor. Como um actor que fale na direcção da plateia (da parede

ausente do espaço fechado do palco), ou se dirija à câmara, o narrador ao falar para uma posição vazia orienta a fala para o olhar que a observa, que a escuta, que a segue – que a lê. E repare-se que é nessa estrutura que reside um dos problemas centrais a problematizarem o diálogo rosiano na alternativa entre transcrição (transporte) ou transfiguração (metamorfose) de uma situação de diálogo ou conversa: o que coloca o leitor, necessariamente, numa posição filtrada pela representação silenciada do interlocutor. Figuração que se estende a todo o diálogo oculto rosiano e coloca obviamente problemas quanto à definição do interlocutor, ou à sua consistência enquanto personagem – consistência que pode não alcançar, sendo apenas *outro*, aquele que se opõe ao narrador, posição não preenchida que marca a alteridade no texto (e na leitura).

Para além do título, a que será importante regressar, todo o corpo do texto se situa entre duas marcas de pontuação: um travessão, que abre uma fala, e as reticências que a concluem. Uma voz, inicialmente desconhecida para quem se abeira do texto, fala a alguém. Desprovido de referências quanto a quem diz “eu”, o leitor encontra algo que pode ser identificado com uma resposta ao leitor, tanto mais que a primeira frase plenamente compreensível que este encontra parece descrever o que está, nesse momento, a fazer – entrar no texto: “Quer entrar, pode entrar” (II 825). Convite que cedo se mostra destinado a outra entidade que, a partir de agora, se poderá situar apenas entre quem lê e essa voz a que não tem acesso, pois veio ocupar o lugar que, por momentos, na busca de referências que caracteriza o início da leitura, lhe pertenceu. Assim, não tendo acesso à fala de quem o representa, de quem, dentro do texto, repete a acção que o caracteriza enquanto leitor, este é, por indução, levado a fazer suas perguntas que essa personagem fará fora do espaço dessa fala.

A mediação é duplamente ambígua: por um lado, o facto de, no protocolo inicial, esta figura ocupar o lugar do leitor, impõe, a quem lê, uma perspectiva, como se olhasse de fora para a fala que ouve a partir de dentro. O “visitante”, aproximando-se de uma figuração do leitor, impossibilita a focalização sobre o tigreiro e activa, por um lado, um processo de distanciamento e, por outro, uma cena não identificável inicialmente com o discurso, antes paralela a ele: a cena da “visita”. Por outro lado, aquele que ouve também pergunta, e todo o discurso do caçador tem origem nesse acto, nessa interrogação, sendo que o leitor se confronta desde logo com uma figuração de destinatário, pela qual deverá necessariamente passar para poder ler. Tudo o que ali é fala está orientado para essa solicitação, e as perguntas, os movimentos de interrogação e desconfiança, pela promiscuidade que caracteriza esse lugar da vítima, da visita, também pertencem ao leitor que primeiro o ocupou.

É importante manter o carácter ambíguo dessa presença do interlocutor que nunca chega a ganhar corpo, descrição, voz na escrita: preso na leitura, de um modo acentuado, objectivado, por essa ilusão de oralidade, por essa tentativa de fusão entre texto e voz que constitui o texto. Este destinatário, que na encenação da visita está frente ao narrador, não pode marcar presença no texto através da enunciação, sujeitando-se, como vimos, à posição indirecta de um leitor que só através da leitura pode intervir sobre o texto¹⁴. Esta situação oral sujeita ao condicionalismo da escrita insere-se na clivagem rosiana maior entre oralidade e escrita, entre uma cultura de contadores de histórias e a dependência moderna da palavra impressa de uma obra que trabalha intensamente a forma do livro e que convoca de forma ostensiva as potencialidades formais da página (de que se alimenta também a desagregação da

¹⁴ “Le problème c’est que, en ce qui nous concerne maintenant, dans l’interlocution orale, le destinataire est physiquement présent et chronologiquement contemporain et il peut opérer comme le destinataire le peut, tandis que dans l’énonciation écrite et littéraire le destinataire n’a pas cette présence, il ne peut pas s’énoncer *dans* le texte. Sa relation elle est possible, mais elle surviendra dans l’accomplissement de la relation littéraire dans son cycle : *texte-lecture*.” (Gusmão 1982: 96).

“linguagem do Iauaretê”). O diálogo oculto é uma forma de colocar essa questão precisamente na medida em que encena uma oralidade tanto mais forte quanto direccionada para um modo de destinação que é o da escrita. Nessa orientação profundamente dialógica do texto rosiano, a palavra escrita vive dessa sua tensão de reacção a algo que lhe é exterior transformando-se, numa identificação com o processo de leitura, em letra viva que “responde”.¹⁵ Não se trata apenas da conservação de traços de oralidade na escrita, é um fazer depender dessa subjugação à escrita o traço mais determinante da oralidade, a manutenção de uma solicitação própria dessa mesma co-presença que é negada. Trata-se de um dos problemas que “Meu Tio o Iauaretê” mais parece sublinhar. A questão reside, também, no facto de “Meu Tio o Iauaretê” ser um texto escrito, marcado pelo título e pela pontuação como tal, e cuja oralidade é encenada e identificável, também, apenas a partir da escrita. Mas quem escreve, aqui? A hipótese “absurda” do gravador, sugerida por Finazzi-Agrò no excerto referido (Finazzi-Agrò 2006: 29), identifica o problema sem no entanto assinalar o seu paradoxo essencial: o de um choque entre a temporalidade presente, dramática, do diálogo e a própria ideia da sua fixação escrita. E esta ausência autoral paira sobre a tríade delineada pelo protocolo narrativo, narrador-interlocutor-leitor, e paira sobre esse momento último de morte que, precipitando-nos no silêncio, não nos deixa entrever nenhuma possibilidade de continuação, sendo a escrita, marca de morte, de certa forma possível apenas quando a sua invalidação se cumpriu nessa interrupção, nesse silenciamento. Póstuma, também.

Esta interlocução, que caracteriza e estrutura “Meu Tio o Iauaretê”, ao mesmo tempo que encena uma situação oral, veda ao outro o acesso ao texto precisamente

¹⁵ Pense-se, por exemplo, no facto de *Grande Sertão: Veredas* encenar uma oralidade que é contemporânea à sua fixação na escrita, e de as duas acções, narrar e escrever, estarem sujeitas a vários pontos de contaminação, a ponto de se estabelecer uma oscilação entre a acção de narrar e a acção de escrever, presente sempre porque o interlocutor é o homem da caderneta, por um lado, mas é também representado, assumidamente, como suporte e instrumento de escrita de Riobaldo.

através da enunciação textual. A escrita, perante a relação de aparente contemporaneidade que se deixa entrever, será, desde logo, o que filtra a situação de co-presença, uma limitação de campo, em que aquele que seria o destinatário, e como tal deveria funcionar, não se pode enunciar no interior do texto, tal como o leitor. O conto revela na tensão entre poder (a acção sobre o narrador, ser o foco de orientação) e sujeição, no jogo de caça instituído pela situação narrativa, uma tensão constitutiva de toda a leitura através da figuração do diálogo, nesta fala hermética que coloca em perigo e subjuga o seu destinatário, precisamente por acolher no seu tecido híbrido, ambíguo, o espaço da destinação¹⁶.

A violência implícita neste tipo de diálogo é aqui exacerbada pela sugestão de que algo está a ser jogado, de que aqueles dois homens que discutem na noite decidem alguma coisa. A tensão é dada, sobretudo, por se pressentir que tudo naquele que detém a fala corre para o outro: aquele que fala pode, mas é, de várias maneiras, objecto de coerção, até ao revés final. Silêncio e voz opõem-se mas vivem uma relação invertida de forças: o silencioso domina a fala do falador, conduz os seus passos ao longo de todo o texto. Destituída a partir do silêncio que cria, a fala é tensa na medida em que, sem poder sair de si, está toda virada para um fora que não nos é dado conhecer, mas que nós repetimos inconscientemente, no papel do leitor. A esse propósito, é importante considerar a caracterização bakhtiniana do diálogo oculto no estudo sobre a poética de Dostoiévski:

¹⁶ Nesse sentido, “Meu Tio o Iauaretê” é decisivo para a configuração da relação com o leitor como “uma dinâmica de luta de morte” que está na base do interessante artigo de Pasta Júnior sobre *Grande Sertão: Veredas*: “Ora, não é outro movimento, senão este mesmo da formação supressiva, que encontramos em ação já no começo destas linhas, em relação ao leitor. O *Grande Sertão*, também ao leitor ele o forma suprimindo-o, isto é, simultaneamente ele o concebe como alteridade e o suprime enquanto tal. Esse movimento que ao mesmo tempo supõe o lugar do outro e o anula, organiza o livro de ponta a ponta, vai do detalhe às grandes linhas da composição, e desemboca onde não podia deixar de ser: no leitor, cuja alteridade a obra a um tempo ansiosamente solicita e denega. A essa alteridade última e inescapável, *Grande Sertão* estende a lei que é a sua, a única que finalmente conhece: o outro é o mesmo – o que faz desse leitor uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário.” (1999: 64).

Immaginiamoci un dialogo a due, nel quale le repliche del secondo interlocutore sono tralasciate, ma in modo tale che il senso generale non viene affatto turbato. Il secondo interlocutore assiste invisibilmente, le sue parole non vi sono, ma la traccia profonda di queste parole determina tutte le parole presenti del primo interlocutore. Noi sentiamo che questo è un colloquio, anche se parla uno solo, che è colloquio intensissimo, giacché ogni parola presente fa eco e reagisce con tutte le sue fibre all'interlocutore invisibile, accenna al di fuori di sé, al di là dei suoi confini, a una non detta parola altrui. (Bakhtin 1968: 256).

Esta tensão deriva da imposição do silêncio a uma figura que – tudo o indica – conduz o discurso do outro. Diz, a certa altura, o tigreiro: “Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez coisas? Pra que?” (II 836-7). Excluídas do texto, essas perguntas ganham maior peso na sua economia. Mais do que nunca, conta-se aqui *para alguém*: a supressão desse destino apenas pode reforçar esse movimento de resposta.

Tudo na fala está orientado, portanto, para quem veio. A narração é desencadeada pela presença do outro, de alguém que vem e se instala no texto, estabelecimento imediato de um protocolo que abre o texto à situação da narração. O texto abre-se com um convite (“Quer entrar, pode entrar”) e tem, no seu final, uma violenta tentativa de expulsão (“Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora!”, II 852). O espaço do texto coincide, aparentemente, com o que começa por parecer uma casa, mas cedo se revela um espaço aberto, também circular, em torno do fogo. O “visitante” é convidado a entrar, para ouvir. O espaço em que penetra – situado entre duas marcas de pontuação – é uma cabana. “Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – tôda a parte” (II 825). É aí que o outro será introduzido, transpondo uma fronteira, mas o sujeito, relacionando-se com um espaço ilimitado, questiona desde logo a sua identidade a partir do não-morar, dissolvendo a solidez desse limiar de abertura.

Numa leitura dos outros textos de Rosa que seguem o mesmo modelo narrativo, reconhecemos um padrão com variações significativas. O primeiro caso está em *Primeiras Estórias*: trata-se de “O Espelho”, conto que tem outros pontos de contacto com “Meu Tio o Iauaretê”, sobretudo no que diz respeito ao questionamento, por subtracção, de uma identidade¹⁷. A abrir o texto, temos também uma evidente marcação protocolar: “Se quer seguir-me, narro-lhe” (II 437), que estabelece uma diferença na relação de forças entre os agentes envolvidos na interacção. Em “O Espelho”, o narrador convida o outro a segui-lo, dominando a fala, praticamente sem interrupções, ao longo de todo o conto. Ao chegar ao fim do relato da sua experiência, o narrador exige do outro uma resposta, e estamos aqui próximos de *Grande Sertão: Veredas*: o acto de contar estabelece-se num plano de intercâmbio – narra-se uma experiência ao outro alheia para que se tenha, em troca, uma opinião ou uma confirmação, como se evidencia na conclusão do texto: “Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. (...) Sim?” (II 442).

Outra situação é a de “Antiperipléia”, de *Tutaméia*, em parte mais próximo de “Meu Tio o Iauaretê”, tratando-se de uma duvidosa confissão de um crime cometido hipoteticamente como uma das mortes confessadas pelo caçador de onças: empurrando alguém para o fundo de um barranco. A ambiguidade desta narração depende, como em “Meu Tio o Iauaretê”, de uma indefinição na relação entre remorso e narração, sendo no entanto totalmente distinta a figuração do outro, com o interlocutor que nada diz e o guia de cego que vai construindo a sua defesa espontaneamente: “O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou.” (II 527). Em “Meu Tio o Iauaretê” a espontaneidade que parece caracterizar os dois narradores referidos não tem lugar. Naquele “Quer entrar, pode entrar”, além do convite, protocolar, para a

¹⁷ Repare-se que a onça, em “O Espelho”, corresponde à primeira etapa desse exercício de subtracção.

entrada na narrativa, temos a primeira marca de um lento processo de coerção, marcado pela insistência solicitadora do outro, de que o tigreiro começa a desconfiar: “Eh, mecê quer saber? Não, isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum... Mecê quer saber muita coisa!” (II 831). No estabelecimento da narração como caçada, o interlocutor vai ser investido de um poder de intervenção que não encontramos noutros diálogos ocultos. Essa vontade, excluída do texto, que lentamente se vai impondo traz a “Meu Tio o Iauaretê” a violência de uma relação de competição: a tensão dos dois termos em diálogo constitui apenas, ao longo do texto, um equilíbrio instável e provisório, destinando-se um dos termos a suplantar o outro.

Por outro lado há, entre “Meu Tio e Iauaretê” e a situação narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, uma proximidade que deriva de um dos pontos que mais se destacam na forma como o texto se apresenta: a natureza desta situação protocolar e a caracterização do espaço em função da interlocução. Em *Grande Sertão: Veredas*, o texto é desencadeado pela chegada de alguém que vem *de fora*. A caracterização é feita nestes termos: “Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.” (II 69). A função do interlocutor é aqui problematizada em termos de intervenção sobre o processo de elaboração do discurso. Interessa-me, porém, considerar aqui a primeira das qualidades que o caracterizam: homem *sobrevindo*. Aliada à fidelidade e à sensatez, uma das características positivas deste sujeito é, estranhamente, o facto de ter chegado. O que se justifica: a função do outro, para Riobaldo, é primeiramente a de confirmar. Na dupla acepção do termo, a função do interlocutor será então aproximar-se do sujeito e solicitar uma narração retrospectiva num tempo posterior ao das experiências narradas, como alguém que, vindo *depois*, obrigue o sujeito a recriar verbalmente um arco temporal anterior, a dar forma a um trabalho de memória que é, como veremos, a definição dos

“dias retorcidos” do sujeito. Tanto para Riobaldo como para o narrador de “Meu Tio o Iauaretê”, a ação da “visita” é marcada pela introdução de um estranho num espaço que lhes pertence, de modos diferentes, e onde eles se encontram numa condição estática, anterior à fala pela qual ganham existência enquanto voz. Esta posição imóvel, catalisadora de uma aproximação por parte do outro que solicita a história, parece ser recorrente em textos de Guimarães Rosa, como se a história a transmitir fosse um móbil para uma deslocação do outro na direcção do seu contrário, em direcção ao centro de um círculo onde residiria o caso e o seu conselho. Imobilidade que, no entanto, parece estabelecer a diferença entre a experiência e a sua narração: aquele que, imóvel, pode agora pensar e contar a experiência é também aquele que cumpriu um movimento de ida e de volta, aquele que, depois de ter vivido uma experiência de movimento, de viagem, requer o regresso, para que possa dar início à narração.¹⁸ Nesse sentido, esse centro imóvel é o ponto de encontro de dois percursos: o daquele que *foi e voltou*, de quem viveu a experiência de viagem e que a pode processar apenas num regresso ao centro estável, e o do “outro”, “sobrevindo”, que vem de fora para se colocar na disponibilidade da – impossível? – transmissão da experiência¹⁹.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o “outro” é, portanto, “sobrevindo”, e aproxima-se de Riobaldo para que este lhe “fale do Sertão” (II 69) e das suas viagens, sendo que a morte paira sobre esta espera, sobre esta situação de reelaboração imóvel em que o jagunço reformado se encontra, tal como assombrava o Cara-de-Bronze enfermo e

¹⁸ Cf. “O Recado do Morro”: “Agora, tinha estado lá, até nas veredas do Apolinário, onde papagaio bravo revoando passa, a qualquer parte do dia. Ao que fora, imaginando de ficar, e não tinha ficado. Mesmo no momento, se queria pôr a rumo o pensamento, de lembrança de lá, não conseguia, sem sensatez, sem paz. Faltava a saudade, de sopé. Toda aquela viajada, uma coisa logo depois de outra, entupia, entrincheirava; só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que um pode livrar a idéia de um emendado de passagens acontecidas.” (II 646).

¹⁹ Esta tensão entre imobilidade e viagem é tematizada em “Cara-de-Bronze”, na paralisia do Velho que, no centro do círculo, envia o seu vaqueiro para um Sertão indefinido com a condição de regressar com a poesia, ouvinte inacessível, que vive através desse relato de ida e volta um processo de identificação e de inversão com o seu discípulo, numa permutabilidade da experiência que só a narração permite. Voltaremos em detalhe a esta relação no capítulo 7.

assombra, de um modo mais extremo e violento, este caçador que vira onça numa selva inóspita. Também aqui, de uma forma muito clara, a função do homem “rico”, logo na primeira página, é a chegada: “Mecê cipriuara, homem que veio para mim, visita minha” (II 825). Só que nesta situação narrativa tensa, este reconhecimento marca desde o seu início, no texto, a sua ambiguidade, numa indistinção entre o sentido antropofágico daquela recepção, inscrição da vítima humana na série de crimes do tigreiro transformado, e a intuição de um destino de morte, dessa destinação assassina, ou legisladora, do interlocutor. Do mesmo modo, como já apontámos, a delimitação entre passado e presente que a narração do tigreiro constrói, numa progressiva aproximação à cena do diálogo, é tão instável quanto as fronteiras espaciais que o seu discurso delimita.

Entre o convite e a expulsão que antecede o final decorre uma noite, representada pelo desenrolar da narração. Mas nessa passagem situa-se o centro da luta de poder que acaba por caracterizar este texto, justificada pela coincidência reiterada entre texto e espaço, entre fala e casa, porque é de um conflito entre duas vozes no interior de uma só que se trata. Posse e voz são as características da dominação, desestruturadas pela dinâmica do texto, que nos faz assistir à dominação da fala por parte do silêncio. A tensão, o choque, parece traduzir-se na luta pela fala, na luta pelo espaço, na ocupação do texto, num esforço desesperado por resistir à sua subjugação, à sua deglutição: e aqui Rosa leva mais longe do que nunca as consequências do diálogo – porque essa tensão, aqui, leva à extinção da fala. Extinção total, radical, na medida em que impõe o silêncio, a morte do texto, o seu radical e irreversível auto-aniquilamento.

Ágon

And on this note, farther, first, that *had* the walls been real, instead of ghostly, there would have been no difficulty whatever in getting either out or in, for you could go no other way. But if the walls were spectral, and yet the transgression of them made your final entrance or return impossible, Ariadne's clue was needful indeed.

John Ruskin, *Fors Clavigera*

O modo como o texto se direcciona para um ponto de não retorno faz-se também através da exposição do interlocutor a essa deglutição do informe. Nesse sentido, se a relação entre humano e animal que a desagregação identitária do tigreiro encena é uma relação de alteridade, não o será menos a relação com este sujeito “sobrevindo”. Importantíssima na economia do texto, esta construção do *outro* como duplo²⁰, que se multiplica aqui por vários planos, vive, para o leitor, de uma constitutiva ambiguidade, derivada precisamente do modo como o texto se fecha a qualquer relação com o exterior. É mais uma vez um problema de ausência de quadro: o protocolo narrativo é estabelecido no limiar do texto, e é através de marcas de pontuação, acentuando a escrita, que a construção da fala é legível como tal e a situação de oralidade se encena. Será a marcação cenográfica da entrada a cumprir esse papel, submetendo o leitor a uma ausência de referências que, como vimos, o expõe, de imediato, a efeitos de distanciamento e de identificação determinantes para que o texto assuma, nos seus desdobramentos sucessivos, a sua progressão inquietadora.

A ambiguidade fantasmática da relação entre o sujeito e o seu *duplo* é instituída, essencialmente, em dois movimentos, sendo que o primeiro se prende já com o título. A convocação da presença da onça, recorrente nos casos narrados pelo sujeito, é uma

²⁰ Sobre a figuração do duplo em “Meu Tio o Iauaretê” cf. Calobrezi 2001: 69-75 e Sperber 1992.

ameaça ao longo de todo o texto, vinculada à complexa marcação do espaço por parte do “tigreiro”. O facto de o título colocar, por um lado, o sujeito numa posição sintáctica oblíqua, e por outro a onça ausente em posição central determina, desde logo, o delineamento dessa ameaça. A figura do “camarada”, entretanto, opõe-se simetricamente à da onça, contraponto “humano”, “reforço” exterior à fala que constitui, neste caso, uma intimação não concretizada. O camarada que virá “com a condução” (II 825) é talvez a única promessa, não cumprida, de libertação do interlocutor do espaço sitiado em que se enredou, bem como de convocação (negada) de uma testemunha ou árbitro exterior à situação de tensão do diálogo. Figura, como veremos, do fio que eventualmente orientaria o interlocutor para o exterior do labirinto, o “camarada” não virá, ou não virá a tempo, como o próprio narrador faz questão de sublinhar. Inversamente, a ausência da onça da situação da visita que vai sendo construída pelo discurso é posta em causa precisamente à medida que o sujeito se vai tornando mais e mais disponível para ocupar esse lugar: “onçando”, o narrador traria para dentro do texto, integralmente, o animal que o assombrava, o duplo que se ia construindo com traços, de signo invertido, que de si subtraía. Só que a metamorfose é incompatível com o prosseguimento da narração: a ameaça da aproximação da onça será, por um lado, ameaça de aniquilamento (do sujeito enquanto sujeito humano, ou do interlocutor enquanto vítima) e, por outro, a exibição do risco de destruição deste texto que coincide com uma voz. O título, neste sentido, efectuando a transferência do sujeito do humano para o animal, e presentificando a onça ausente, designa o texto já na sua negação e impossibilidade, assinalando a sua extinção.

Pela sua supressão do texto, pela sua dependência da fala do tigreiro, o interlocutor, duplo humano, é também questionado no processo de construção do sujeito. O vazio que antecede a abertura do texto, no modo como se relaciona com a

caracterização do espaço de “jaguaretama”, acentua desde logo a solidão absoluta e dolorosa do tigreiro. A sua fala, confusa e alterada, não é digna de confiança, como parece sublinhar, com as suas dúvidas, o interlocutor, ainda que o leitor não tenha como contornar a sua entrega a essa voz. O próprio tigreiro joga com o domínio da palavra, com a dependência que institui, desautorizando as desconfianças do interlocutor através da exposição da ausência de qualquer referente exterior, com o mesmo tipo de referência esvaziada que estava na base da problematização do começo: “Nhem? Não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá.” (II 847).²¹ A figura do interlocutor, de cuja presença depende a narrativa e a instituição do diálogo, tem a sua possibilidade de existência apenas no discurso do outro. Para o leitor, a presença do interlocutor só pode ser assegurada pela voz não confiável do narrador, e é tão questionável quanto os casos narrados pelo tigreiro, que continuamente se tenta desmentir, obviamente numa condição alterada, desagregada, cindida²². Repare-se em duas das afirmações que o caracterizariam: “Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem: me botou aqui. Falou: -- “Mata as onças todas!” Me deixou aqui sozinho, eu nhum, sozinho de não poder falar sem escutar.” (II 844, subl. meu); “Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembrar de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho de falar com a lembrança deles. Quero não. Tou bom, tou calado.” (II 832, subl. meu). A condição de exílio extremo é caracterizada já por uma reflexividade que se aproxima perigosamente da situação do diálogo, remetendo o interlocutor para uma posição instável, possível no quadro de uma alucinação solitária; e dessa sugestão a

²¹ Repare-se, mais uma vez, no contraste com *Grande Sertão: Veredas*: “Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá.” (II 257); a presença do interlocutor, que vem confirmar, seria garantia (aqui negada) contra a dificuldade de narrar que domina a parte final do romance; em “Meu Tio o Iauaretê” a afirmação vem acentuar o domínio exclusivo dos casos por parte do tigreiro, num movimento de defesa e exclusão.

²² Sobre o modo como o narrador tenta desmentir a confissão na parte final da narração, cf. Irene Gilberto Simões, “‘Meu Tio o Iauaretê’ – Um enfoque polifônico” (Simões 1976: 148-150).

visita apenas se pode libertar apenas agindo sobre o discurso, explodindo, marcando de forma indelével sobre o corpo da narração as consequências da sua presença.

Na tensão entre narrador e interlocutor, falei em coerção. E destaquei uma das principais diferenças entre este narrador e os narradores de outros diálogos ocultos de Rosa: a sua aparente resistência a narrar, vencida pela insistência (e pela cachaça) do interlocutor. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que o facto de sabermos tão pouco acerca do interlocutor apenas vem acentuar a sensação que se tem, ao ler “Meu Tio o Iauaretê”, de que não podemos aperceber-nos inteiramente do que está em jogo. Quem é este homem “rico”, armado, com cavalos, que fica para trás no meio do mato? As desconfianças do tigreiro parecem plenamente justificadas, sobretudo pela insistente curiosidade que parece determinar as perguntas do outro. Nomes, lugares, métodos: que origem tem esta insistência do outro?²³ Por um lado, é evidente a relutância em dormir deste visitante ameaçado. Edna Calobrezi fala de uma inversão do modelo das *Mil e Uma Noites*, em que da continuidade da narração depende a sobrevivência, através de um “retardamento da morte por meio do ato de narrar” (Calobrezi 2001: 77). No entanto, mais do que na situação da visita, é verdade que o perigo, para os dois, reside na narração: o tigreiro que cada vez mais se inebria na sua capacidade de se identificar com um ser forte, a “onça”, por oposição à sua inadequação como humano, e cada vez mais se aproxima daquele “frio” que o leva a “onçar”; o interlocutor que se arma contra o potencial ataque com as informações fornecidas e ganha daí elementos para interpretar a evolução do discurso do tigreiro como aproximação da caça. Não parece haver nenhum valor salvífico nesta narração que se revela coincidir com a acção e com a

²³ A ambiguidade da situação dialógica é muito evidente nas leituras de sinal oposto que foi originando: “No fim da longa confissão, o visitante acabará matando o seu hospedeiro – o que era, talvez, desde o início o seu objetivo e a sua tarefa oculta” (Finazzi-Agró 2001: 128); “pois, sutilmente, o tigreiro narra com o intuito de eliminar o visitante” (Calobrezi 2001: 41); a estas leituras devem acrescentar-se as que vêm no conto uma inversão da violência do colonizador sobre o colonizado. Cf., por exemplo, Lúcia de Sá (1992: 567).

morte, nesta narração que tem origem num desvio, numa contaminação perigosa e inaceitável entre homem e animal constituindo no texto um impasse que só no seu aniquilamento encontra resposta.

A relação incontornável entre palavra e morte reside também na possibilidade de esta fala ser também uma confissão: efectivamente, todo o texto se estrutura em torno do remorso e da dificuldade de resolver o paradoxo constitutivo da existência do caçador-onça. Confissão que pode ser interpretada como um pedido, pouco consciente, de libertação desse peso de ter morto (daí também a insistência em ver o interlocutor a afirmar que não matou: em vão, porque não pode ter espaço no texto essa confirmação da inocência). Confissão perante alguém que de várias formas se apresenta, aos olhos deste sujeito, como uma figura da lei. Polícia, soldado, alguém que já matou gente: muitas hipóteses se colocam, todas situando este “outro”, para o tigreiro, na esfera da justiça, como alguém que vai executar o castigo pelo crime cometido, retirando a liberdade de movimentação no espaço a quem depende de uma não-delimitação de fronteiras: “Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu não posso ser preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora que o sejuçú tava certinho no meio do alto do céu.” (II 844).

Este “visitante” que “quer entrar”, quer também “saber muita coisa”, e compra as informações e a continuidade da narração com objectos e com promessas de cachaça:

Então converso mais não. Fico calado, calado. O rancho é meu. Hum. Hum-hum. Pra quê mecê pergunta, pergunta, e não dorme? (...) Hum, agora eu vou conversar mais não, prosêio não, não atijo o fogo. Dei'stá! Mecê dorme, será? (...) Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Haã-hã... Ããã... Apê! Mecê quer saber? Eu falo. (II 838).

Interrogando-o, embriagando-o, leva-o a falar e a embrenhar-se cada vez mais na confissão dos seus crimes, figura forte, que “tem olho forte”, não tem medo, e vai subjugando este sujeito. Por um lado, observa-se neste excerto mais uma forma de se fazer coincidir o rancho com o poder, nomeadamente com o poder de decidir a fala; por outro, a fala, a narração, é directamente identificada com o fogo, fogo que esteve sempre no centro do rancho e que se funde, enquanto metáfora, com o narrar: tentar apagar o fogo é também tentar dissolver essa tensão que só numa explosão se pode resolver.²⁴

O interlocutor que subjuga é, no entanto, subjugado pela fala. Ironicamente, o narrador marca diversas vezes a natureza da presença do *outro* como alguém que só pode escutar, que não pode falar. “Mecê escuta e não fala. Não pode.” (II 829) ou “Eh, bicho burro! Mas mecê pode falar que ela é burra não, eh. Eu posso.” (II 839). Convidando o outro a entrar, o tigreiro incentiva a entrega da voz. Para este “grande devorador”²⁵, o convite é também um prelúdio da deglutição do outro (através da onça) para a qual se parece preparar: o seu texto dispõe-se a acolher a voz do outro, que porém não cede, oferece resistência; prepara-se, num certo sentido, para devorar a individualidade do interlocutor incluindo-o numa série ainda aberta, precisamente quando a última vítima foi o contendente do espaço do rancho. Não é por acaso que a visita desconfia sempre de que está a ser roubada por essa fala que, sem permitir que se saia de si, tudo a si chama.

Este caçador encontra-se, assim, numa condição dolorosa, “panema”, “caipora”, atormentado pela culpa. Ao mesmo tempo, vai disseminando, no seu texto, sinais de um

²⁴ O papel do fogo, na sua relação com a passagem efectuada do cozido ao cru pelo sujeito, é tratado por Walnice Galvão (Galvão 1978: 31-32); Repare-se também que, a atrair o interlocutor ao rancho, é a fogueira do narrador (“Mecê enxergou este foguinho meu, de longe?”, II 825).

²⁵ Em “Iracema: uma arqueografia da vanguarda” afirma Haroldo de Campos: “Um olho lexicográfico poderá descobrir o nome “Jaguetê”, verbetado como “o grande devorador”, numa nota alencariana” (Campos 1992b: 138).

poder de observação (a aprendizagem da onça) que chocam com essa exposição de uma fragilidade constitutiva. Diz a certa altura: “Todo movimento de caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que cê levanta...” (II 833). Este observador, que sabe interpretar os sinais, parece, de certa forma, deixar-se levar irremediavelmente pela sua fala, mas ao mesmo tempo não fazer nada para o impedir, com plena consciência do que está em jogo: “Ei, mas mecê também é corajoso capaz de encarar homem. Mecê tem olho forte. Podia até caçar onça... Fica quieto. Mecê é meu amigo.” (II 837). De certo modo, as micro-narrativas que constituem os seus casos narrados podem também funcionar, no texto, segundo uma estrutura fractal: se as histórias de morte são o centro do texto, a manutenção da chama desta tensão destruidora, não haverá uma relação entre o comportamento da onça e o comportamento do seu caçador? Vejamos como morre a onça:

Com minha zagaia? Mato mais onça não. Não falei? Ah, mas eu sei. Se quiser, mato mesmo! Como é que é? Eu espero. Onça vem. Heeé! Vem anda andando, ligeiro, cê não vê o vulto com esses olhos de mecê. Eh, rosna, pula não. Vem só bracejando, gatinhando rente. Pula nunca, não. Eh – ela chega nos meus pés, eu encosto a zagaia. Erê! Encosto a folha da zagaia, ponta no peito, no lugar que é. A gente encostando qualquer coisa, ela vai deita, no chão. Fica querendo estapear ou pegar as coisas, quer se abraçar com tudo. Fica empezinha, às vez. Onça mesma puxa a zagaia pra ponta vir nela. Eh, eu enfio... Ela boqueia logo. Sangue sai vermelho, outro sai quage preto... Curuz, pobre da onça, coitada, sacapira da zagaia entrando lá nela... Teité... Morrer picado de faca? Hum-hum... Deus me livre... Palpar o ferro chegar entrando no vivo da gente... Atiúca! Cê tem medo? Eu tenho não. Eu sinto dor não... (II 832-833)

Nha-hem? Hã-hã. É porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinham dúvida em mim não, farejam que sou parente delas... Eh, onça é meu tio, jaguretê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva. (II 834)

A morte da onça pelo caçador é já contaminada pela sua condição híbrida. A onça expõe-se ao seu “parente” e, com base nessa sensação de pertença, puxa para si o instrumento da morte, num gesto suicida que cedo se faz revolta quando a onça percebe que foi traída. A imagem da onça que puxa a si a arma do crime, assim que sente a sua proximidade, encontra correspondência num aspecto estrutural de “Meu Tio o Iauaretê”: o revólver do visitante, determinante, como vimos, para a construção de um exterior excluído, é várias vezes referido ao longo do texto, preparando a explosão suprimida. Referido inicialmente entre os pertences do visitante, torna-se foco de atenção, pela primeira vez, depois da pausa que é o meio do conto: “A’ bom, agora chega. Proseio não.” (II 838). O caçador mostra, desde logo, atracção pela arma, e pede para lhe tocar. Pouco depois, o caçador apercebe-se de que o visitante tem a sua arma apontada: “Eh, cê tá segurando revólver?” (II 841), pergunta. A partir daí começa a enunciar os seus crimes, primeiro contra onças, depois contra humanos. Como num longo suicídio, a partir do momento em que vê o revólver do interlocutor, o narrador expõe-se cada vez mais, confessa os crimes já cometidos, até que se anuncia a última das suas supostas transformações. Nessa lenta exposição à morte, o narrador, por momentos, resiste: tenta não falar. Falar é aqui, ao mesmo tempo, dominar e ser dominado, na medida em que a situação de alteridade em que se encontra este narrador é já um prelúdio de morte. Contar casos de morte, confessar, é também pedir que alguém o liberte dessa obrigatoriedade da palavra, a que o tigreiro parece estar condenado no seu exílio selvagem.

Limite

Note, secondly, that the question seems not at all to have been about getting in; but getting *out* again. The clue, at all events, could be helpful only after you had carried it in; and if the spider, or other monster in the midweb, ate you, the help in your clue, for return, would be insignificant. So that this thread of Ariadne's implied that even victory over the monster would be vain, unless you could disentangle yourself from this web also.

John Ruskin, *Fors Clavigera*

O interlocutor é também aquele que, precisamente por não estar lá, ocupa o lugar do leitor, descrevendo (e prescrevendo) os seus movimentos, ponto obrigatório de passagem para se aceder à fala. Essa, a voz do texto, pertence apenas ao não-humano, ao híbrido, que leva a língua para além de uma fronteira. Daí que a extinção da voz seja a confirmação da sua impossibilidade, mas também a negação de uma conclusão para o texto que constituía, espaço irremediavelmente fechado no paradoxo que o delimitava. A fala, para o interlocutor, constitui uma ameaça, coloca-o em perigo de vida, na fusão entre narração e acção, na interferência entre narrar e acontecer, e aí reside a experiência deste conto: na encenação da leitura como sujeição claustrofóbica, como dependência extrema e perigosa do texto, contra a qual o leitor tenta reagir.

A fala, como vimos, é perigosa também para o narrador: é o seu suicídio, exposição do perigo e atracção da bala. Quem mata, no entanto, é o *outro*, deixando o texto entregue ao silêncio. Não podemos saber exactamente o que acontece nesse curto-circuito narrativo, porque o que acontece é incompatível com a fala. Nenhuma moldura exterior, nenhuma delimitação espacial pode fazer reverter o jogo do lobo. A interrupção que a morte institui parece então, mais uma vez, apresentar-se como

tentativa impossível de concluir aquilo que transgrediu um limite, fazendo regressar o texto ao seu silêncio anterior.

Na luta pela posse do texto que se foi desenvolvendo, o interlocutor, numa explosão, irrompe sobre essa fala com um efeito incontornável e inquestionável, mas ao mesmo tempo irrepresentável. Saindo desse estado de silenciamento a que fora remetido, libertando-se do peso ambíguo da sua não-existência no texto, o interlocutor age sobre a acção de narrar, desse modo impossibilitando-a. Mas matando o monstro, o centro da encruzilhada, consegue encontrar uma saída desse texto labiríntico em que entrou? Algumas leituras de “Meu Tio o Iauaretê”, a que já começámos a fazer referência, sugerem que o interlocutor representa o próprio autor a matar a sua criatura, dessa forma encontrando uma saída, uma salvação, que liberta o texto do monstro que engendrou. Afirma Ettore Finazzi-Agrò, no ensaio de 2001:

De fato, como depois em *Grande Sertão*, na figura do interlocutor silencioso é fácil entrever a figura do autor, isto é, de quem fala através da voz silenciosa do outro – “o senhor, assisado e instruído” do romance, assim como o homem civilizado, “bonito, tão rico”, do conto – é, no fundo, o próprio Guimarães Rosa, lá testemunha impassível do drama, incapaz de salvar Riobaldo das suas dúvidas, incapaz de dar uma resposta definitiva às suas perguntas, ao seu terrível “enigma”; aqui, no conto, personagem que interfere na acção, herói civilizador cancelando aos tiros esse ser duvidoso que uma imaginação doentia pariu das suas entranhas. O criador mata, então, a sua criatura, a razão nega o monstro gerado do seu sono: gesto apotropaico, exorcismo violento contra o horror evocado pelo próprio autor e em que ele mesmo se acha convocado. O escritor, em suma, coloca-se mais uma vez numa posição dúbia ou ubíqua, ele se localiza ainda no “álibi” ou na heterotopia, sendo ao mesmo tempo quem conta e quem se conta, quem fala e quem escuta, e tornando-se, por isso, o carníface e a vítima – o carrasco imaginário de si mesmo. (Finazzi-Agrò 2001: 140)

Uma leitura como esta tem o mérito de sublinhar, de forma precisa, a ambígua sobreposição de funções a que se pode sujeitar esta construção reflexiva: na imagem de uma “posição dúbia” do interlocutor temos, no fundo, o reverso da duplicação fantasmagórica do narrador que sublinhámos, deste modo acentuando os sucessivos e

sobreponíveis desdobramentos desta construção. E pressupõe uma afirmação inequívoca do interlocutor como figuração autoral, apoiando-se na representação do outro como “homem da caderneta” em *Grande Sertão: Veredas*. A própria comparação, no entanto, deveria colocar algumas reservas a essa identificação, pelo modo como a figuração do outro, “fiel como papel”, desliza várias vezes ao longo do texto para uma posição ambígua. Na verdade, autoria e leitura confundem-se, explicitamente, em várias passagens do romance, a instabilidade das respectivas posições contribuindo para uma complexificação das noções de experiência e representação, e das fronteiras entre escrita e leitura, que analisaremos mais tarde em detalhe. Assim, se a sugestão de uma autoria do outro é reforçada também por uma oposição entre voz e escrita, acredito que não se pode não ter em conta que essa sugestão é construída, em primeiro lugar, pela determinação de uma “posição do leitor”, pela qual qualquer representação da autoria (e da leitura) deve aqui passar, dificultando a oposição criador/criatura e sobretudo o trânsito de uma autoria ficcional para uma representação do escritor. Por outro lado, se retomarmos a figuração do tigreiro como híbrido, monstro enigmático no centro de um labirinto, vemos o movimento de deslocação do outro para o centro do rancho completado por um intercâmbio entre palavra e morte. Esse movimento, essencial para o protocolo narrativo, era já, como vimos, exposição ao perigo da deglutição, do aniquilamento da sua voz no espaço desse caçador. No entanto, ao longo do texto, torna-se evidente que apenas o tigreiro se sabe orientar na selva, no labirinto. Recorde-se que as únicas personagens que escaparam com vida ao massacre do jaguar foram conduzidas pelo sujeito para fora do espaço de *jaguaretama*. Matando, consegue o outro abandonar o rancho, o espaço do texto, que dependia do tigreiro? Pode esta morte ser uma saída?

Para o interlocutor, matar é, de certa forma, cumprir uma das duas ameaças que pairavam sobre o texto implicando a destruição da fala: a chegada da onça e o tiro da arma sempre referida. Ao mesmo tempo, é também uma tentativa de libertação dessa sujeição em que se encontrava, formalmente, desde a sua entrada no texto: irrompendo nele, tenta provar a sua existência. Mas aniquilar o narrador é aniquilar a narração, o espaço sobre o qual agiria. No momento em que a acção se precipita sobre a narração, em que o narrador tenta reagir e desmentir os seus crimes, a voz tenta afastar do rancho, do seu espaço de vida, a presença do outro (“Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora!”, II 852), num esforço desesperado para defender a sobrevivência impossível do seu texto. Mas a destruição do narrador, a morte da palavra, por esta claustrofóbica coincidência entre sujeito, espaço, voz e texto, é, também, a destruição da situação narrativa que era condição de existência para os dois interlocutores.

São várias as indicações, por parte do narrador, de que a sua partida implicaria a destruição daquele rancho: “Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro...” (II 827). Ou: “Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu” (II 829). Retomando a analogia entre o comportamento do tigreiro e o da onça, repare-se, mais uma vez, no efeito especular da descrição da morte da onça. A onça chama a si o instrumento de morte: reconhecendo o tigreiro como “parente”, cede perante a sua arma, que abraça quase com volúpia. Mas se o gesto inicial é suicida, a onça, ao ganhar consciência da traição, reage “com muita raiva”:

Hã, hã, cê não pensa que é assim vagaroso, manso, não. Eh, heé... Onça sufoca de raiva. Debaixo da zagaia, ela escorrega, ciririca, forceja. Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até o rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... Mecê não tá costumado, nem não vê, não é capaz, resvala... A força dela, mecê não sabe! Escancara boca, escarra medonho, tá rouca, tá rouca. Ligeiriza dela é doida. Puxa mecê pra baixo. Ai, ai, ai... Às vez inda foge,

escapa, some no bamburral, danada. Já tá na derradeira, e inda mata, vai matando... Mata mais ligeiro que tudo. (II 833).

A morte da onça é uma morte violenta, mas é, antes de mais, uma morte que arrasta outros consigo, uma morte que tenta também matar e que implica, também, uma transformação. Violência que se manifesta apenas na presença da morte, violência desesperada que quer contaminar, com a sua morte, o caçador, que não pode ser só passiva. Além desta descrição, num dos primeiros episódios narrados o narrador confessa ter sido apanhado e ferido por uma onça já ferida de morte, que tentou arrastá-lo na sua queda no silêncio: “morreu agarrada comigo” (II 835).

A morte, em *jaguaretama*, não é submissão: ao mesmo tempo que morre, o animal tenta matar. Não se aplicará o mesmo a esta luta pelo texto? Matando o tigreiro, o interlocutor mata também o único espaço textual em que tinha existência, desaparecendo, também, com ele. A morte do narrador, a morte da palavra, implica também a destruição do espaço da história. É nessa letal “performance” (regressando a “Com o Vaqueiro Mariano”) que a história pratica sobre o narrador que a linguagem da morte se desenvolve; mas se a narração é um acto de resistência por parte do narrador, é também porque o texto, enquanto história, não se pode desprender dele; nessa marcação animal do território, o tigreiro marca a indissolubilidade do seu vínculo ao texto, e a impossibilidade de ceder, pela acção, a palavra. A tensão que tinha marcado até aqui o conto, que identifiquei como tensão constitutiva da leitura, não pode ser resolvida por uma dissolução da letra, implicando uma queda na ilegibilidade e a construção de uma aporia que, se não deixa decidir, também não permite ao leitor abandonar esse labirinto monstruoso em que penetrou.

Mais uma vez, é o corpo que põe termo àquilo que não pode, razoavelmente, terminar. Nesta luta pela ocupação de um espaço, o narrador defende o seu texto, a

ponto de tornar impossível qualquer sobrevivência do texto para além do seu corpo: disso nos fala, no fundo, a tensão da fórmula do diálogo oculto rosiano. No seu difícil jogo de forças, este texto que se entrega à ausência de forma de uma voz encena, plenamente, aquilo a que até agora chamámos a impossibilidade de uma história sem narrador. O lugar da história, o lugar do conto, é ainda o corpo do narrador, que resiste e se impõe, ao mesmo tempo que instaura a “verdadeira parte” do texto naquilo que lhe tenta resistir, ou que a ele se opõe. O interlocutor é, mais uma vez, aquele que tenta impor um fim. Tentar matar o narrador, tentar ganhar ao narrador o seu texto, é precipitar-se num vazio no qual nada nem ninguém pode ter lugar: precipitação que é, na obra de Rosa, a representação mais violenta dessa interrupção de uma forma sem conclusão ou fechamento. Da morte, portanto.

Podemos assim pensar noutra cena, exemplar, de uma competição em que está em jogo a sobrevivência do texto. Refiro-me à conclusão de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, texto modelo, não só como paradigma da encenação narrativa da dissociação, mas sobretudo, e é o que aqui nos interessa, da articulação entre o questionamento da identidade e o questionamento da possibilidade do texto. Recorde-se apenas o modo como o texto joga com encenações da escrita para a construção da sua tensão: cartas, testamentos, depoimentos, assinaturas “falsificadas”. No fundo, a sua construção é abertamente representada através da imagem, no final de dois capítulos (“Remarkable Incident of Dr Lanyon” e “The Last Night”), de envelopes selados contendo outros envelopes com instruções para a sua abertura diferida, prevendo, inclusivamente, a complementaridade entre eles para a totalidade do “caso”. Por duas vezes, o texto chama a atenção do leitor para manuscritos que apenas poderão ser abertos após a morte (de Lanyon e de Jekyll); no caso da carta deixada por Jekyll, o seu depoimento é acompanhado de um testamento, sublinhando abertamente a natureza

póstuma da ideia de texto que assim se multiplica. Todos estes elementos regressam, no final, com o manuscrito de Henry Jekyll que, de forma epilodal, vem preencher a complexa estrutura do texto, com um “full statement of the case”. Aí, a confissão póstuma assume-se como depoimento jurídico, no fundo a validar, com a justificação do desaparecimento do corpo, o testamento que nomeia como herdeiro Utterson, figura por excelência da sobrevivência do texto porque destinatário último, e guardião, de todos os manuscritos em causa. A apresentação final, na primeira pessoa, de uma linearidade explicativa concluiria assim o texto; e o suposto final do livro é encenado e assinalado pelo próprio Jekyll como uma assinatura que coincide com a morte nas últimas palavras da novela:

Will Hyde die upon the scaffold? or will he find the courage to release himself at the last moment? God knows; I am careless; this is my true hour of death, and what is to follow concerns another than myself. Here, then, as I lay down the pen, and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end. (Stevenson 1994: 88)

No entanto, a própria estrutura da narrativa invalida qualquer sentido de *closure*, bloqueado pelo facto de o leitor estar já na posse de factos posteriores à morte de Jekyll e, sobretudo, de Hyde, sem no entanto chegar nunca a saber o que se passou entre o final do depoimento e o suicídio final. A essa invalidação da conclusão acrescenta-se, no episódio que aqui nos interessa, a sugestão de que a própria sobrevivência do texto implica uma diferença temporal entre o seu fim e a verdadeira conclusão dos acontecimentos:

Nor must I delay too long to bring my writing to an end; for if my narrative has hitherto escaped destruction, it has been by a combination of great prudence and great good luck. Should the throes of change take me in the act of writing it, Hyde, will tear it in pieces; but if some time shall have elapsed after I have laid it by, his wonderful selfishness and circumscription to the moment will probably save it once again from the action of his ape-like spite. (*idem*: 87-88)

A novela, nesta passagem, encena exemplarmente o lugar suspenso da escrita, e da narrativa, perante a iminência de uma metamorfose que implicará a morte. Tal como no conto de Rosa, a transformação determinará ao mesmo tempo a morte do sujeito (dos sujeitos em competição, num duplo suicídio²⁶) e a morte do texto. A sobrevivência deste reside num gesto extremo de defesa por parte do seu narrador – salvar a escrita do outro, e de uma interferência entre acção e narração, é o seu movimento desesperado. Mas é um movimento com uma direcção específica: a escrita encaminha-se para uma conclusão, para o momento em que, selada, será inatingível para Hyde. O que Jekyll tenta assim fazer, com o seu texto, é inscrever o manuscrito na série de legados que constituem a narrativa: textos que sobrevivem à morte e que têm na morte a condição da sua transmissão. Para que isso possa acontecer, é imprescindível que Jekyll mantenha o controle do corpo durante o tempo necessário para ser ele, através da escrita, a pôr fim à sua própria vida – para ser ele a concluir a sua narrativa, selando-a e fechando-a a qualquer interferência exterior. A partir do momento em que a assinatura é concluída, e em que o texto decreta a morte do sujeito, a narrativa de Jekyll está protegida contra a morte, no corpo de Hyde, que em rigor já não o poderá afectar. Nessa morte encenada, Jekyll procura definitivamente afirmar a autoria de uma conclusão que separa de si, definitivamente, Hyde, libertando o seu nome do terrível nome do duplo. Só que essa ficção de morte, como a narrativa bem sublinha, deixará a morte de Jekyll desprovida de um corpo, do mesmo corpo que Utterson e Poole procurarão em vão no gabinete fechado. A separação entre escrita e acção que Jekyll está, desesperadamente, a tentar traçar tem como preço a negação do corpo vivo do narrador; decretada a morte na linguagem, sobra um corpo cuja morte que terá de ficar de fora, no intervalo obscuro e sem testemunha entre a morte de Jekyll e a de Hyde. O testamento transformado em

²⁶ “The final suicide is thus fittingly a dual effort: though the hand that administers the poison is Edward Hyde’s, it is Henry Jekyll who forces the action. Never before have they been so much one as when Hyde insures the realization of Jekyll’s deathwish.” (Saposnik 1971: 724).

carta é a figura desse diferimento que ilude a morte, ao ser por ela legitimado, que sela definitivamente a entrega do corpo de Jekyll e a submissão, ou mesmo subsunção, a Hyde. É na transformação da sua narrativa em testamento que Jekyll se rende definitivamente ao outro, e à morte – e o que parecia inicialmente um gesto de resistência transforma-se, nessa coincidência entre assinatura e *closure*, numa entrega radical do corpo.

Assim, a temporalidade desta cena final ajuda-nos a perceber melhor o que se passa nessa conclusão que não conclui de “Meu Tio o Iauaretê”. Acentuámos já o facto de a narrativa se constituir por casos de caça que são contados ao mesmo tempo em que a própria cena do conto se transforma, ela própria, numa caçada. O curto-circuito narrativo que o final institui ao mesmo tempo prolonga os casos narrados e faz com que irrompam na narração – sendo que essa irrupção é incompatível com a própria ideia de narração. Veja-se uma sugestão de Mark Currie a propósito de Jekyll and Hyde:

This is what I am calling the narratological shipwreck: the collision of the past and the present after which narration is no longer possible. And if the narrative depends for its very existence on the separation of the narrated past and the narrating present, it also depends for its very existence on the separation of Jekyll and Hyde. Part of Jekyll’s urgency in the closing paragraphs is to bring the narrative to an end because his transformation into Hyde will entail its destruction. (Currie 1998: 123).

Do mesmo modo, em “Meu Tio o Iauaretê”, a materialização da onça no texto implica a negação da possibilidade de continuação do texto. A morte, o tiro, a metamorfose aparecem como figuras desse curto-circuito, antes do qual o tigreiro tenta, como Jekyll, garantir a sobrevivência do seu texto. Mas para o sobrinho do jaguar nenhuma *closure*, ainda que ilusória, está reservada: a acção precipita-se, de facto, sobre a narração, e o texto só pode cair nas reticências finais, na instituição do vazio que torna

paradoxal a existência de um texto após o desaparecimento daquilo que o fazia²⁷. A coincidência entre texto e voz não permite o regime testamentário do conto de Stevenson; nem o narrador de Rosa está disposto a sacrificar, prospectivamente, o corpo e o domínio do território em nome da sobrevivência do seu nome, que aliás não tem. Num certo sentido, este narrador representa a recusa extrema do limite e a identificação total entre narrador e narração: a mesma indefinição de fronteiras que caracterizava a sua posse de *jaguaretama* aplica-se à progressão inevitável da sua narração, que recusa libertar o interlocutor da posição ambígua em que se encontra. Como nos casos que já comentámos, o *outro*, aqui, é aquele que deseja e impõe um fim: e em nenhum outro texto de Rosa é tão evidente que provocar a conclusão de uma forma “sem formato” equivale a um acto de violência sobre o corpo, que pode, como no episódio do rapaz pescador de Riobaldo, dar “erro contra a gente” (II 59). Desse sacrifício depende a possibilidade de concluir, parece dizer-nos o exemplo de Henry Jekyll. Mas num caso em que voz e texto se fundem no corpo vivo e resistente do narrador, não há mediação possível, nem a morte pode ser dita na escrita que a impõe: levada até ao limite, a voz só pode ser silenciada pela morte que a interrompe, bloqueando a sobrevivência de qualquer legado ou testemunho.

²⁷ Pode ser interessante pensar, a propósito deste curto-circuito, num exemplo a que Zizek recorre para ilustrar o carácter paradoxal do real em Lacan: “There is a well known science-fiction story (‘Experiment’ by Fredric Brown) that illustrates this point perfectly: Professor Johnson has developed a small-scale experimental model of a time machine. Small articles placed in it can be sent into the past or the future. He first demonstrates to his colleagues a five-minute travel into the future, by setting the future dial and placing a small brass cube on the machine’s platform. It instantly vanishes and reappears five minutes later. The next experiment, five minutes into the past, is a little trickier. Johnson explains that having set the past dial at five minutes, he will place the cube on the platform at exactly three o’clock. But since time is now running backwards, it should vanish from his hand and appear on the platform at five minutes to three – that is, five minutes before he places it there. One of his colleagues asks the obvious question: ‘How can you place it there, then?’ Johnson explains that at three o’clock the cube will vanish from the platform and appear in his hand, to be placed on the machine. This is exactly what happens. The second colleague wants to know what would happen if, after the cube has reappeared on the platform (five minutes before being placed there), Johnson were to change his mind and *not* put it there at three o’clock. Would this create a paradox?

‘An interesting idea’, Professor Johnson said. ‘I had not thought of it and it will be interesting to try. Very well, I shall *not*...’

There was no paradox at all. The cube remained.

But the entire rest of the Universe, professors and all, vanished. (Zizek 1989: 161-162).

E se esse prolongamento último da fala até ao salto para o vazio, até às reticências que a prolongam para o branco da página, nos devolve à figuração do fim da peça em “Pirlimpsiquice”, é na diferença entre os dois textos que se situa uma das questões essenciais para o estatuto deste “Meu Tio o Iauaretê”. O conto de *Primeiras Estórias* atribuía ao “drama do agora”, à acção impossível e ilimitada, a moldura de uma narração retrospectiva. Esse gesto do “ponto” dependia, como vimos, de um suicídio simbólico que sacrificava o drama – irrepetível e irrepresentável – em nome da narração. O que “Meu Tio o Iauaretê” parece encenar, na sua construção labiríntica que bloqueia a transgressão das fronteiras do texto, é talvez o movimento inverso: a negação, violenta e extrema, da narração, na interferência entre linguagem e acção. Porque o conto, não podendo narrar a morte, presentifica-a,²⁸ como queria Haroldo de Campos; mas não como acto completo, não como metamorfose cumprida, e sim como aquilo que a morte é: súbita interrupção, irremediavelmente sempre presente. Assim, talvez o lugar “exemplar”, póstumo e problemático de “Meu Tio o Iauaretê” tenha a ver precisamente com esta construção impossível que o texto propõe: a colisão entre passado e presente, entre narração e acção, que o final encena, torna impossível a sobrevivência do texto, do espaço da competição entre narrador e interlocutor. E talvez a ausência de testemunho seja mais radical do que começámos por ver, não podendo localizar-se apenas no narrador como figura em nome de quem ninguém pode falar. O desaparecimento brusco do texto, inenarrável precipitação no indefinido, ao eliminar o narrador, que era também o guia, afecta necessariamente também o outro, preso no vazio que criou. E talvez aí resida a figuração mais forte do efeito perturbador, para o leitor que nele se reflecte, de uma ausência de *closure*. Porque perante este naufrágio sem espectador da voz que dava corpo a narrador e interlocutor, alguma coisa sobra,

²⁸ “All narration is memorial, it remembers a death that has always already happened” (Miller 1992a: 249).

materialmente, de que o leitor não se pode libertar. Como afirma Bruce Clarke: "When modern literary metamorphs like Lamia, Dr. Jekyll, and Gregor Samsa disappear or die, they leave no redemptive traces, only a moral enigma and the corpse of the daemonic form." (Clarke 1995: 45). Encontramos assim uma resposta para a indicação de Haroldo de Campos de que algo ganha corpo, fisicamente, nesta linguagem em desagregação. Talvez a marca mais extrema de uma conclusão que não conclui, imposta em nome de um fim que se apresenta, também aqui, como manifestação da lei, seja a conversão do texto em testemunho, impossivelmente presente, da sua própria extinção.

II.

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber

I have several such dried bits, which I use for marks in my whale-books. It is transparent, as I said before; and being laid upon the printed page, I have sometimes pleased myself with fancying it exerted a magnifying influence. At any rate, it is pleasant to read about whales through their own spectacles, as you may say.

Herman Melville, *Moby Dick*

3

Circuito

and having heard that when a man in a forest thinks he is going in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping in this way to go in a straight line. For I stopped being half-witted and became sly, whenever I took the trouble. And my head was a storehouse of useful knowledge. And if I did not go in a rigorously straight line, with my system of going in a circle, at least I did not go in a circle, and that was something.

Samuel Beckett, *Molloy*

***Eu conto; o senhor me ponha ponto*¹.**

Na “pausa” autoral que, a meio da novela “Cara-de-Bronze”, interrompe a narração, encontramos aquela que é talvez a mais directa negação de uma estrutura teleológica na narrativa rosiana. Na advertência que a constitui e que a transforma em indicação de leitura, a morte e a ideia de um final são postas directamente em relação. Sabemos já, pelo exemplo do “moço de fora” de Riobaldo, que “real da vida” e “narração” não são elementos incompatíveis numa oposição entre vida e arte, mas partilham ambos uma mesma tensão com a necessidade de um fim; daí decorria, como temos vindo a ver, a sobreposição entre comentário do mundo e o comentário das

¹ *Grande Sertão: Veredas* (II 337)

estratégias de representação. Esta pausa constrói-se na mesma oscilação entre metanarrativa e referencialidade:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para 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 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 volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (I 687).

Voltaremos mais tarde a “Cara-de-Bronze”, e ao seu lugar central na obra de Rosa; no entanto, neste ponto do percurso, é importante começar a interrogar as implicações da associação que estabelece. Querer “chegar depressa a um final”, no excerto, equivale a viver “querendo que chegue o termo da morte”. Já encontramos, nas cenas de resistência em que nos concentrámos na primeira parte, várias instâncias desta vinculação, algumas das quais na figuração de um suicídio; vinculação, como tentámos sublinhar com “Meu Tio o Iauaretê”, que não se pode separar da natureza dialógica desta concepção de narrativa. Daí a importância da dimensão reflexiva de muitos destes exemplos, que se alimentam todos, mais ou menos directamente, de construções *en abîme* de cenas de leitura ou de interlocução. Mas este excerto acentua, no momento em que recorre à figura da selecção (“alguns”, “os que”, “eles”, “esses”, por oposição a “esta estória”) a articulação dessa relação com uma ética da leitura. A posição do leitor excluído é, aqui, a posição daquele que impõe, ou procura impor, um fim – a posição, se quisermos recuperar as linhas traçadas, dos ouvintes de Joana Xaviel, do rapaz pescador de Riobaldo, do “ponto” de “Pirlimpisiquice” e, sobretudo, do interlocutor do conto de *Estas Estórias*. “Erro contra a gente”, em *Grande Sertão: Veredas*, ou “engano”, neste excerto, de que “Meu Tio o Iauaretê” ilustra exemplarmente as consequências.

Nesse gesto o excerto abre também a possibilidade de uma indicação de leitura: “Mais longe do que o fim; mais perto” é a prescrição da história contra uma ideia de leitor e uma ideia de leitura; e é o movimento que melhor descreve o que tentámos caracterizar através dos diferentes exemplos escolhidos: o modo como se encena uma insuficiência da forma – uma falta, a ausência de uma “verdadeira parte”, a sua insustentável incompletude – vinculada à materialidade que a constitui, ou ao corpo da história. O que esta cala, furta, não diz ou esconde, e que encaminha leitores e ouvintes para o gesto violento da imposição de um final, apenas pode residir “aquém”, para usar outra expressão-chave de “Cara-de-Bronze” a que voltaremos. É essa a tensão de base que os exemplos ilustram, à luz do presente excerto: a reacção dos leitores a uma falta traduz-se na imposição, à história, de uma conclusão, suplemento violento que só pode coincidir com uma morte, um suicídio, um naufrágio “narratológico” em que a *closure*, afinal, é negada. Na indicação desta pausa, percebemos que é num movimento ao mesmo tempo prospectivo e regressivo – “mais longe do que o fim, mais perto” – que se situa a problematização dos limites na história rosiana como ponto de partida para outra ideia de forma. Porque, como continuarei a tentar demonstrar, através da materialização do termo como lugar de tensão, esta irá instituir a sua necessária, imaterial (“O Riacho do Vento”), continuação. Talvez o que se passa nesta fala sem forma não esteja longe do que afirma o narrador de *The Unnamable*:

One starts things moving without a thought of how to stop them. In order to speak. One starts speaking as if it were possible to stop at will. It is better so. The search for the means to put an end to things, and to speech, is what enables the discourse to continue. (Beckett 1991: 299).

Só que essa possibilidade, constituída pela tentativa da sua negação, é, em Rosa, sempre relacional. O desvio que estas histórias praticam, e que “Cara-de-Bronze” põe

em evidência, passa então pela recusa daquilo que vimos referido como “transmissão”, ou seja pela construção, no jogo que estes textos instituem, do diálogo como figura não de uma união “nel suo bisogno di conoscenza reciproca, di reciproche relazioni”, como na “metafórica da legibilidade” do mundo (Blumenberg 1984: 123), e sim de uma violenta tensão entre um querer saber e um não (poder) dizer de que a própria leitura é figura, ou entre um querer continuar, sem delimitação ou forma, e o gesto desesperado de imposição de um limite. Nesse movimento a estória rosiana pode-se descrever como “sem formato” ainda que sob a forma da narrativa; e nesse quadro, podemos adiantar, prepara-se na estória rosiana uma performatividade, ou uma “operatividade”, para usar um termo mais próximo daquele a que Rosa recorre, que ultrapassa a intenção de comunicar.

Nestas primeiras cenas de resistência, é o narrador, como vimos, a impedir a *closure* e a defender a história daqueles que nela procuram “chegar depressa a um final”. Figura da abertura da história, que se nega e que a nega a uma imposição definitiva, e aniquiladora, do sentido faltante, o narrador defende-a com o corpo, verdadeiro lugar da tensão que faz a narração. O narrador de “Pirlimpsiquice”, no entanto, chama a atenção para outra configuração que aqui se revela. Aí, é ainda o corpo que põe termo à representação, quando o fim parecia impossível ou parecia poder ser diferido eternamente: mas é o corpo do ponto como figura da imposição do fim. Negativo das outras figuras de resistência que aqui encontramos, o “ponto” de “Pirlimpsiquice” resiste a um contínuo que declara impossível, terminando-o pelo “salto” que bruscamente interrompe. Por outras palavras, o narrador percebe claramente que a única forma de se libertar do “torto encanto” da peça sem “tempo decorrido” é a entrega, o sacrifício, do seu corpo, desse mesmo corpo que se mostrou disponível para a transformação da peça contra a sua vontade, ou contra o seu controlo. É esse, como

vimos com o episódio de Joana Xaviel, o lugar da história, contra o leitor e, neste caso, contra o próprio narrador cindido no seu papel: o que o ponto, feito “outro”, procura com o seu suicídio encenado é assim uma libertação da peça. No fundo, o ponto sabe aquilo que o interlocutor de “Meu Tio o Iauaretê” não parece poder saber: destruir o corpo equivale a destruir o lugar da história, ou seja o espaço da sobrevivência. Não era de outra coisa que falava Riobaldo no momento em que advertia para os perigos de uma geometria imposta ao que “nem acaba”. Querer o fim é, então, querer uma libertação; e procurar libertar o ouvinte, interlocutor, ou leitor do espaço em que se enredou é o gesto da *closure*, e a função da forma, que a história desafia.

Mas no gesto suicida do ponto, a que voltamos agora para uma última passagem, torna-se clara a sua função de representante do texto, ou de uma ideia de texto e de forma; o que o aproxima de outra figura destacada na primeira parte deste trabalho: o moço “de alta instrução” a quem Riobaldo contou o caso de Davidão e Faustino. Recorde-se aquilo que já assinaliei: a necessidade de um “final” é diagnosticada pelo moço de acordo com um modelo (como aliás era em relação a um modelo que a história de Joana Xaviel se apresentava desigual das outras). É o livro, como figura de uma forma concluída, delimitada e apreensível, produtor de totalidade², que determina a desadequação do final proposto por Riobaldo (e pelo “real da vida”) para o seu caso. O livro, tal como a peça, com os seus “outros movimentos”, é aqui o horizonte último de um desejo de “final”, completude e sentido. Se quisermos voltar a uma muito visitada dicotomia rosiana, é figura de uma *história/História* contra a qual a “estória”, campo do possível, se faz. Pense-se apenas na caracterização que, no prefácio em causa, se faz da “estória” como irmã, “às vezes”, da anedota:

² “D’altro canto, il fascino della potenza che il libro riassume in sé in quanto produttore di totalità. La forza di comprendere come unità cose disparate, lontane, contraddittorie, estranee o familiari, o perlomeno la forza di darlo a intendere, è un elemento essenziale del libro, quale che sia la materia sulla quale esso proietta questa unità.” (Blumenberg 1984: 12).

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (II 519).

A “estória”, mais uma vez, faz-se contra a finalidade, relançando aquilo que se esgotou, ou fechou, no uso comum: contra o livro lido e descartado, poderíamos dizer. O episódio de *Grande Sertão: Veredas* leva-nos assim a perguntar se não é nessa oposição entre caso e “livro” (aquilo que exige um “final caprichado”) que podemos procurar o lugar de explicitação da ética da leitura que o excerto de “Cara-de-Bronze” anunciava. Como afirma Abel Barros Baptista a propósito da relação entre livro e romance: “a exigência de um princípio e de um fim claramente delimitados e a exigência de uma linha recta que os una, sem desvios nem rupturas, na unidade de uma acção completa, decorrem de uma exigência lançada ao romance *em nome do livro*.” (Baptista 1998: 53). No fundo, a figura última destas sequências encaixadas que expõem os limites das histórias dentro da estória, e do texto, é a forma do livro.

Assim, teremos de ir a outros lugares da obra de Rosa se quisermos seguir esta passagem, sobretudo porque anuncia um novo campo de tensão em que as oposições que até agora nos ocuparam se reconhecem numa ideia de forma: a resistência que a história opõe ao livro, ou à ideia de livro, ou, mais precisamente ainda, o da resistência que a ideia de literatura como “estória” que aqui se vai delineando introduz no seio do próprio livro. Podemos arriscar que é no modo como os livros de Rosa dão “outro emprego” à forma do livro – à que encontramos acima descrita, e à que encontrámos nas encenações da recepção que até agora nos ocuparam – que se situa o eixo de uma relação entre livro e narração em Guimarães Rosa e, conseqüentemente também, entre escrita e oralidade.

A hipótese, a desenvolver nas articulações desta segunda parte, passa necessariamente por um problema que já identificámos: o facto de história e texto não coincidirem, a história sendo “faltante” e por isso mesmo transbordando, digamos, para fora do texto sem no entanto sair inteiramente dele, quer invalidando o limite como delimitação entre interior e exterior (pense-se ainda no caso da história de Joana Xaviel, que rapidamente vê o seu fim transformado em “meio” pelos seus ouvintes), quer, literalmente, invadindo a margem e perturbando essas mesmas distinções – que é o que veremos acontecer nos exemplos desta segunda parte. Nesse encontro da história com a margem nasce, podemos dizê-lo já, o livro de Rosa como dispositivo que reconfigura no livro uma temporalidade alheia à sua própria noção: recursiva, generativa. Antes de entrarmos, porém, nos problemas da configuração do livro, um pequeno exemplo irá permitir-nos focar a articulação entre o texto (aqui, pela primeira vez, explicitamente encenado como tal) e o circuito do seu relançamento.

Recados

Nas “duas viagens entrelaçadas” (Wisnik 1998: 160) que constituem o conto “O Recado do Morro” – a viagem “literal” da comitiva guiada por Pedro Orósio e a viagem do enigmático recado, gritado pelo morro aos ouvidos surdos do Gorgulho e transmitido por outros seis mensageiros até ganhar a forma de canção –, o texto encena a criação de uma cadeia de recadeiros que vão alterando e compondo o aviso de morte à traição até que descreva e determine a situação que vaticinava. Essa sequência de “estações de transmissão”, para usar a expressão de Maurice Capovilla (1964: 137), ilustra de forma clara a resistência da narração que até aqui perseguimos: o recado do morro da Garça para Pedro Orósio passa por sete intermediários que imprimem aos elementos dispersos

do aviso marcas pessoais ou relativas à situação em que o receberam, deste modo invalidando qualquer neutralidade do transporte que a função de mensageiros poderia fazer supor. Tal como no exemplo de “Com o Vaqueiro Mariano”, a mensagem “não se desprende apenas do narrador”, nem poderá ser por ele plenamente transmitida: o mensageiro resiste, não se dilui na transmissão, imprimindo-se nela e constituindo aquilo que transmite. Na imagem de Benjamin, “traces of the storyteller cling to the clay vessel” (Benjamin 1992a: 91). O movimento determinante do conto, no entanto, coloca essa manipulação aparentemente desviante ao serviço de uma operatividade do aviso além da transmissão³, que pode irromper plenamente na acção final como sua previsão e descrição reconhecível pelo protagonista. O desvio determina o reconhecimento e a temporalidade perturbada de uma profecia que evolui paralelamente à acção, ao mesmo tempo que dela se alimenta. Do reconhecimento da profecia como profecia e do protagonista como seu objecto dependerá a sobrevivência de Pedro Orósio; da caracterização do modo como o aviso se constitui depende a ideia de transmissão que aqui nos interessa.

Na posição central da cadeia de sete mensageiros, no ponto médio do texto, encontra-se a figura do Guegue, “um especialmente”, “bobo da fazenda”. Na série de “marginais da razão”⁴ que constituem os anéis da corrente por que passa e se transforma o recado, o Guegue tem lugar determinante, situando-se entre Joãozezim e Nomindomine, que fará a transposição da mensagem para o espaço do arraial. No entanto, o Guegue distingue-se das outras personagens desta série por se enquadrar num

³ “como se o ruído que ameaça a propagação da mensagem tivesse o efeito exatamente inverso ao esperado: a mensagem, progressivamente deformada, aproxima-se cada vez mais de sua verdade.” (Prado Jr. 1985: 219); Rosa a Bizzarri: “E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona.” (Rosa 2003a: 92).

⁴ A expressão é de Rosa, na mesma carta a Bizzarri (*idem, ibidem*).

contexto menor, ou mais modesto – “bobo”⁵, não partilha a loucura visionária ou acentuadamente excêntrica dos outros mensageiros e é, de facto, a personagem que mais próxima está da criança, de quem recebe o ensinamento do recado. O aspecto infantil do Guegue é consonante com o seu papel de ajudante:

Esse um – o Guegue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guegue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava.

Ah, era um especialmente, o Guegue! – dona Vininha e seu Nhoto contavam, para se rir. Tratava dos porcos de ceva, levava a comida dos camaradas na roça, e cuidava a contento de todo serviço de terreiro, prestava muito zelo. (I 638)

O Guegue é o recadeiro, tarefeiro, que faz pequenas coisas e, sobretudo, faz de intermediário entre Dona Vininha e a filha, Lirina. Não tem outro papel, “estava sempre querendo fazer alguma coisa de utilidade” (I 638), e será essa a função que reproduzirá na economia do conto. “Rico de seus movimentos sem-centro” (I 638), o Guegue encontrará o mensageiro seguinte na figura visionária de Nomindomine, que lê no recado relatado a confirmação do fim do mundo. Desafiado para vir pregar a palavra “pela salvação dessa humanidade sacana”, o Guegue, o ajudante, só poderá responder que não: “Uê, eu não posso. Tenho de levar recado e boião de doce, nhá Dona Vininha mandou... Posso não.” (I 643) E no discurso de Nomindomine, já na igreja, o Guegue encontra enfim a sua descrição: “um anjo papudo e idiota” (I 659).

Figura marginal por definição, é tentador inscrevê-la naquele grupo de personagens de Kafka, os “ajudantes”, a quem, segundo Benjamin, se destina a

⁵ De “guegue”, noutro contexto, Rosa dará uma definição a Bizzarri, quando interrogado sobre o sentido da palavra, aplicada ao “cachorrinho” de Rosalina, na chegada de Lélío ao Pinhém: “Aqui: finório, manhoso. Melhor: que parece bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco.” (Rosa 2003a: 63)

salvação: “Kafka’s assistants are of that kind: neither members of, nor strangers to, any of the other groups of figures, but, rather, messengers from one to the other. Kafka tells us that they resemble Barnabas, who is a messenger” (Benjamin 1992b: 113). A marca destas personagens parece ser o modo como se furtam a qualquer ordem ou hierarquia, pela sua instabilidade constitutiva, pelo seu movimento incessante e não orientado: “none has a firm place in the world, firm, inalienable outlines” (*idem*: 113-114). Nessa mobilidade, os ajudantes aproximam-se dos mensageiros, mas são, essencialmente, mensageiros sem relação com a mensagem, representando apenas o trânsito, a actividade assídua de intermediação e de transposição. Deles dirá Agamben:

Qualcuno, non si sa bene chi, ce li ha assegnati e non è facile toglierseli di dosso. Insomma, “noi non sappiamo chi siano”, magari sono degli “inviati” del nemico (il che spiegherebbe perchè non fanno altro che appostarsi e spiare). Eppure somigliano ad angeli, a messaggeri che ignorano il contenuto delle lettere che devono recapitare, ma il cui sorriso, il cui sguardo, la cui stessa andatura “sembrano un messaggio”. (Agamben 2005: 31).

Numa novela sobre a transmissão de um “recado”, encontramos uma personagem que tem na função de “recadeiro” a sua definição: o Guegue transporta bilhetes. Como o Mittler das *Afinidades Electivas*, o Guegue está destinado a ser a personagem do meio (e no entanto, como vimos, “sem-centro”), que se esforça por mediar e que tem nessa mediação a sua definição, quando na verdade provocará apenas o desencontro e o desvio⁶. É, mais uma vez, uma figuração reflexiva (e central) do tema do conto. Repare-se, no entanto, que o episódio do Guegue apresenta uma das poucas figurações da escrita em *Corpo de Baile*: ao longo do livro, a escrita aparece sob a forma de carta (a

⁶ Sobre a personagem no romance de Goethe cf. Elizabeth Petuchowski, “Mittler as Comment: An Observation on Goethe’s *Die Wahlverwandtschaften*” (Petuchowski 1982) e J. Hillis Miller, *Ariadne’s Thread* (Miller 1992a: 176-177). Érico Coelho, numa comunicação sobre *Corpo de Baile*, aponta brevemente o paralelo: “Goethe, em *As Afinidades Eletivas*, confere ao personagem Mittler (cujo nome alude em alemão a seu papel central na trama), outro provável avatar literário do fugidio Mercúrio, a função de mediar os conflitos e officiar as reconciliações entre os protagonistas.” (Melo 2006: 240 n. 2).

carta em “Uma Estória de Amor”, as cartas em “Buriti”), mas raramente é exibida, ou tematizada. Sem informação específica em relação ao seu conteúdo, recados e cartas são sempre descritos com base no modo como chegam, circulam e são transmitidos – sendo por esse trânsito redefinidos e determinados. No próprio “O Recado do Morro”, como mostrou Bento Prado Jr., o analfabetismo, a par da loucura, é cultivado como competência de leitura – “ler em profundidade (o “verivérbio”) só é possível para quem não sabe ler a superfície da letra” (Prado Jr. 1985: 199) –; e reconhecemos essa afirmação no contraste entre o recado que oralmente irá viajar até à forma da canção e as cadernetas de Olquiste/Alquiste, tantas vezes aproximadas pela crítica das do próprio Rosa. Os recados do Guegue, como veremos, estão fora dessa contraposição, ainda que se alimentem dela. O que faz deles recados especiais é, assim, a sua posição central no texto de Rosa que mais destaca a importância do trajeto para a configuração do sentido e do efeito da mensagem, bem como para a sobredeterminação da sua temporalidade. No plano maior, será o trânsito do recado a torná-lo disponível para uma reconstrução formal que absorva o desvio, para uma “formação”, atingindo finalmente (e no momento certo: no embate mítico que concretiza o texto da canção) a forma que o tornará inteligível ao seu destinatário. O atraso, a errância, medeiam entre o envio e a recepção, determinando essa transformação significativa. Disso o exemplo microscópico do Guegue será figura; mas também, repare-se, de um outro movimento que identifica aqui claramente as implicações do lugar do meio. Veja-se a descrição do transporte:

Principalmente, ele era portador de bilhetes, da mãe ou da filha, rabiscados a lápis em quartos de folha de papel. Mais pois, ele apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham de ser destruídos logo; porque, se não lhe confiavam outros, o Guegue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão. A outros lugares, o Guegue nem sempre sabia ir. Errava o caminho sem erro, e se desnorreava devagar. Levavam-no a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia

olhando os entressinados, forcejando por guardar de cór: onde tinha aquele burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anú-branco chorró-chorró-cantando num ramo de cambarba, uma galinha ciscando com a sua roda de pintinhos. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo – porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guegue era um homem sério, racional. (I 638).

No centro do trajecto, a própria ideia de percurso é ameaçada pelo curto-circuito que a figura do Guegue, por duas ordens de razões, representa. O trajecto não é certo, no primeiro caso porque tem o seu fim em si próprio, no prazer da “viajinha” entre dois pontos fixos, sujeitando-a à repetição permanente que desloca os elementos no quadro do conhecido, abrindo, por efeito do trajecto perturbado, o mesmo texto a uma variação incontrolável de sentido; no segundo caso, precisamente porque a repetição é impossível – a noção de referência do mensageiro é incompatível com a mobilidade do mundo que explora: o resultado é, evidentemente, o da perturbação da função comunicativa – cartas que chegam fora de tempo, gerando confusão, ou cartas que não são entregues porque o mensageiro introduz o erro e a errância no trajecto, chamando a atenção para a sua essencial mobilidade (e instabilidade). Acentuei já a orientação unívoca do recado, no seu processo de formação que o afasta progressivamente da origem (o morro), aproximando-o, de passagem em passagem, da interferência final entre narrativa e acção que tem lugar na cena do reconhecimento. Esse percurso tem apenas um sentido. No entanto, o elo central da corrente que o compõe é um recadeiro que perturba qualquer noção de direcção – por ser, por definição, a figura de um movimento de ida e volta, incessante e sem termo razoável (“ia levando”). Talvez a natureza do desvio e da mensagem, em “O Recado do Morro”, se revele plenamente na construção deste centro que invalida, por si, qualquer teleologia em que a construção do recado assente: um centro em que a direcção do recado, por momentos, se suspende, nas mãos de um

recadeiro cuja função é a perturbação, pelo movimento, de qualquer completamente do sentido.

Regressando à segunda causa de desvio: o que parece atribuir ao bobo a sua “seriedade” é uma marca de inversão que constitui talvez toda a base da valorização da personagem marginal em Rosa: a percepção de uma outra lógica, renovada, que o olhar gasto não permitiria ver. Todo o jogo de inversões que domina as *Primeiras Estórias* assenta nesse princípio, tal como a ideia de uma língua em transformação, em que cada palavra é usada “como se (...) tivesse acabado de nascer” (Lorenz 1991: 81), vinculada a uma negação do lugar comum. Como afirma João Adolfo Hansen:

No mito de Rosa, a intensa e amorosa valorização dos loucos, dos débeis, das crianças, dos seres constituídos de exceção faz personagens os que, como um impensado, a cultura dominante desclassifica como irrepresentáveis, pois irresponsáveis sem competência para falar. (...) [P]ersonagens despossuídos de qualquer competência erigem-se sujeitos de discursos e acções que, no seu *nonsense* que psicografa as vozes da ausência, estabelecem pelo avesso os limites do discurso tido como de bom-senso, o universal, *adaequatio orationis ad rem*. Produzindo personagens, pois, em cujas falas a relação nome/coisa é arbitrária (do ponto de vista do arbitrário em uso que esqueceu sua própria convenção), Rosa evidencia o convencional de qualquer fala: jogo de linguagem, o discurso das personagens de exceção desloca as designações correntes, propondo como nome para a designação outros nomes, outras significações que o uso estabelecido não admite, por impossíveis ou inverossímeis. (Hansen 2000: 65).

Do mesmo modo, o que faz do Guegue uma figura relevante para a construção do mapa de “O Recado do Morro” é a sua subversão da noção de referência: os pontos que o Guegue fixa são pontos móveis, são os pontos que determinam a vida (a natureza) na sua mobilidade. E por acção dessa mesma mobilidade, são os pontos que não permanecem nem permitem a repetição. No regresso ao caminho já visto, o olhar do Guegue é incapaz de ver o que permanece igual, o lugar-comum – apenas vê a ausência do que viu. O Guegue fixa apenas e exclusivamente o que não é, nem pode ser, fixo.

Trata-se de uma representação explícita daquilo a que em *Grande Sertão: Veredas* se chamará mundo “movente”, através da permanente variação dos topónimos e alteração do mapa, confinando o lugar à sua existência subjectiva, de acordo com o modo como, no Sertão, “o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (II 22). Como a mais importante dessas alterações claramente demonstra, a consequência imediata dessa variação é o impedimento, o bloqueio, do regresso, da errata, de uma acção correctiva sobre o vínculo entre espaço e tempo: as “Veredas Mortas” transformadas em “Veredas Altas”. Talvez uma figura próxima desta perturbação da referência seja Zé Bebelo, na sua apresentação irónica, “sujeito muito lógico” que “cega qualquer nó” (II 64), homem que “não é da terra” (II 169), personagem, recorde-se, ligada a Hermes e a uma recursividade sem termo⁷:

O passado, para ele, era mesmo passado, não vogava. E, de si, parte de fraco não dava, nenhão, nunca. Certo dia, se achando trotando por um caminho completo novo, se exclamou: - “Ei, que as serras estas às vezes até mudam muito de lugar!...” – sério. E era. E era mas que ele estava perdido, deerrado de rota, hã, hã. (II 54).

A inventividade de Zé Bebelo move montanhas, transformando em móvel o que é fixo e imutável. O ponto de orientação, para ele, será sempre o sujeito, em relação ao qual o mundo se organiza. Assim, na cena do tribunal, o facto de se encontrar preso só pode significar “o mundo à revelia”. O Guegue, ao contrário, figura “sem-centro”, confrontado com um mundo que não permite a repetição das suas marcas, indigna-se, xinga “a mãe de todo o mundo”: o mundo falha a referência, porque aquilo que o faz mundo, para o Guegue, não parece poder permanecer⁸. Assim, tal como Zé Bebelo, mas

⁷ Cf. Roncari 2004: 276-277.

⁸ O texto dá-nos outro exemplo da atenção desviante do Guegue: “Primeiro, o Guegue se permanecia, temperado, de certo repassava, descascava suas idéias, isso para ele sempre ainda mais difícil. Aquela vaca junqueira se deitou, para remoer seus dentes. A mais, uma pequena maloca de gado deu de aparecer – um tourão e umas novilhas, que de distância espiavam – queriam da água da lagoinha. Se feriu, das brechas da encosta, um rente grito: um casal de maitacas saiu pelo ar. A gente olhava para o céu, e esses urubus. Vez em quando, batia o vento – girava a poeira branca, feito móido de gesso ou mais

pela razão oposta, o Guegue perde-se no meio de um “móvel mundo” que apenas pode sentir como errado, porque permanentemente afectado pela mudança. O conto, aliás, oferece um contraponto em Seu Jujuca, que poucas páginas depois, no momento em que a comitiva se julga perdida, pergunta: “Como é que um pode conhecer esses espigões? É tudo igual, é tudo igual...” (I 640).

Nesse momento, porém, a comitiva, guiada temporariamente pelo Guegue, que tem recado e boião para entregar, não está perdida: esse é o caminho que o Guegue domina, o caminho entre as duas fazendas. Quando Pedro Orósio enfim pergunta, a resposta volta a sublinhar a função do desvio para a transmissão do recado, pois é só nessa viagem fora de rota que o encontro entre o Guegue e Nomindomine será possível⁹:

E Pedro Orósio se incomodou: tinham errado o caminho? Por certo, alguma errata dera, havia mais de hora-e-meia caminhando, por uma estrada de carros-de-bois e por fim de trilha em trilha, e não chegavam à fazendola do genro de dona Vininha. Perguntou ao Guegue, o Guegue demorou explicação. Que tinha favorecido essas voltas, de extravio, pelo agrado de se passear, em tão prezadas condições. O que fosse um ter confiança em mandadeiro idiota! (I 641).

Deste modo, o bobo reafirma, enquanto guia, o que a descrição do seu cumprimento da função de recadeiro já tinha tornado claro. O Guegue desvia a viagem da sua função em nome do “agrado de se passear”. Não é outra coisa o que se passa com as suas entregas, em que o mensageiro, repare-se, é alheio à mensagem: excluído da palavra, transporta-a na forma fixa do bilhete escrito, “rabiscado (...) a lápis em quarto

cinzenta, dela se formam vultos de seres, que a pedra copia: o goro, o onho e o saponho, o osgo e o pítosgo, o nhã-ã, o zambezão, o quimbungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sobrelobo, o monstro homem. / O Guegue, por fim, perguntava (...).” (I 642-643).

⁹ Marli Fantini associa o papel do Guegue à crítica da racionalidade científica que Alquiste representaria: “Quando as referências ‘móveis’ do ‘bobo da fazenda’ passam a vigorar sobre os cálculos do naturalista europeu, a trajetória previamente traçada em mão única acaba sendo, em grande medida, regida pela inexactidão e pelo desnorteio.” O bobo, assim, transformaria o percurso do conto numa “livre arena carnavalesca” (Fantini 2003: 201).

de papel”. O Guegue reconhece-se plenamente na sua função de transporte: aprecia “demais” a viajinha, sobrepondo a sua função a qualquer eficácia comunicacional. Assim, o Guegue confirma o seu zelo de “ajudante”, na mesma figuração intransitiva de que se parecem revestir as personagens de Kafka: se a sua função é transportar, o Guegue transporta; se nada de novo tem para transportar, o Guegue volta a transportar, sem necessidade de nova ordem, o que já transportou. No fundo, o episódio do Guegue problematiza, no centro de “O Recado do Morro”, o sentido do recado. Diz José Miguel Wisnik: “o recado é ao mesmo tempo emissivo e receptivo: destinando-se a ser mandado, define-se antes de mais nada e ao mesmo tempo por ter sido recebido. Sua vocação é fazer parte de uma cadeia cujo princípio e fim não estão determinados.” (1998: 162). O Guegue constrói assim o seu espaço prolongando indefinidamente o intervalo que a natureza indirecta da palavra *recado* parece implicar; se na sua raiz está a ideia de recepção, e não de envio (como em mensagem), o recadeiro é a figura intermédia do trânsito que a palavra sublinha ao elidir, definindo-se pelo seu termo, e que parece prolongar infinitamente. E se o prolongamento é a figura da carta desviada (pense-se em “The Purloined Letter”¹⁰), o desvio materializa-se, aqui, na perturbação definitiva da mensagem e da comunicação. O mensageiro ameaça a mensagem pelo excesso de zelo no cumprimento da sua função.

Ao prazer da viagem só se pode opor, como se vê no excerto, uma medida radical: a destruição do texto. Indiferente a um suposto “conteúdo” do texto, o Guegue transporta. Ao transformar, reactiva o texto, mas reactiva-o num quadro incompatível com a função de comunicação. Percebemos assim que o que se delineia neste pequeno episódio é um tratamento muito específico do destino da escrita, e é significativo que se

¹⁰ “C’est ainsi que nous nous trouvons confirmé dans notre détour par l’objet même qui nos y entraîne : car c’est belle et bien la *lettre détournée* qui nous occupe, celle dont le trajet a été *prolongé* (c’est littéralement le mot anglais), ou, pour recourir au vocabulaire postal, la lettre *en souffrance*” (Lacan 1966: 29).

encene o contraste entre o texto escrito e a entrega por parte da figura que não sabe ler. O Guegue apresenta-se aqui, ao mesmo tempo, como materialização da possibilidade de desvio inerente à própria noção de carta – aquilo que garante a comunicação na ausência é também aquilo que prevê a possibilidade de implosão dessa mesma comunicação pelo risco de extravio que suporte e mensageiro representam – e como figura de uma reactivação do texto que impossibilita o seu termo, prolongando-o, num gesto recursivo, além do fim. Podemos assim aproximar este episódio de episódios anteriores em que uma história era posta em tensão com a necessidade da sua conclusão: aqui, o Guegue impede a chegada da carta ao seu destino a partir do momento em que faz desse destino uma nova sede de envio, que perturba a relação entre mensagem e resposta por se tratar ainda da mesma carta que, recebida, é devolvida como tendo sido novamente enviada. A essa imposição ilógica de uma continuação do texto além da sua função, Dona Vininha e a filha apenas podem responder com a eliminação física do recado, do suporte da mensagem “terminada”. Como nos exemplos da primeira parte, a violência é a única garantia de interrupção num contínuo sem termo razoável.

É importante não esquecer, porém, que estamos perante um texto representado, que tem no papel que faz de suporte a sua materialização e a sua ameaça. Para percebermos as implicações desta diferença em relação ao que vimos até agora, podemos voltar por momentos à primeira das parábases de *Corpo de Baile* que começámos por analisar: “Uma Estória de Amor”. Aí temos a única cena de leitura em voz alta que marcará a presença das cartas em *Corpo de Baile*. Na novela que, como vimos no capítulo inicial, mais directamente se confronta com a ideia de uma tradição oral, a carta aparece como elemento vindo de fora, destinado a chocar com a poética da narração que lentamente se constrói ao longo da novela, nas figuras de Joana e Camilo, acompanhando a construção da festa. No meio dos preparativos, Manuelzão recebe uma

carta de Frederyco Freyre, patrão e proprietário, reconhecendo a festa da Samarra e o papel de Manuelzão como fundador – é um episódio decisivo na afirmação do nome do protagonista. Diz o texto:

O Queixo-de-Boi buliu na algibeira, tirou um envelope – carta de Frederico Freyre, sobrescritada. Mas uma carta de setenta vezes se ler! Nessas mal traçadas linhas, Frederico Freyre participava condições que não podia vir para a festa da missa; mas tudo com singulares, correto afeto, até desculpa ele pedia. Dava gosto. Uma carta missiva, para alto se soletrar, todos ouvissem – Leonísia, o Adelço, os vaqueiros, os convidados, os vizinhos de todas as veredas, o mundo. (I 585).

A carta pede uma releitura incessante e inclui, na expressão *carta missiva*, a possibilidade de continuação do seu circuito, reemissão que gradativamente alarga o círculo dos seus destinatários. À mesa, mais tarde, Manuelzão pede que a carta seja lida por outra pessoa – por não considerar correcto que “fosse ele a pessoa a ler”. O primeiro a quem pede recusa, “com receio de ser analfabeto” (I 587); outro dá uma resposta semelhante (“é só jornais e garrafais”), até que Joaquim Leal se oferece para ler a carta:

Leu. Esse Joaquim Leal era um bom amigo, de pessoa. Leu correto, os pontos das palavras, mas menos leu. Porque faltou dar na voz o rompante fraseado – o ser do sido, a fiúza de Frederico Freyre, alta amizade, esclarecendo o acato a ele, Manuelzão, fazedor da Samarra, lugar de gado com todo funcionar, e que tudo se agradecia era a ele mesmo, só a ele, Manuelzão... – faltou o entom encarecido. Mas, mesmo assim, os outros entendiam e mais escutavam, aprovando com as cabeças. Até o senhor do Vilamão, no lustroso paletó preto de alpaca – o significado da carta devia de varar o sebo de sua caduquice e ir remexer no centro de sua mocidade, já tão encoberta pelos tempos. Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o valer dele, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Frederico Freyre – o poder do dinheiro moderno! Todos, exaltados, falassem: - *Este é o Manuel Manuelzão J. Jesus Roiz Rodrigues!*... Mais falassem. Um pouco, esse respeito, se falou. (I 587).

O único momento de *Corpo de Baile* em que se representa uma leitura em voz alta é, assim, a representação de uma intenção falhada. A escrita colapsa contra um mundo que não a abriga e que não a reconhece; podemos guardar esta consideração da

“falta de rompante” da leitura como o ponto de partida para uma oposição binária que começámos já a identificar neste conto: a que contrapunha, em diferentes planos, presença e ausência. Porque é evidente que estamos perante um tipo de representação da escrita que marcadamente se situa na substituição do diálogo. O rompante, que aqui falta, dominava a descrição de Joana Xaviel contadora; a *performance* parece ausente desta cena de leitura, em que Manuelzão não se reconhece na carta lida por outros. Ausente da carta, o protagonista também identifica claramente uma segunda ausência: o “ser do sido, a fiúza de Frederico Freyre”. Aquilo que Manuelzão pressente na carta *que saiu do circuito remetente/destinatário* é a desmaterialização inerente ao epistolar, a que Kafka chamava “commerce avec des fantômes” (Kafka 1988b: 267).

“Mesmo assim”, “um pouco”, “menos leu”: a leitura da carta de Frederico Freyre cumpre apenas o seu papel de compensação. Não podendo substituir a presença, a carta marca um efeito falhado, próximo das quadras que o Velho Camilo recitava antes da transfiguração final em “contador”: “Aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha.” (I 561). Estamos perto da caracterização platónica da escrita como simulacro que “fala das coisas como se estas estivessem vivas” (Platão 1994: 122 275d). No fundo, a leitura da carta encena a escrita como “une imitation, un double de la voix vivante et du *logos* présent” (Derrida 1972b: 228), e a diminuição do seu efeito em relação à leitura silenciosa é marca disso mesmo; mas é também traço distintivo, e é o que nos interessará especificamente aqui, de um movimento que faz circular a carta fora do seu circuito. A decisão de Manuelzão de a extrair do percurso entre o remetente e o destinatário é determinante. A carta, como a escrita, “chega a toda a parte” (Platão 1994: 123 275e), mas algo se decide no modo como o efeito da carta é enfraquecido pelo alargamento do círculo. Através dessa leitura, dessa dispersão em circuito aberto, o próprio Manuelzão é desapropriado do seu papel na comunicação que a carta simularia.

Talvez outro exemplo ajude a tornar mais claro este movimento; vindo, aliás, do conto que com “Uma Estória de Amor” faz par em *Manuelzão e Miguilim*. A primeira “carta” de *Corpo de Baile* será, em rigor, a que em “Campo Geral” faz de Miguilim a figura inicial de uma recusa da transmissão. Escolhido pelo tio como mensageiro, Miguilim recusa-se a entregar o bilhete à mãe, sem no entanto negar o zelo de mensageiro e a responsabilidade sobre a mensagem: “Rasgava o bilhete, jogava os pedacinhos dentro do rego, rasgava miúdo. E Tio Terez? Ele tinha prometido ao Tio Terez, então não podia rasgar. Podia estar escrito coisa importante exata, no bilhete, o bilhete não era dele.” (I 500). Miguilim refaz o percurso, cumpre o encontro combinado, e devolve ao Tio o recado não entregue:

Tio Terez duvidava um espaço, depois recolhia o bilhete do bolso de Miguilim, Miguilim sempre com os bracinhos levantados, segurando na cabeça o tabuleirinho com a comida, outra vez quase não soluçava. Tio Terez espiava o bilhete, que relia, às tristes vezes, feito não fosse aquele que ele mesmo tinha fornecido. (I 507).

Na recusa de Miguilim temos um gesto de resistência que, reenviando o texto através de um circuito de ida e volta, sem sair (ao contrário do que se passava com a carta de Frederico Freyre) do seu circuito, devolvendo o recado ao seu remetente, parece imprimir no próprio texto a marca imaterial dessa recusa. Esta, que depende apenas do circuito, faz do bilhete devolvido um bilhete que não pode já coincidir plenamente com o bilhete enviado – e a releitura, “às tristes vezes”, será a acção que valida a diferença. Talvez aí resida a principal diferença em relação ao episódio de “Uma Estória de Amor”: na decisão de ver a sua carta lida por um outro, e para outros, Manuelzão desloca as posições originais, reenviando a “carta missiva”. Desse modo, porém, Manuelzão retira-a do circuito em que o movimento da releitura era possível, impossibilitando a repetição e o reconhecimento. Miguilim, e o Guegue, ao contrário,

não abandonam nunca o seu circuito fechado, em que as mensagens, inalteradas, são relançadas na releitura.

O Guegue, que não lê, apenas identifica o recado como suporte a ser transmitido. A viagem define-se pela missão de transportar, mas o mensageiro oblitera os dois pólos desse transporte, ou da situação de comunicação que por trás dele se constrói, para se concentrar exclusivamente naquilo que medeia: a transposição da distância, papel na mão. Nestas condições, o recado deixa de ser recado para se transformar em pretexto para a viagem, que se sobrepõe à sua finalidade original. O Guegue, como mensageiro, institui o transporte como fim em si mesmo, sem uma polarização, sem uma orientação – podemos dizer sem lei. Num certo sentido, este mensageiro que oblitera a função do recado em nome do trânsito incessante recorda ainda outra figuração kafkiana, na parábola dos mensageiros:

Furono invitati a scegliere tra l'essere re o corrieri dei re. Da veri bambini, tutti vollero essere corrieri. Perciò esistono soltanto corrieri, i quali galoppino attraverso il mondo e, non essendoci re di sorta, si gridano l'un l'altro i loro messaggi divenuti privi di senso. Ben volentieri la farebbero finita con la loro misera esistenza, ma non osano farlo per via del giuramento da loro prestato. (Kafka 1988a: 86).

O caos hermenêutico que a subversão do bobo representa é um processo que assenta integralmente, repare-se, na articulação entre a fixidez do texto e a sua movimentação através do mensageiro, e tem na releitura *de um mesmo texto* a instituição da diferença. Podemos pensar numa formulação de Chartier a propósito da história do livro: “un livre change par le fait qu’il ne change pas alors que le monde change” (Chartier & Bordieu 1985: 236). Trata-se também aqui, no fundo, de uma alteração que se dá por resistência: permanecendo igual a si próprio o recado é transformado pela variação na sua posição ao longo do circuito. Temos assim a

repetição da relação do Guegue com a orientação na paisagem: o mensageiro é a figura da negação da fixidez e da instituição de uma mobilidade “errante”. Exemplo das consequências desta mobilização pode ser ainda o recado de Terez, que tem no seu envio falhado, na não-reciprocidade do gesto que o separou do seu autor, regressando inalterado e inviolado, a razão da sua diferença. O Guegue, porém, institui ainda outra ordem nesta lógica. No seu permanente “ir levando”, o mensageiro faz mais do que instituir a diferença de contexto: validando uma intransitividade do transporte, que o prazer da viagem acentua, o Guegue destrói a hierarquização dos pontos de envio e destino, no interior dos quais se continua a mover, não permitindo assim pôr termo ao processo que produz a diferença. Tal como na parábola de Kafka, é a manutenção de uma ordem para além de qualquer sobrevivência da lei a gerar um movimento perpétuo e insensato. Percebe-se assim melhor que a única acção possível para estancar o Guegue mensageiro seja a reposição da lei através da censura. Uma vez lido, o texto é destruído – reconhece-se, na leitura como consumo, a última função da comunicação a constituir-se como elemento que se sobrepõe ao suporte. A leitura da mãe, ou da filha, esgota o recado; nesse quadro o Guegue surge como figura subversiva, que relança o texto prolongando-o além do seu fim e instituindo a obrigatoriedade da releitura. Se o texto deixa de ser igual a si próprio porque transportado para além da sua função, o modelo que se oferece é o de uma reactivação pela repetição, mas uma repetição orientada, como vimos com a releitura de Terez, para a novidade que o circuito (até ao fim e para trás) necessariamente introduz, e incompatível com a manutenção da hierarquia (o mandadeiro que se põe a caminho sem novas ordens, o sobrinho que não obedece).

Transporte

No circuito regressivo do Guegue, que introduz no centro da teleologia do recado o espaço de uma aporia, alguns traços tornaram-se evidentes. Por um lado, ao lidarmos com figurações da escrita (cartas, recados), estamos perante uma problematização da própria ideia de representação que funda o texto, e o livro. Por outro, os traços de uma resistência do narrador que até aqui perseguimos parecem agora transitar para a figura marginal do ajudante, intermediário, ou mensageiro que põe em movimento um texto que, de outro modo, se esgotaria na sua função neutra de transporte. A função comunicativa parece decretar, duplamente, a extinção do texto – ou pelo seu, natural, desaparecimento uma vez cumprida a função que lhe foi destinada; ou na violenta eliminação de um rastro, de um corpo morto (o suporte) que, na sua sobrevivência, esteja ainda disponível para minar, ou reabrir sem ordem nem lei, a comunicação concluída. O recadeiro é a figura que subverte, definitivamente, esta ordem: obrigando o texto a uma continuação que supere o limite e contra ele se defina; e submetendo o texto ao movimento da diferença, ou seja à releitura. Resistindo a deixar-se apagar e subsumir no cumprimento da sua função de transporte, o mensageiro chama também a atenção, num segundo nível, para o modo como a mesma materialidade preservada do texto afecta também, permanecendo, aquilo que deveria transportar. Como figura do transporte, o mensageiro põe em causa a metaforicidade do trânsito também em relação ao recado, ao texto e, em última instância, ao livro¹¹. O Guegue parece mostrar, no fundo, que essa subversão pode ser praticada a partir da margem, a partir do circuito, sobre o mesmo texto que permanecendo o mesmo se faz outro; e activa para esta noção de texto a tensão entre uma materialidade incontornável (o corpo,

¹¹ “Ce n’est pas seulement le corps de la page qui peut être entouré d’une enceinte, c’est le corps de l’oeuvre, et toutes les fonctions que nous avons rencontrées à son niveau peuvent se retrouver à celui du volume.” (Butor 1992a: 157).

o suporte), e a superação dessa materialidade numa vida do texto além do texto, mas cujo lugar é ainda o corpo do texto (a sua sobrevivência). Já vimos que essa temporalidade recursiva se materializa através da releitura. O facto de a releitura ser um movimento que os livros de Rosa parecem explicitamente prescrever pode levar-nos a interrogar, num outro plano, como se cumpre, neles, a mesma função de relançamento do texto que está na base da definição do Guegue. Assim, a hipótese que iremos perseguir e para a qual nos estamos a encaminhar há algum tempo é a de que o circuito incessante do mensageiro que preserva e transporta o texto, subvertendo a sua completude e a sua temporalidade, pode ser figura de uma acção sobre o livro que, em Guimarães Rosa, fará dele uma forma “movente” que contra o horizonte do livro como totalidade unificada se irá definir. A racionalidade do Guegue residiria então na lição da sua errância, que se sabe limitada, vinculada, presa a um percurso, mas que abre o livro ainda e apenas a partir do seu interior. Se assim for, o próximo passo será fazer da marginalidade que subverte os limites do texto a imagem do livro rosiano.

4

Livro

Books you were going to write with letters for titles. Have you read his F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O yes, W.

James Joyce, *Ulysses*

Uma espécie descomedida de cetáceo

Numa entrevista sobre a gênese do livro *Galáxias*, publicada em *Metalinguagem & outras metas*, Haroldo de Campos conta o seguinte episódio:

Lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa, por ocasião de uma longa conversa que tivemos, no acaso de um Congresso de Escritores, em Nova Iorque, em 1966 (...). Eu havia dado ao Rosa o nº 4 de *Invenção*, com “dois dedos de prosa” e os fragmentos iniciais das *Galáxias*. A uma certa altura, ele me disse: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!” E depois de uma pausa, referindo-se ao projeto do livro: “Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil...” No momento, lembrando-me das capas “convencionais”, do grafismo acadêmico, “regionalista”, dos livros do Rosa (tão extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura), não dei maior atenção à

observação, e respondi brincando, provocativo: “Isto não importa. Ao demo o que é do demo. Sou um *kamikase* da literatura..”. Hoje, penso diferentemente. O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projecto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. (...) Assim, as *Galáxias* saem hoje numa edição cursiva, muito cuidada graficamente por seu editor, (...), mas fácil de manipular, “costurada”, como aconselhava o Rosa da prosa... (Campos 1992c: 273-274).

A conversa terá tido lugar um ano antes da morte de Guimarães Rosa e é sintomática de uma tendência da leitura da sua obra. É verdade que *Tutaméia*, texto em que a questão da forma do livro, através do desdobramento dos seus índices, se tornará mais evidente, ainda não tinha sido publicado. No entanto, já em 1956, com a primeira edição de *Corpo de Baile*, Rosa tinha colocado o problema em moldes semelhantes, ainda que menos objectivados. Uma leitura do percurso de Rosa desde esse ano-chave até às publicações póstumas não pode deixar de lado a questão do livro, e todavia esse tem sido um dos aspectos menos estudados da obra do autor. Em parte, as razões desse esquecimento estão presentes no comentário de Haroldo de Campos: a recepção inicial parece ter levado a que a dimensão “regionalista”, por um lado, e linguística, por outro, se sobrepusessem aos aspectos estruturais da construção da obra.

Já em “A linguagem do Iauaretê”, Haroldo punha em prática uma leitura semelhante. Aí, o crítico aponta em Rosa uma “revolução da palavra” “menos comprometida com o passado, com o assim dito romance burguês do século 19” e assente na lição de Joyce, ou seja na “perturbação do instrumento linguístico” (Campos 1992a: 58-59)¹. A valorização do experimentalismo linguístico por parte de Haroldo de Campos é fundamental na recepção rosiana, como já aponteí a propósito de “Meu Tio o Iauaretê”; no entanto, a acentuação do trabalho sobre a “escritura” parece fazer-se, mais

¹ “Neste sentido, ao nível da manipulação lingüística, a ficção rosiana é mais atual, menos comprometida com o passado (...) do que o *nouveau roman* francês” (Campos 1992a: 58-59).

uma vez, contra aquilo a que se chamará, numa nota do ensaio a uma comparação com o *nouveau roman*, a “sintaxe” do romance:

Não se pode negar, porém, que do ponto de vista estrutural – isto é, do ponto de vista do que se poderia chamar de uma sintaxe romanesca – Butor, a partir de *Mobile* (Gallimard 1962) vem avançando com uma decisão cada vez mais acentuada por caminhos aos quais Rosa pouco se aventurou (apenas em “Cara-de-Bronze” se encontram experiências de estruturação do texto no sentido em que ora nos referimos) (*idem*: 59).

O contraponto com Michel Butor e a excepção concedida a “Cara-de-Bronze” não deixam dúvidas sobre o horizonte da comparação; noutro ponto do ensaio Haroldo referia já a novela de *Corpo de Baile* como “prosa da prosa ou metaprosa, problema mallarmeano de Mestre e Discípulo” (*idem: ibidem*). É contra a tradição do “Livro” de Mallarmé que Haroldo está a jogar a “escritura” de Guimarães Rosa, nesse gesto deixando cair tudo aquilo que em Rosa deriva do trabalho sobre a materialidade do livro e sobre a relação entre texto e imagem. Ao isolar “Cara-de-Bronze” como caso único de experimentação formal, Haroldo nega o modo como a novela reflecte, de forma exemplar (e não excepcional), a ideia de literatura que ganha corpo nestes textos.

A nova série de edições que a Nova Fronteira promoveu entre 2001 e 2006, ano das comemorações, com o objectivo de “estabelecer um diálogo com antigas edições da obra de Guimarães Rosa” que corrija os muitos “erros involuntários” (Rosa 2001: 9) dos editores, mostra bem que esse apagamento vai além de gestos individuais de leitores da obra de Rosa. Seria impossível afirmar, sobretudo em face da crítica de *Grande Sertão: Veredas*, que os aspectos estruturais, ou a “sintaxe” romanesca, permaneceram fora do âmbito da recepção rosiana; o problema do livro, contudo, continua a não ter nela expressão relevante. Sintoma e, ao mesmo tempo, causa desse silenciamento é, sem dúvida, a progressiva mutilação dos elementos paratextuais dos livros de Rosa nas

publicações posteriores à sua morte. Índices, ilustrações, classificações de gênero foram desaparecendo das sucessivas reedições da obra, muitas vezes gerando equívocos na sua leitura crítica². A própria reedição da correspondência com o tradutor italiano e a publicação da correspondência com Curt Meyer-Clason, na mesma série de “uma nova e bem-cuidada edição das obras de João Guimarães Rosa” (*idem: ibidem*), vieram pôr em evidência a lacuna, pelo modo como testemunham a reflexão sobre os elementos paratextuais e o cuidado obsessivo de Rosa na preparação e acompanhamento das edições dos seus livros. A importância das sucessivas reedições das obras e das alterações propostas não reside só no nível textual, mas constitui uma história paralela de investimento na forma do livro. A insistência sobre a apresentação e reapresentação gráfica dos textos testemunha um progressivo repensar a obra. É também por isso que cada livro de Rosa tem uma história própria; como se o autor tentasse reforçar e recriar uma certa ideia de “organicidade” (Rosa 2006b: 5) nas sucessivas edições, brasileiras e estrangeiras. Individuadas, enquanto livros, enquanto unidades “costuradas” que são mais do que a soma das partes que as compõem, é sobre a sua construção que parece incidir o trabalho do autor. E é também aí, como tentarei demonstrar, que se inscreve uma poética da leitura.

No entanto, nos comentários de Haroldo de Campos que começamos por ver é possível identificar algumas tensões essenciais para a questão. A recusa de Rosa de um livro “em folhas soltas” e a defesa de um *livro costurado* colocam outro problema, mais directamente relacionado com a ideia de livro que se vai desenvolvendo nestas obras e com a resistência material que focámos nos exemplos anteriores. Ao distanciar Rosa do horizonte de um autor como Michel Butor, Haroldo identifica talvez o ponto de tensão

² Veja-se o “texto-protesto” de Ana Luiza Martins Costa publicado em 1998 (Martins Costa 1998); nas novas edições, os elementos paratextuais foram em grande parte recuperados. Apenas a edição de bolso de *Grande Sertão: Veredas* (Rosa 2006a) se apresenta sem os mapas. Assinalarei, sempre que pertinente, as omissões ou problemas que persistem.

que parece diferenciar Rosa não só da poética do *nouveau roman*, mas em geral da própria experimentação contemporânea sobre a forma do livro, da qual praticamente nunca é aproximado. Sentindo a recusa do “livro de folhetos” como consonante com uma dimensão “conservadora” dos livros de Rosa, o crítico acentua, no fundo, a dificuldade de inclusão da obra rosiana num projecto moderno de livro centrado sobre a ideia de inacabamento e de fragmentação: Rosa seria ainda o autor de uma revolução na escrita (e no texto) que não se reflecte na construção da narrativa e do livro. A questão parece então residir menos no grafismo “regionalista”, do que num problema de concepção do livro. Podemos pensar os termos da conversa relatada à luz da contraposição que um autor como Daniel Moutote fará entre *volumen* e *codex* num ensaio sobre a “postérité du ‘Livre’ de Mallarmé”, que tem aliás como último exemplo o *nouveau roman* (com Butor). Os dois termos serão usados para representar dois modelos de escrita:

Nous proposons de présenter la conception mallarméenne comme opposant au Livre traditionnel, que de la Bible à Zola déroule une histoire, le Livre moderne, constitué par les fiches d’une production poétique, à la fois instantanée, renouvelée et discrète: c’est-à-dire d’opposer au *Volumen* le *Codex* dans la production littéraire post-mallarméenne. (Moutote 1988: 6).

A valorização do livro “em cadernos” contra o livro “em rolo” (Chartier 1992) irá fazer-se com base na indexação e nas possibilidades combinatórias de uma forma “móvel”³; o *volumen*, contrariamente, aparece como imagem de uma continuidade

³ “Il est deux modèles du Livre: le *volumen* et le *codex*. Le premier, global e duratif, est par excellence le modèle du Livre Saint: La Bible. Il déroule l’histoire totale de l’Alliance et le prêtre le déroule devant le peuple de Dieu. Le second est le modèle de l’infolio: il analyse tout ce qui se détaille dans l’existence humaine et autorise un classement par la numérotation de ses éléments. Mallarmé a vu en lui le modèle du livre moderne, propre à la manifestation et, par la combinatoire qu’il permet de ses feuillets, à la transmission vive et particulière des instants de l’acte poétique.” (Moutote 1988: 9).

totalizadora. É contra essa ideia de livro que se desenvolveria, segundo Moutote, o Livro de Mallarmé, figura da modernidade literária:

C'est dans ce *codex* aux virtualités infinies que notre époque a reconnu ses Maîtres Livres, ceux qui sont reçus comme dispensateurs de leçons parce qu'ils retiennent dans sa variété la leçon des actes poétiques de création intellectuelle de toute une existence d'homme, mais encore parce qu'ils permettent d'en varier à l'infini la performance au gré et au goût du seul maître en morale que chacun soit prêt à admettre : soi-même. Chacun en accueille la leçon pourvu qu'il puisse l'accommoder à sa propre exigence. C'est ce que permettent les précieux index dont le Livre s'équipe afin de s'ouvrir à toutes les curiosités des innombrables lecteurs. (Moutote 1988: 10).

Ora, o que Haroldo de Campos parece nitidamente pressentir com a sua resposta à advertência do “Rosa da prosa” é a dificuldade de inscrição dos seus livros nesta concepção fragmentada de Livro, que aliás defende para o livro *Galáxias* (“No mais, o livro pode ser lido a partir de qualquer página”, Campos 1992c: 174). Em parte, a obra de Rosa dá-lhe razão. Acentuei no capítulo anterior que a ideia de livro em Rosa, associada naquele ponto aos desvios do Guegue, parece fazer-se contra uma ideia de livro como totalidade orientada para um gesto de *closure*, mas preservando-se ainda num circuito fechado; também é verdade que essa ideia desviante de livro se constrói preservando ainda uma noção forte de unidade e de uma construção, nas palavras de Rosa, “orgânica”. *Grande Sertão: Veredas*, na sua continuidade ininterrupta e absolutamente não indexável, é talvez a representação mais física dessa resistência a um modelo de organização *ad libitum* (Moutote 1988: 6), assemelhando-se a um longo *volumen* em que o símbolo do infinito substituiu o *explicit*. O romance monolítico de Riobaldo, que, nas palavras do próprio Rosa, é “uma espécie descomedida de cetáceo” (*apud* Martins Costa 2006b: 203)⁴, dá corpo a uma diferença em relação a uma certa

⁴ Também a *Corpo de Baile* estará destinado o epíteto: “Já entreguei ao José Olympio o *Corpo de Baile* – que é um verdadeiro cetáceo, nas dimensões.” (*apud* Martins Costa 2006b: 201).

figuração “moderna” do livro, que permitiria voltar a colocar noutros termos a célebre oposição entre *revolucionário e reaccionário* do diálogo com Gunther Lorenz. É outra a herança do Livro em Rosa, como o próprio deixou claro numa carta de 1947:

Tenho esperança de poder criar coisa nova e diferente, de superar o nosso *Sagarana*, com histórias e romances mais humanos, mas ao mesmo tempo, mais meta-humanos, mais super-humanos; que sei?!... O bom seria fazer-se um livro só, de 5.000 páginas, que seria escrito e reescrito, durante a vida inteira. Ou – que beleza! – três gerações de romancista (pai, filho, neto), trabalhando num *roman-fleuve*, *catedralesco*, *pétreo*, *tri-generacional*... (Carta a Azeredo da Silveira, 8/1/1947, *apud* Rosa 2008: 426)

A antecipação de *Grande Sertão: Veredas* (ou mais precisamente, de *Corpo de Baile* enquanto projecto de livro que se desdobra em *Corpo de Baile* e *Grande Sertão*) como livro “meta-humano” e “super-humano” que vence o tempo na sua resistência fluida e pétrea dá a medida de quanto de projecto enciclopédico há na obra de Rosa. Mais do que “abrir-se à curiosidade dos seus inumeráveis leitores”, segundo a descrição do *codex* por Moutote, uma forma como esta parece quer chamar a si tempo, vida, autor e leitor numa continuidade não delimitada. Ettore Finazzi-Agrò sublinhou já o modo como *Grande Sertão: Veredas* se parece prestar à categoria de “épica moderna” que Franco Moretti propõe no seu *Opere Mondo* – tal como os exemplos a que Moretti recorre, também o romance de Rosa tem uma forma que “osa rivaleggiare in ampiezza con il mondo intero” (Moretti 1994: 91). No entanto, *Grande Sertão: Veredas* é também a excepção na obra do seu autor, texto “desproporcionado” que se destaca “em relação ao contexto em que (...) se insere e do qual adquire, todavia, a sua legitimação poética” (Finazzi-Agrò 2001: 29). O modo como a obra de Rosa se encaminha, com os livros de 1962 e 1967, para uma progressiva concisão (que *Estas Estórias* desmentirá) coloca necessariamente a questão da relação entre a forma (aparentemente) informe do romance e a forma breve da estória. Porque nos dois livros de estórias que Rosa publica

na década de 60 é precisamente a articulação entre a diversidade dos elementos que nele confluem e o livro como unidade a ganhar o primeiro plano. Haveria, então, na obra rosiana, uma contra-imagem para o romance sem margens, que o aproximaria do modelo combinatório que Haroldo parecia valorizar contra esta prosa? E seria a construção minimal de *Tutaméia* essa imagem?

Talvez a primeira resposta a esta pergunta esteja ainda na estranha afirmação de um livro “costurado”, figuração evidente do *codex*, mas em que se acentua a linha que reúne entre si os cadernos, ou que se afirma no gesto de re-ligar (*rilegare, relier*) aquilo que estava separado; ou seja, em que se acentua não a possibilidade aleatória de combinação e sim o modo como os folhetos são reunidos numa unidade material⁵. Só que o próprio livro, como veremos, através do índice, ou da margem paratextual como espaço de indicação de leitura, vai pôr em causa a ordem que representa, instituindo no seu seio um movimento de revisão que lhe nega a conclusão. Esse era o gesto do mensageiro: transportar o texto além de um limite, inscrevendo na sua materialidade preservada a diferença de si a si mesmo que lhe garantia a sobrevivência. Os livros *costurados*, comuns, de Rosa – da forma contínua de *Grande Sertão*, intimamente lacunar e fragmentada, aos livros de histórias, tão elaborados no seu paratexto – projectam a partir do seu interior o seu desdobramento, na medida em que postulam um movimento sobre si próprios que afecta o livro sem, no entanto, afectar a sua materialidade e sem fazer coincidir incompletude e inacabamento. O trabalho sobre a forma do livro parece fazer-se através da exposição, no interior do livro, dos seus pontos de junção e de articulação. Assim, através da sua dimensão reflexiva, o livro que

⁵ Veja-se a afirmação de Rónai: “Em conversa comigo (...), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu lugar exato, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.” (Rónai 1994: 159).

veremos é ainda um livro encadernado. Mas na exposição dos limites dessa construção, o livro perturba-se como forma, questionando temporalidade e orientação da forma livro. Peça fundamental desse processo, como veremos, será sempre o leitor; daí que o problema do livro e da sua forma em Rosa seja, antes de mais, um problema de leitura. Mas de uma leitura que se faz, como nas histórias que vimos até agora, de uma tensão constitutiva. A *linha* que une entre si as partes de um livro, na sua evidência intermitente, ganha assim corpo, nos livros que analisaremos, na representação do índice, margem que postula uma totalidade ao mesmo tempo que a põe em causa, como momento de indicação que inscreve no texto a prescrição da releitura.

Dicionário

Um exemplo desta relação com a forma do livro “costurado” pode ser encontrado numa figura recorrente na obra de Rosa: o dicionário. Desde a anedota de Lorenz de um tradutor que afirma dominar “certa quantidade de línguas vivas e mortas, inclusive a de Guimarães Rosa” (Lorenz 1991: 80) até à publicação, em 2001, dos cerca de 8000 verbetes do aguardado *Léxico de Guimarães Rosa* por Nilce Sant’Anna Martins (Martins 2001), a hipótese de um dicionário rosiano foi fazendo o seu percurso pelas leituras da obra. Mas como com muitos dos lugares-comuns da sua recepção, também aqui foi o próprio Rosa a lançar, de forma enigmática, a sugestão. Recorde-se a entrevista com Lorenz:

GUIMARÃES ROSA: Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia.

LORENZ: Estou pensando em como classificar esta declaração sobre o dicionário. Pertence ao capítulo de seu gosto pelos paradoxos, ou deve ser interpretada literalmente? Poderia ser entendida de forma absolutamente literal, pois o dicionário é o mais impessoal de todos os livros, e você, como já me havia dito, é inimigo das intimidades literárias.

GUIMARÃES ROSA: Um dicionário não é tão completamente impessoal como você pensa; por isso falei dele relacionado à minha autobiografia. Pode entender literalmente o que acabo de lhe dizer e acrescentá-lo à minha poética. (Lorenz 1991: 89).

A afirmação surpreende não só pelo nó que identifica entre dicionário e autobiografia, como pareceu sentir Lorenz, mas sobretudo pelo gesto que faz equivaler o dicionário ao “meu romance mais importante”. Se, por um lado, a associação reafirma posições de Guimarães Rosa na entrevista – “linguagem e vida são uma coisa só” (*idem*: 83) ou a definição de *Grande Sertão: Veredas* como uma “autobiografia irracional” (*idem*: 94) –, também parece apontar para uma concepção de romance que, derivada de uma imagem do dicionário como “antologia lírica”, se cruza com a pulsão totalizadora a que o romantismo alemão chamou “enciclopédia”. Veja-se o nº 78 dos *Fragmentos Críticos* de Schlegel:

Alcuni dei migliori romanzi sono un compendio, un’enciclopedia dell’intera vita spirituale di un individuo geniale; opere tali, persino quando sono in un’altra forma, come il Nathan, prendono l’aspetto di un romanzo. Anche ogni uomo colto, o che si coltiva, ha nel suo intimo un romanzo. Che lo esteri e lo scriva non è necessario. (Schlegel 1998: 16 I 78).

Assim, o que está em causa na declaração de Rosa não é apenas a afirmação do romance como dicionário, a que a valorização exclusiva dos aspectos linguísticos poderia, no limite, levar: é também a contaminação entre dicionário e forma romanesca, com base na sua relação com “a vida espiritual” do indivíduo. O dicionário ganha “ar de romance” precisamente porque “não é tão completamente impessoal” como se supõe –

do mesmo passo, é a forma do romance que se deixa interrogar a partir do dicionário como figura última do livro. Neste movimento, decide-se por um lado a associação do livro, em Rosa, a um projecto totalizador, e do outro a relação do livro com a autonomia fragmentária que faz de cada palavra um poema, como unidade isolada a partir da sua génese, como rastro de um processo de formação: o trabalho de reconstrução de palavras e expressões que tanto surpreende quando se consultam as cadernetas do autor. O eixo que permite a sobreposição de livro, dicionário, antologia e romance é assim o modo como o sujeito define a língua. É uma questão de poética, explica Rosa, que já dizia a Pedro Bloch: “eu não escrevo difícil – EU SEI O NOME DAS COISAS” (*apud* Rónai 1983: 92). Repare-se que não estamos perante a afirmação daquilo a que se poderia chamar um dicionário subjectivo: Rosa deixa bem claro, ao longo da entrevista, que o “seu” idioma é “fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros” (Lorenz 1991: 82). O processo “químico”⁶ que dá origem a um idioma “próprio”, e que fará do dicionário imagem da vida, é um processo combinatório, que assim se alimenta da própria forma do dicionário enquanto sistema. No “método” reside a fórmula da combinação e a sua assinatura.

O dicionário apresenta-se, então, como terreno de pesquisa, modelo de livro e laboratório, para usar a expressão das cartas a Meyer-Clason, não podendo ter apenas o papel de objecto de consulta. Maria Augusta de Camargos Rocha (Madu), secretária de Guimarães Rosa no Itamaraty, descreve deste modo a actividade de manuseamento do livro:

⁶ Rosa recorre à imagem do processo químico nas cartas com o tio: “É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso” (Carta a Vicente Guimarães, 11/05/1947 *apud* Guimarães 1972) e com o tradutor alemão: “Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela vigésima terceira vez, uma noveleta. E cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório.” (Rosa 2003b: 234).

E como ele criava as palavras! (...) porque ele criava coisas, palavras que não existiam, não é? E ele usava muito dos arcaísmos também, e gostava muito do dicionário, ficava horas, às vezes, olhando o dicionário, procurando palavras, não uma exatamente, mas olhando, lendo o dicionário. (*apud* Martins Costa 2006b: 195).

Na imagem do dicionário “olhado” e lido temos a mesma ideia de uma observação selectiva da anotação em cadernetas. É tentador aproximar esta caracterização dos materiais do Arquivo Guimarães Rosa, das listas de palavras várias vezes transcritas e alfabeticamente ordenadas, indiferenciadamente recolhidas de anotações de viagem, de leituras ou de sessões de consulta de dicionários, em que se intromete o signo pessoal *m%*, que indica apropriação pessoal da palavra, da expressão, ou da combinação sugerida pelo trabalho selectivo de compilação.⁷ Os arquivos de Rosa sugerem, do mesmo modo, a compulsão da classificação, da recolha sistemática e da constituição do arquivo a partir de elementos díspares e heterogêneos, e o tratamento do material recolhido como repositório virtual de elementos para a obra. Títulos, expressões, frases inteiras são apuradas e conservadas até ao momento em que venham a ser aproveitadas num texto em que o autor trabalhe; se descartadas, têm também o seu lugar em novas listas que as relançam como disponíveis para o jogo da composição.

Ao mesmo tempo, porém, a ideia de um último romance na forma de um dicionário levanta outros problemas para o questionamento do livro em João Guimarães Rosa. Nesta ideia de livro, que cumpriria o papel de uma autobiografia, encontramos a materialização do “livro costurado” que comecei por avançar: feito de partes articuladas, ligadas entre si, forma tendencialmente fechada, que não pressupõe qualquer inacabamento, mas que perturba, pela afirmação da sua estrutura, a ideia de

⁷ Veja-se a propósito a secção “As galas da linguagem” do ensaio de Walnice Nogueira Galvão “Rapsodo do Sertão: da lexicogênese à mitopoesia”, (Galvão 2006: 146-157).

uma relação entre princípio, meio e fim. O dicionário, como figura do livro que contamina o romance, coloca precisamente em causa a orientação teleológica que vimos estar por trás, por exemplo, da ideia de livro que propunha o “rapaz pescador” de Riobaldo: a classificação e a codificação fazem-se acordo com uma ordem – a ordem alfabética – que é arbitrária. Figura totalizadora e normativa por excelência (pense-se por exemplo na contraposição entre dicionário e enciclopédia⁸), o dicionário é também denúncia da natureza aleatória de toda a ordem. Como afirma Ginette Michaud a propósito de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), texto que fez “as vezes” de uma autobiografia e é construído sobre a ordenação alfabética:

À la fois texte de loi et texte sans loi, le dictionnaire est un système d’ordre arbitraire, où aucune logique pourtant ne préside à l’ordre des lettres. Aux normes, canons, usages, outils, règles qui y trouvent sanction et le structurent, répondent équivoques, jeux, vides, fissures et glissements qui l’illimitent. (Michaud 1983: 68)

Forma internamente remissiva, o dicionário (como os dicionários, se quisermos, que se revelam em potência nas listas alfabéticas de Rosa), é figura de um espaço delimitado que não pode conter o seu crescimento e a sua movimentação interna. A inclusividade do dicionário faz-se a partir não de uma livre ordenação dos folhetos, das palavras-unidade que o compõem, e sim de uma exploração infinita dos intervalos e das fissuras; talvez o melhor exemplo que Rosa dá deste funcionamento seja uma das mínimas “anedotas de abstração” que fecham o prefácio “Aletria e Hermenêutica”, de *Tutaméia*: “Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B” (II 526).

⁸ “Digamos que a enciclopédia nunca é um dicionário. Embora algumas enciclopédias possam ter sido designadas por dicionário e muitas tenham, em comum com o dicionário, a ordem alfabética da apresentação dos seus elementos constituintes, nunca nenhum dicionário pode alguma vez ser confundido com uma enciclopédia. É verdade que nenhum dicionário realiza cabalmente a vertigem de codificação integral da língua que percorre a sua ideia. É verdade que o dicionário supõe sempre uma qualquer abertura (enciclopédica) ao mundo das coisas e dos acontecimentos de que a língua fala. Mas, a enciclopédia não é um dicionário.” (Pombo 2006: 182-183).

Nesta imagem de livro, começa a perceber-se também a relação entre autobiografia e dicionário que o comentário de Rosa permite pressupor. A autobiografia, repare-se, poderia apenas ser escrita “no dia em que completar cem anos, talvez um pouco antes” (ou seja agora). Um dicionário que faz “as vezes da (...) autobiografia” partilha, evidentemente, o problema de base da narrativa autobiográfica, que não pode incluir o momento que a fecha e lhe dá forma, que focámos indirectamente ao falar de “Meu Tio o Iauaretê”. Nas palavras de Louis Marin, “toute auto-bio-graphie est une auto-bio-thanato-graphie. Le récit de sa vie par celui qui l’a vécue tente, par l’écriture, de conjointre le récit de sa naissance et celui de sa mort” (Marin 1991: 118). Ora, a imagem do dicionário como autobiografia impõe ao testemunho autobiográfico uma ordem que não é orientada – uma ordem que, na sua aleatoriedade sistemática, pode ir de A a Z sem implicar em Z uma conclusão necessária que retrospectivamente dê forma ao todo – sem implicar, ou seja, uma sequência significativa. No fundo, a ideia de um dicionário que se publica, em vez de uma autobiografia, no limite de uma vida permite, de forma paradoxal, dar forma àquela imagem fluida e contínua de livro que Rosa referia na carta que transcrevi na secção anterior: a de um livro que possa ser escrito e reescrito ao longo de toda a vida, bem como continuado para além da própria morte do sujeito (“no dia em que completar cem anos”). Isso implica, porém, a curiosa junção de uma função pessoal e de uma estrutura que parece transcender qualquer marca subjectiva, a que Lorenz aliás parecia reagir no momento em que desviava a entrevista da questão da língua para a questão, menos importante em relação à imagem que Rosa vinha de utilizar, da intimidade; por outro implica a existência da ordem alfabética como uma estrutura disponível para ser preenchida, ou seja como uma estrutura que arma o livro e que lhe dá uma forma

ordenada mas não saturada. Podemos pensar numa afirmação de Roland Barthes em *Le Grain de la Voix*:

Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini, ce qui en fait un très grand exemple, car il est une structure infinie décentrée puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre. (Barthes 1981: 108).

Talvez seja interessante voltar aos materiais de arquivo referidos e dar um exemplo concreto, deixado por Rosa entre os seus papéis, da forma que poderia assumir esta estrutura vazia. Refiro-me a uma folha (fig. 1) com cabeçalho da Secretaria de Estado das Relações Exteriores em que Rosa anota, numa série alfabética em grande parte por preencher, uma lista de títulos, entre os quais reconhecemos quase todos os títulos publicados por Rosa e títulos provisórios que circulam pelas anotações como hipóteses mais tarde descartadas (é o caso de “Dia a Dentro”, título presumivelmente pensado para *Primeiras Estórias*). Ao lado dos títulos das obras já publicadas (*Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas* e *Sagarana*) encontra-se uma marca; títulos que efectivamente chegaram, mais tarde, a ser utilizados por Rosa (como *Estas Estórias* e *Tutaméia*⁹) não se distinguem de hipóteses não concretizadas. Independentemente da datação precisa da folha, o que se destaca nesta lista é a evidenciação da ordem alfabética, que identifica as posições por preencher, naquele que se apresenta claramente como um plano da obra. Série alfabética e projecto pessoal fundem-se, aqui, nesta plena disponibilidade para um completamento de uma estrutura sobre o vazio que se projecta para o futuro. Como afirma Compagnon, os títulos são “le lieu privilégié d'un investissement fantasmatique: rêver d'écrire des livres (ou de livres à écrire), c'est d'abord rêver de titres” (Compagnon 1979: 332).

⁹ Título que, segundo Sperber (1982: 100), aparece já nos originais de *Sezão*, de 1937. Sperber transcreve a referência manuscrita por Rosa: “melhor rende deixar quieto o mato velho, e ir plantar roça noutra grota. / Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, se Deus der à gente vida e saúde, vai prestar mais, chamar-se-á “TUTAMEIA” e virá logo depois deste, queira Deus!...”.

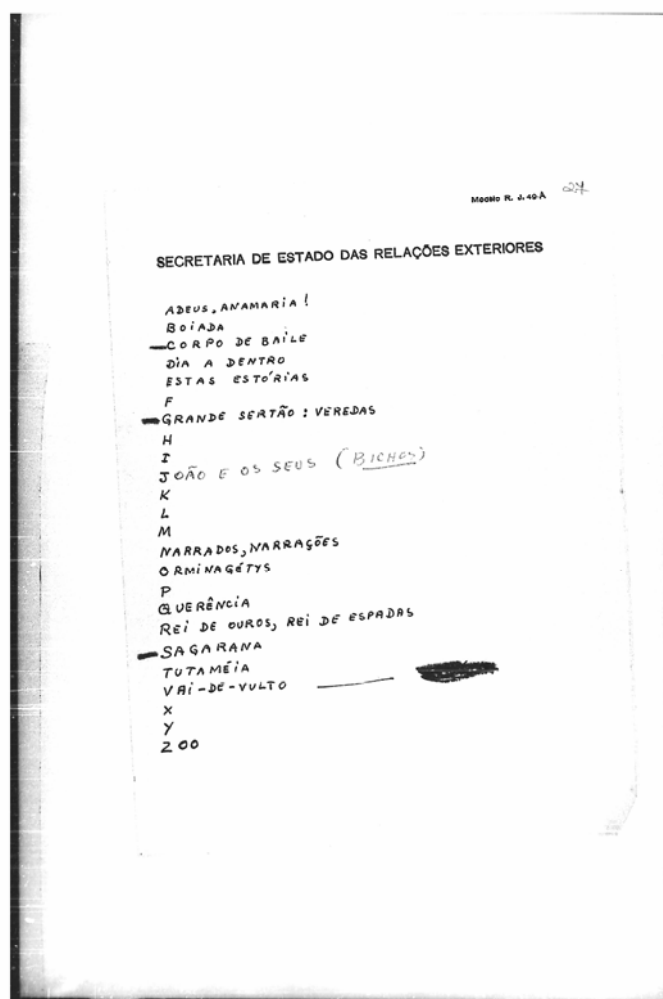


Fig. 1 – Arquivo Guimarães Rosa (E7 27)

Estranha projecção de biografia literária, que entretanto põe em prática um fascínio com a lista alfabética que se encontra reflectido em vários pontos da obra¹⁰, desde a insistência sobre os catálogos alfabeticamente ordenados¹¹ até – e é esse o nosso ponto de chegada – à materialização concreta do jogo alfabético como construção da

¹⁰ Ver, a propósito, um artigo interessante de Mônica Gama que também refere esta “lista” no quadro de uma relação entre ordem alfabética e autobiografia (Gama 2007).

¹¹ Um exemplo pertinente, que remata a lista com uma assinatura: a lista dos vaqueiros (“abecê desse alardo”) no romance do Boi Bonito de “Uma Estória de Amor”, que termina com “Xisto, velho topador. (Ypsilon – não tinha.) Zorô, Zé Sozinho, Zusa. Til que dê para atilar: setenta joãos e joães!” (II 604).

unidade da obra sobre a forma autonomizada do título: o índice de *Tutaméia*¹². Concretização última das potencialidades da ordem alfabética, o duplo índice do livro, que nos ocupará no próximo capítulo, encena plenamente a sobreposição entre livro e dicionário, bem como a figura da linha que “costura” os livros de Rosa em que se expõe a tensão entre forma curta e unidade do volume. No índice, alguns dos elementos que começámos por ver regressam: a disponibilidade dos títulos para ocupar as posições vazias das séries alfabéticas, a estruturação do livro tornada evidente pelo jogo das letras. Ao mesmo tempo, podemos começar a sugerir, com base numa afirmação de G. Michaud sobre Barthes, que a visibilidade da série alfabética é um dos movimentos de unificação do livro de contos: “Barthes utilise l’alphabet comme structure ordonné de l’écriture fragmentaire et réintroduit par cette ligne une linearité graphique, un itinéraire de point à point, cursif et continu, par lequel la lecture doit passer.” (Michaud 1983: 60).

Mas neste índice em particular encontramos também uma representação da fusão entre autobiografia e dicionarização da obra. Na constituição dos títulos como unidades combinadas, o índice de Rosa perturba a ordem alfabética para inscrever a sequência JGR (mais ou menos) a meio do índice¹³. A ruptura da ordem alfabética desequilibra a natureza descentrada da sequência, oferecendo ao dicionário um centro, desse modo dando corpo à tensão da prescrição autoral descrita por Compagnon: “[La périgraphie] situe le texte, le met en place dans l’intertexte, elle témoigne du contrôle que l’auteur exerce sur lui. C’est une scénographie qui met le texte en perspective, et l’auteur en est le centre.” (Compagnon 1979: 328).

¹² Tema do próximo capítulo, pode ser consultado nas páginas 210 e 212.

¹³ Suzi Sperber (1982) e Vera Nôvis (1989) sublinham a alteração da ordem alfabética. O próprio Rosa chamava a atenção para ela, como se pode ver no artigo de Rónai sobre *Tutaméia*: “Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete. – Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados? – Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem. – Por quê? – Senão eles achavam tudo fácil.” (Rónai 1994: 160).

No momento em que o nome de autor faz a sua intrusão no índice alfabético temos um efeito de assinatura que confirma a natureza “pessoal” do dicionário; mas o nome dispõe-se na série das estórias, nesse espaço ambíguo e liminar que é o índice de *Tutaméia*, desse modo submetendo-se a um efeito de desestabilização que é aliás a marca da voz autoral no livro (pense-se também no modo como a assinatura regressa sob forma anagramática em algumas das epígrafes), desagregada e fundida com a matéria ficcional¹⁴. Ginette Michaud identificará no índice alfabético de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) um efeito semelhante:

Lorsque Barthes dit “adopter la suite des lettres por *enchaîner* des fragments” (...) et qu’il supprime ainsi l’‘auteur’ en tant que subjectivité ordonnante et composante, il semble abandonner la rection et la régie du texte fragmentaire au dictionnaire (à la langue). Mais cette mise à distance, cette “disparition élocutoire” que permet l’ordre alphabétique, ne visent-elles pas, en retour, à reconduire le pouvoir d’une signature, d’un nom propre? La “neutralité” de l’ordre alphabétique est le signe d’une subjectivité sous rature qui continue de faire valoir certain choix et de guider la lecture. Le jeu de l’alphabet ne laisse d’ailleurs pas intact le nom propre lui-même: ramenant son nom a ses initiales, R.B., comme un célèbre J.J. touche au propre de son nom, et signale, par cet autre retour à la lettre, une intégrité désintégrée. (Michaud 1983: 70).

Neste jogo se define a relação entre a “ordem desordenada” do dicionário e uma autobiografia literária: a subsunção do nome próprio à ordem sem ordem da ordenação alfabética cumpre aquilo que nas outras referências ao dicionário se prometia. Mas se é verdade que o nome de autor passa a integrar, desintegrado, a série das letras que fazem essa armação vazia do livro, vai fazê-lo à custa de uma perturbação dessa mesma ordem. O que resulta como imagem final desse índice é a negação, no fundo, de dois dos traços da forma-dicionário que temos vindo a acompanhar: uma reafirmação do nome de autor no interior da série que entregaria a “organização” à regra do dicionário,

¹⁴ Cf. Finazzi-Agrò 2001: 45: “o nome do autor [...] aparece assim, ao mesmo tempo, como *sujeito que classifica* e como *objeto classificado*, dentro e fora do seu discurso (segundo, mais uma vez, a leia “ubíquas” da heterotopia), ficando para sempre enredado, por assim dizer, ‘nas malhas da letra’”.

desse modo assinando, aqui plenamente, essa mesma série (o dicionário pessoal); e a subversão da arbitrariedade da série com a inscrição, violenta, do nome de autor no centro dessa estrutura supostamente decentrada. A prescrição de leitura que este índice constitui faz do autor o ponto necessário de passagem e de resistência de uma estrutura sem estrutura. Contra o arbitrário que o dicionário institui, a assinatura afirma a unidade do nome, que se preserva e não se deixa inteiramente decompor, imprimindo-se como um desvio na materialidade do livro. Destrói, dicionarizada, a ideia de um livro “com princípio e fim”, para no mesmo gesto reafirmar a estrutura de um livro que se alimenta do seu centro. Nesta estranha afirmação do livro *através do dicionário* temos uma imagem talvez mais próxima daquilo que tentei até agora descrever como livro em Rosa: o livro “costurado”, que reafirma a sua unidade desordenada no interior do seu circuito.

motivos para a obra

‘and what is the use of a book’, thought Alice,
‘without pictures or conversation?’

Alice in Wonderland

A distinção entre uma forma de livro “convencional” e “regionalista” e uma “escritura” revolucionária traduz também outra dimensão da invisibilidade do livro em Guimarães Rosa: a dimensão de “artefacto” que estes livros mantêm e reafirmam ao longo das suas edições. É interessante, na afirmação de Haroldo de Campos, que se sublinhe explicitamente o peso que o grafismo dos livros de Rosa teve sobre a sua

leitura. A apresentação “regionalista” ajuda a remeter o experimentalismo rosiano apenas para o nível linguístico, num movimento de reforço da referencialidade que apaga do trabalho gráfico sobre o livro o questionamento do meio de representação. Decisivos para essa imagem foram a linha gráfica da editora José Olympio, que publicou todos os livros de Rosa, e os desenhos dos dois ilustradores quase “oficiais”, Poty e Luís Jardim, inspirados na paisagem sertaneja. Assim, a acentuação visual de um vínculo à realidade regional e sertaneja parece reforçar a recriação da oralidade aparentemente arcaica da ficção de Rosa. No entanto, essa recriação é feita, como vimos no primeiro capítulo, no interior de uma escrita que a permite, que lhe dá existência e que a questiona. A dicotomia oral/escrito é uma dicotomia estruturadora do universo rosiano, que tende a dissolver a sua fronteira; o problema da ilustração em Rosa ajuda assim a perceber, noutro plano, o que está em causa na supressão da escrita como materialidade e na invisibilidade do livro. Voltando aos termos de Benjamin (1992a: 87), poderíamos ver na obra de Rosa a construção de um mundo que voluntariamente oscila entre os traços orais dos narradores e a dependência do livro própria do romance moderno. É na tensão entre essas duas dimensões que se acentua uma oralidade impossível, ou paradoxal, absorvida, talvez devorada pela escrita. A associação do livro, em Rosa, a uma dimensão convencional e regionalista é um gesto de recusa da modernidade do projecto rosiano. Nas associações que reflecte reside talvez a razão para que um caso tão radical, na literatura brasileira, de investimento na construção do livro tenha passado, a esse nível, praticamente despercebido.

Uma leitura atenta das edições preparadas por Rosa, e agora, em parte, restauradas, mostra claramente na obra do autor uma acentuação da dimensão material do livro. Nas palavras do estudo de Johanna Drucker sobre a tipografia experimental, o que está em causa é “an investigation upon the book as an artist’s medium, rather than

an editor or publisher's domain" (Drucker 1994: 227). O controle autoral sobre a forma do livro é testemunhado, de diferentes modos, tanto pela própria editora, quanto pela correspondência com os tradutores e com editoras estrangeiras. A intervenção que a editora mais sublinha é sobre a dimensão gráfica do livro:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo, como acontecia sempre que reparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – “intervensões gráficas” que acatávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando ideias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia* feitos por Luis Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do signo zodiacal do escritor), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que também ele escolhia e que fizeram capas e ilustrações para os seus livros. Trouxe sempre as “orelhas” para seus livros (Vários 1968: 8).

A editora tinha já uma longa tradição no domínio da ilustração, mas Rosa parece ter sido dos casos de maior investimento na relação entre autor e ilustrador. O material editado por Paulo Rónai na publicação póstuma do volume *Estas Estórias* pode ser disso exemplo; podemos observar os índices provisórios, desenhados pelo autor como indicações para a ilustração (cf. Rosa 1969: xii; xx). De modo mais evidente, uma página de material de arquivo (reproduzida em Covizzi 2003) prescreve as ilustrações de capa de *Tutaméia*. Os livros eram escrupulosamente executados sob as instruções de Rosa, que tinha acesso a todas as etapas da produção do livro. Os próprios textos promocionais eram escritos ou sugeridos pelo autor; e ficaram famosos episódios em que Rosa, na revisão atenta das provas dos livros, apropriava gralhas e erros que considerava sugestivos para alterações às novas edições (Rosa 2006b: 5).

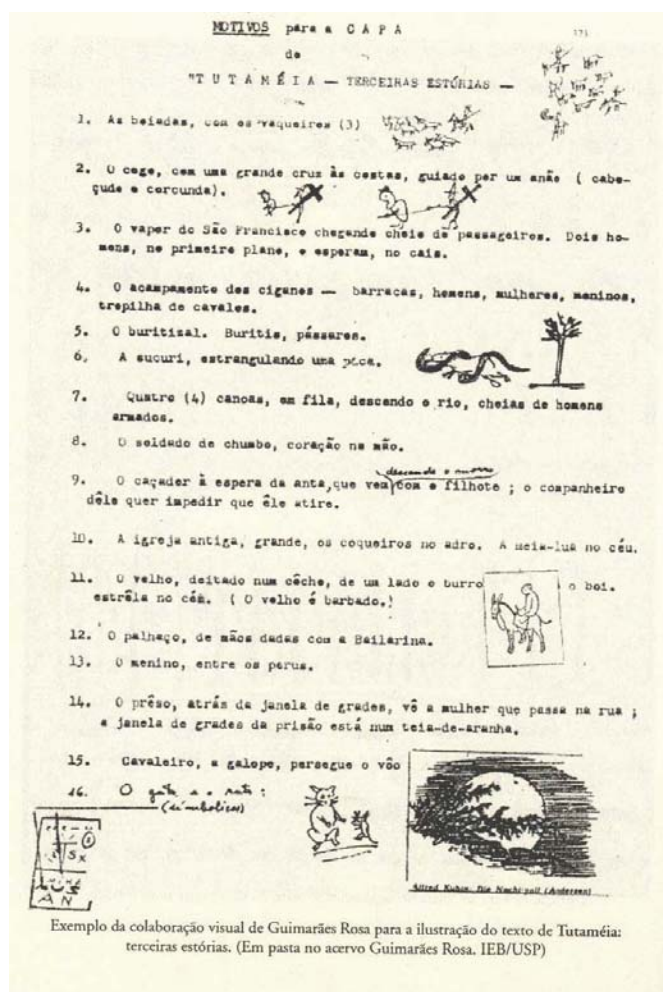


Fig. 2 – Indicações para a ilustração da capa (*apud* Covizzi 2003: 408) e capa da 1ª ed. de *Tutaméia* (Rosa 1967)

indicação geral de leitura. Veja-se, por exemplo, a nota da editora da badana do segundo volume de *Corpo de Baile*:

Como escolher? Guimarães Rosa não o sabia e o céu indiferente não se apiedava de suas dúvidas, de seus olhos deslumbrados por todos aqueles motivos tão próximos do coração que despertava ao vento dos gerais soprando entre aquelas figuras realizadas de cores e linhas. Afinal, porque entre o livro e a capa que agora o cinge havia uma identidade que o escritor descobria com lucidez e ternura, eis que um e outra animavam-se do profuso e do variado, os leitores contemplam neste momento a vencedora de um prélio difícil e talvez marcado pela insônia. Por isso mesmo é que Guimarães Rosa, sem nada tirar da sua enorme admiração pelos outros (...), entusiasmou-se também com Poty, e sonha levá-lo um dia ao sertão, às boiadas, aos campos-gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos de um artista que carrega poesia, que transcende sempre, que sabe beirar o mistério... (Rosa 1956b).

Por um lado, sublinha-se a ideia de uma adequação entre a capa e o texto que o livro edita, precisamente aquilo a que Haroldo de Campos parecia reagir, ao denunciar as capas convencionais contra a escritura “revolucionária” que albergariam; por outro, insiste-se no referente geográfico do universo rosiano e no seu modelo mimético: levar o ilustrador aos Gerais como forma de aprofundar, ou de legitimar pela experiência, a relação de identidade entre os desenhos e a realidade geográfica representada nos livros. Mais uma vez é em Rosa (ou a partir de Rosa – é nessa oscilação que se situam muitos dos materiais editoriais apresentados pela José Olympio no livro *Em Memória de Guimarães Rosa*) que se encontra a origem de alguns dos mitos que mais directamente perpassam a sua leitura: a vinculação mimética, ou a gráfica da “presença” que a apresentação do livro destaca (o “vento dos gerais soprando entre aquelas figuras realizadas de cores e linhas”, eixo da identidade entre “capa” e “livro”) suprime todo o problema da articulação entre imagem e texto como marca de uma construção do livro

através do paratexto. É nessa linha, em grande parte motivada pelo próprio Rosa, que foram lidas as edições dos seus livros – a leitura de Haroldo de Campo sendo, assim, sintomática sobretudo de uma discrepância entre imaginários distintos.

É importante situar estas ilustrações na articulação entre a composição daquilo que Michel Butor refere como o volume “a três dimensões” (Butor 1992a: 134)¹⁵ e uma forma de escrita visual. Na autoria “delegada” da ilustração dos livros temos, no fundo, um dos gestos essenciais da construção do livro rosiano. A sua recuperação leva-nos a uma interrogação do papel do livro na poética de Rosa a partir das formas de interacção entre os modos de referência e de apresentação¹⁶. No fundo, é na tensão entre texto e imagem que a ideia de um livro que não se deixa terminar é construída, como veremos; com a omissão do paratexto, a própria ideia de livro dissolve-se. O exemplo mais extremo é a inclusão de *Tutaméia* no volume da *Ficção Completa* sem qualquer referência aos dois índices, e nem sequer à inversão do título que o segundo pratica: não é *Tutaméia* o livro que o volume da Aguilar pretende englobar, porque a edição retira a *Tutaméia* aquilo que o torna (paradoxalmente, como veremos) um livro (no sentido rosiano do termo). O mesmo se passa, em medida diferente, com os outros títulos de Rosa. Como afirma Johanna Drucker em *The Visible Word*:

It is in material that the activity of signification is produced, and the works here investigated simply make the extreme case for what is the norm. “Lettre-Océan” would cease to exist as such were it rendered in different form, its being depends on its material existence in specific terms. (Drucker 1994: 246).

¹⁵ “Les peintres m’enseignent à voir; à lire, à composer, donc à écrire, à disposer des signes dans une page. En Extrême-Orient, la calligraphie a toujours été considérée comme la communication nécessaire entre peinture et poésie. Nous avons aujourd’hui l’arrangement du livre.” (Butor 1992b: 177).

¹⁶ “Material specificity enters into the final sum of semantic and symbolic value which collapses the planes of *imago* and *logos* in an uncomfortable and disturbing blend of presentational and referential modes.” (Drucker 1994: 245).

Se observarmos os livros publicados por Rosa depois de *Sagarana*, uma constante impõe-se: do gigantismo de *Grande Sertão: Veredas* ao minimalismo de *Tutaméia*, das novelas de *Corpo de Baile* à forma da estória, as obras têm em comum o trabalho sobre uma construção que, sendo ainda texto, extrapola os limites da ficção para afectar directamente o objecto livro e marcar nele esse desejo de configuração. Do mesmo modo, todos os livros posteriores a *Sagarana* parecem construir-se sobre uma forma estrutural de desdobramento que põe em causa a noção de margem e que nos faz regressar ao problema da *closure*, desta vez em articulação com a forma do livro. Os casos extremos desta dupla configuração são os livros que apresentam um duplo índice – *Corpo de Baile*, de 1956, e *Tutaméia*, de 1967 – que analisarei em detalhe no próximo capítulo. Antes, porém, uma breve consideração dos outros livros publicados depois de *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Primeiras Estórias*, pode permitir a identificação de algumas das linhas centrais do problema do livro em Rosa tal como se concretizarão nos casos estudados.

Num artigo intitulado “As epígrafes de *Sagarana*”, Franklin de Oliveira descrevia deste modo o primeiro livro de Guimarães Rosa:

Em *Sagarana* tudo está magistralmente ordenado, disposto para bem funcionar, desde o simples grafismo às partes que representam, no contexto, o tecido conjuntivo, as dobras de passagem, as pontes entre uma situação e outra, um episódio e outro. Seu grafismo recorda, em certo sentido, o de Frey Luis de Leon, do qual Roman Menendez Pidal disse: “su arte era en todo reflexivo y meditado; arte de seleccion cuidadosa de palabras y hasta de letras; arte de cálculo e medida en la disposición de frases” [sic]. Em livro de tal forma elaborado, as epígrafes teriam também de ser dinâmicas. Elas são uma espécie de formulação algébrica das histórias: siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas. (Oliveira 1962: 5).

A abordagem a *Sagarana* com base na integração dos seus diferentes elementos não era, nem é, comum; e é importante que Franklin de Oliveira insista explicitamente sobre o “grafismo”, traduzindo assim uma ideia de composição integrada que deixa pressupor a ideia (que com base no mesmo grafismo Haroldo de Campos rejeitava) de uma arquitectura do livro, explícita na escolha das metáforas. Ao mesmo tempo, o comentário sublinha também a estreita ligação entre ilustração e elementos paratextuais: toda a composição de *Sagarana* depende da articulação dessas duas dimensões para a configuração de unidade do livro. Franklin de Oliveira parece pressentir, em *Sagarana*, aspectos que os restantes livros de Rosa irão desenvolver plenamente. No entanto, aquilo que nesse livro ainda não é visível irá ser o traço mais específico (e menos acentuado) da configuração do livro nesta obra. Para além de *Sagarana*, todos os livros publicados em vida por Guimarães Rosa têm algum tipo de encenação desdobrada do índice, elemento que indica a configuração do livro, que decorre da sua materialidade linear mas que abre a possibilidade de uma leitura não linear, mapa do território do livro que dá dele a primeira imagem, decomposto e reunificado nos factores que o constituem.

Grande Sertão: Veredas, porém, não tem índice. Numa ausência de quadro com vários pontos de contacto com “Meu Tio o Iauaretê”, o romance é composto apenas por uma longa fala sem interrupções, do travessão que o abre ao ponto final, e é concluído pelo símbolo do infinito (sacrificado por muitas edições), que postula graficamente o seu recomeçar. Mas há, no romance, uma marca de desdobramento que cria um efeito de moldura semelhante ao que iremos encontrar nos índices desdobrados, e que é talvez a representação mais forte, na obra de Rosa, das dificuldades que o Sertão coloca enquanto cifra de uma mimese complexa em que descrição e comentário continuamente se sobrepõem. As duas badanas do livro, a partir da segunda edição (1958), são

ilustradas por Poty que, seguindo as indicações de Rosa, desenhou dois mapas que cobrem a região da bacia hidrográfica do Rio S. Francisco. Vários símbolos acompanham desenhos de momentos identificáveis do enredo. No volume póstumo de homenagem, um depoimento do editor considera os dois projectos de mapas executados por Poty:

Acaso será fácil adivinhar o que são esses desenhos cabalísticos? Por certo que não: pois são desenhos que Poty executou – a pedido de Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado – para as orelhas da segunda edição de *Grande Sertão: Veredas* (...). Procurámos com Poty identificar os símbolos que ele desenhara há anos. Em vão: nada sabia. Rosa sugeria-lhe os motivos mas nada explicava. (Vários 1968: 119).





Fig. 3 – Capa e contracapa da 6ª edição de *Grande Sertão: Veredas* (Rosa 1968).

O próprio Poty, na entrevista que deu para o documentário *Os Nomes do Rosa*, de Pedro Bial, afirma:

Foram quatro as versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui”. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro. (*apud* Martins Costa 2006a: 34).

Numa relação não linear (em forma de esquadro) estes dois mapas abrem e fecham o livro no corpo das capas identificadas por Haroldo de Campos como “convencionais”¹⁷. Podemos colocar a hipótese de esse desdobramento corresponder, de certa forma, ao desdobramento dos índices no livro imediatamente anterior. O que equivale a interrogar, desde já, o sentido do índice e o sentido do mapa, e a hipótese de o mapa ser, também, uma indicação de leitura, disposição de elementos da *fabula* numa ordem espacial e proposta de organização que não é una e que será também objecto de leitura, como é aliás próprio da natureza híbrida do mapa, dividida entre apresentação e interpretação. Como uma espécie de índice gráfico, o mapa indica e institui, na margem do livro, uma totalidade visual – desenho, ilustração – que sugere e perturba a referência ao Sertão, síntese que obliquamente abraça o livro que representa, contribuindo ao mesmo tempo para a sua forma. Num certo sentido, podemos encontrar essa tensão num dos três elementos que, segundo Walter Moser, constituem a enciclopédia¹⁸: O Sistema, o Dicionário, e o Mapa. Claire de Obaldia aproximará o terceiro destes termos da figura do índice:

¹⁷ Para uma leitura do “sentido oculto” destes mapas e dos aspectos liminares do romance como “pórtico do edifício” cf. Utéza 1994: 55-78; para uma leitura recente do papel da cartografia em *Grande Sertão: Veredas* cf. Bolle 2004:47-89.

¹⁸ “Dans leur complémentarité, Système et Dictionnaire suffiraient pour constituer l’encyclopédie. On est en droit de se demander ce que peut encore y apporter le troisième élément, la Carte, appelé aussi “mappemonde”, “système figuré”, “tableau”. A première vue, il semble avoir le statut d’un supplément, d’un élément qui n’est pas nécessaire, parce-qu’il s’ajoute à un ouvrage qui est déjà complet. Il semble constituer une information redondante, issue d’une traduction transsémiotique, qui dirait encore une fois la même chose dans un autre registre sémiotique. C’est que, tableau synoptique, il relève d’une autre textualité. Faisant la transition au pictural, il se situe en marge du domaine discursif verbal qui est commun au Système et au Dictionnaire. Le fait est d’ailleurs confirmé par le problème technique que pose son insertion dans le livre. Cependant, la marginalité de la carte (...) se trouve être contredite par le fait que l’idéal d’une représentation synoptique se maintient avec l’insistance d’un fantasme à travers toute l’histoire du projet encyclopédique dont il semble même vouloir occuper le centre. De nombreuses citations pourraient confirmer cette idée de Novalis: “Plus il est difficile de mettre un livre dans un tableau, moins il est bon” (...). Ici la relation est renversée: la Carte apparaît maintenant comme l’ouvrage complet par excellence et le livre comme sa version supplémentaire, sa préparation ou son commentaire. L’objectif ultime du projet encyclopédique réside désormais dans l’établissement d’une Carte parfaite présentant le découpage de tous les savoirs, disciplines, pratiques ainsi que leurs relations réciproques, à la fois généalogiques et systématiques, sous un seul et même coup d’œil du lecteur. Et le livre ne serait plus qu’une phase préparatoire et auxiliaire sur la voie royale de cette représentation suprême.” (Moser 1979: 503-504).

In terms of the modern encyclopedia, the table can be identified with the third mode of representation beside the Dictionary and the System: the Map. The table is a reduced model, a tabular synopsis of the System – the continuous, cohesive philosophical or scientific discourse which forms the underlying network of relations between the scattered, heterogeneous elements of the dictionary. (Obaldia 1995: 173).

Assim, os mapas de *Grande Sertão*, heterogêneos e desestabilizadores (em termos de simbologia e de referência) teriam uma função sintética e estrutural, figura que constrói o livro e que também o ameaça, próxima de alguns aspectos que destacarei a propósito dos índices na próxima secção. Antonio Candido, no artigo de 1957 sobre *Grande Sertão*, já associava a representação do Rio São Francisco à estruturação dicotômica do romance através da imagem do mapa de Minas (quando os mapas só seriam incluídos na edição do ano seguinte):

Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. (...) Desdobremos bem o mapa. Como um largo couro de boi, o Norte de Minas se alastra, cortado no fio do lombo pelo São Francisco, – acidente físico e realidade mágica, curso d'água e deus fluvial, eixo do Sertão. (Candido 1964: 124).

Como Candido assinala, os mapas postulam, também, uma das dicotomias centrais da constituição deste universo poético: um espaço que é geográfico e que é poético, ao mesmo tempo igual mas diferente daquilo que representa. A distribuição espacial e geográfica constitui outra distribuição dos momentos e tempos da narração, que extravasa a construção narrativa da voz de Riobaldo e que se mostra ao leitor, sobrepondo comentário do mundo e comentário do livro. Assim, na relação do romance com o mapa revela-se a tensão entre a descrição referencial e o comentário da construção do romance; e na sequência central, exactamente a meio do livro, o texto

identifica plenamente o lugar dessa tensão: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes.” (II 199).

Rosa regressará à publicação em livro sete anos depois, com o novo formato da estória que irá marcar toda a sua produção subsequente. *Primeiras Estórias* apresentará, também, um jogo liminar, aliás sublinhado pela própria edição. O índice é ilustrado: para cada título, para cada estória, o livro apresenta um desenho do ilustrador Luís Jardim. Diz-nos a nota da editora: “*Primeiras Estórias* apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do autor, Jardim fez desenhos-miniaturas, com paciência chinesa, para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral” (Rosa 1962). Mais uma vez, sublinha-se que o arranjo gráfico e os jogos formais da edição derivam expressamente da “intervenção gráfica” de Rosa. Nesses desenhos, vamos encontrar vários dos símbolos que pontuam os mapas do Sertão e, ao mesmo tempo, uma leitura visual das estórias, numa abstracção de sentido que as aproxima da caracterização enfática que Franklin de Oliveira, no artigo citado, fazia das epígrafes de *Sagarana*:

Acusam o que vai vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que encerram o tema, compendiando-o *in nuce*. Às vezes são uma só peça óssea que permite a reconstituição do esqueleto da fábula. Outras vezes funcionam como um bordão de arrimo: têm algo de refrão, ritornelo. Situam previamente o tema em seus paralelos e meridianos. São temas simbólicos, diagramas metafísicos. Constituem a fronteira superior, o tecto transcendente das histórias. São as próprias novelas cristalizadas em teoremas poéticos postos em alto relevo – dos quais as novelas, as histórias a desempenhar, em seu curso, a demonstração viva. (Oliveira 1962: 5).

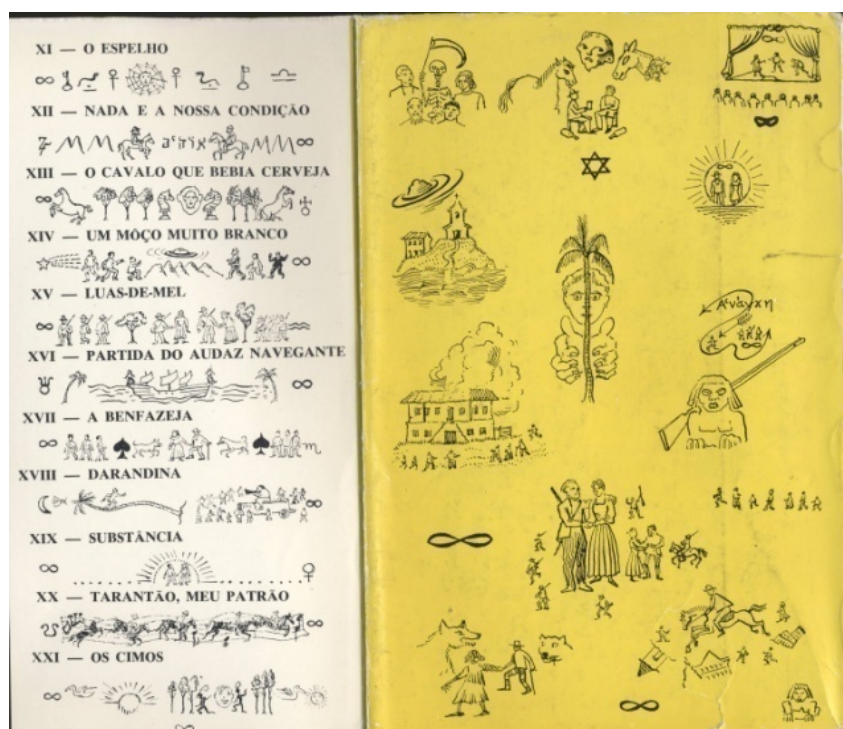
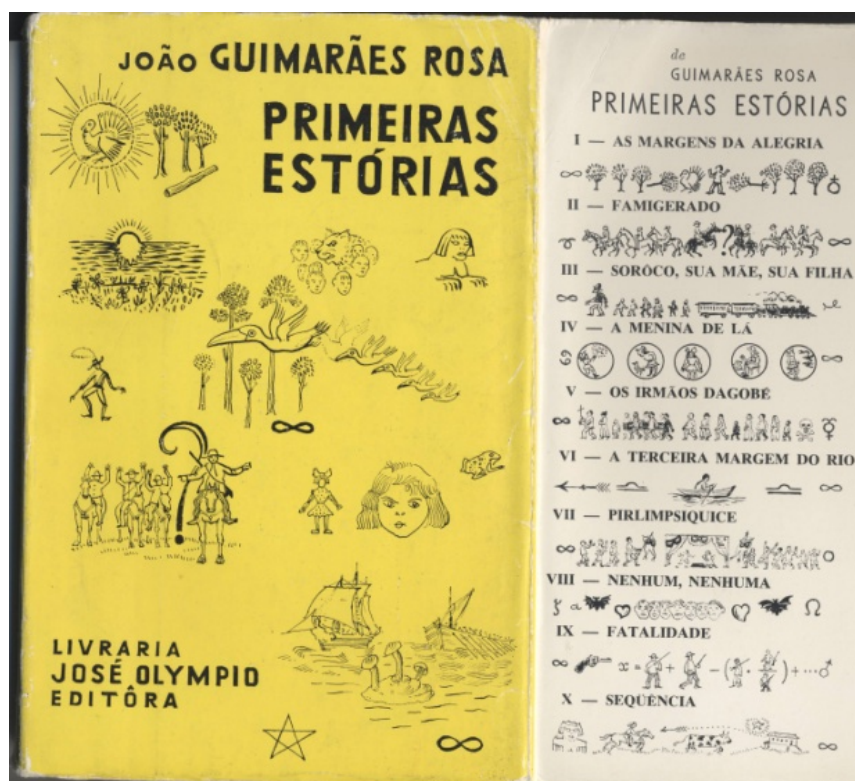


Fig. 4 - *Primeiras Estórias* – capa e contracapa da 1ª edição (Rosa 1962).

Trata-se de um desdobramento, também, e de uma construção gráfica que, tal como os mapas de *Grande Sertão: Veredas*, faz da moldura, das badanas dobradas para

o interior do livro, o espaço de uma leitura gráfica que identifica e sublinha o livro como forma. Mas o índice ilustrado, na primeira edição, é reproduzido ainda no final do livro: deste modo fazendo-se contraponto ao índice “verbal” e apresentando uma duplicação semelhante à que veremos com *Corpo de Baile e Tutaméia*. Nestes exemplos torna-se evidente que a repetição (e a remissão, como o dicionário) é o recurso sobre o qual o livro se faz: ou questionando o processo de leitura (ordem, consciência das classificações de género, legibilidade) ou na sobreposição ou justaposição metonímica de elementos de ordem diferente (visual, verbal). As imagens, neste sentido, apresentam outra leitura do texto, ou outra tradução, desestabilizando a sua natureza referencial em direcção, talvez, ao que Benjamin definia no final do ensaio sobre o narrador como “ideogram of a story”: “A proverb, one might say, is a ruin which stands on the site of an old story and in which a moral twines about a happening like ivy around a wall” (Benjamin 1992: 107). Ideogramas visuais que se apresentam no limiar das histórias, as ilustrações de Jardim sugerem também a profunda coerência do universo do livro.

fora das molduras

O que no índice ilustrado de *Primeiras Estórias* também se deixa entrever, porém, é uma questão mais complexa que articula a construção narrativa com o efeito de moldura que a ilustração cria, interrogando mais uma vez o problema, agora no livro, da conclusão. Porque o jogo de espelhos que se institui nestes constantes desdobramentos a que a capa destes livros dá corpo é também cifra de uma duplicação interna. Tal como em *Corpo de Baile*, a primeira e a última das narrativas que compõem *Primeiras Estórias* estão em relação. No livro de 1956, a viagem de Miguilim para fora do espaço do Mutúm, que fechava “Campo Geral”, é invertida no momento terminal do romance, com a chegada esperada de Miguel, já adulto, ao Buriti Bom, regresso omitido

sobre o qual o livro se suspende, “diante do dia” (I 988). No livro de 1962, a viagem do Menino no primeiro conto, “As Margens da Alegria”, é repetida e invertida em “Os Cimos” (e “o inverso afastamento” é o título da secção que o abre), estória que irá, também, fechar o livro sobre a imagem de um regresso – o voo de avião de volta para casa, para longe do “lugar onde se construía a grande cidade” (II 389) – também ele enigmaticamente suspenso e diferido:

E era o inesquecível de-repente, de que podia traspassar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no *jeep* aos bons solavancos... e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao voo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo.

- “*Chegamos, afinal!*” – o Tio falou.

- “*Ah, não. Ainda não...*” – respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida. (II 515)

Trata-se de uma das passagens mais impressionantes de Rosa, também porque nela se mostra de forma muito clara a tensão do limite de que temos vindo a falar. Na oposição entre o comentário do tio e a resposta reticente da criança temos a concretização liminar das duas temporalidades do livro que até agora encontrámos. A figura do tio, que ao longo do conto é inseparável do relógio, marca o regresso como orientação e término; a criança, que acaba de descobrir a “paisagem e tudo, fora das molduras” na temporalidade suspensa (“tempo-sobre-tempo”) da epifania, reage protestando contra aquilo que só se lhe pode apresentar como uma interrupção. E a extraordinária linha que fecha o livro, na sua cisão, talvez seja uma encenação directa do que está em causa na própria ideia de conclusão do livro: o sorriso fechado e

enigmático da criança faz-se aqui *contra* a vida que vem no virar da página e contra o tempo que o fim do livro quer “enfim” impor. Fechada, a criança “ainda não” cumpriu o seu movimento, que se prolonga assim no espaço intersticial que o corpo da criança delimita contra a margem vazia da página. O movimento do livro é, deste modo, de resistência ao limite, na afirmação da temporalidade suspensa da descoberta da criança como o espaço de um limiar que resiste ao mundo fora do livro. Ora, o modo como índices e capa conjugam a ilustração dos símbolos dessa suspensão (peru, tucano, macaquinho, o “sol no renascer”) numa simultaneidade atemporal que abraça o livro pode apresentar-se, então, como prolongamento dessa zona de fronteira que a recusa do fim institui, dessa zona onde o tempo se suspende. Assim, a margem do livro é ainda o espaço da suspensão, onde tudo se pode apresentar simultaneamente¹⁹.

Nestas articulações estruturais, que tanto em *Corpo de Baile* como em *Primeiras Estórias* problematizam narrativamente o limite físico do livro e põem em relação na moldura “fora das molduras” o seu início e o seu fim, o que se define é uma unidade do livro de estórias construída sobre o movimento da leitura na sua temporalidade (representada na evolução, de vez a vez, do Menino/Miguel), num movimento de repetição e diferença que institui uma remissão interna e fecha o livro ao exterior. Nos dois casos, a margem transformada em quadro (em *Corpo de Baile*, como veremos, pela duplicação dos índices; em *Primeiras Estórias* pela badana ilustrada que repete o índice envolvendo o livro) repete este dobrar-se do livro sobre si através das suas extremidades.

¹⁹ Na leitura de Ana Paula Pacheco, ao contrário, os dois contos sobre o “Menino” seriam a “moldura temporal” do romance, no sentido em que instituiriam a referência ao tempo histórico através de Brasília como a cidade em construção: “Não deixa de ter interesse, entretanto, o fato de que, a esta altura da obra rosiana, a recriação cosmogônica se veja de frente com uma recriação do país, em cimento armado, o que a faz recuar a um lugar contraditório, de *cosmogonia privada* ou de *idealismo individual*, ainda que com Menino Alegórico”. Neste quadro, a leitura da frase final ganha um sentido diametralmente oposto: “Absorto, ele reclama quando o Tio avisa que chegaram, mas agora a vida podia continuar” (Pacheco 2006: 27).

Em *Primeiras Estórias*, porém, esse efeito é reforçado por um dos movimentos decisivos do trabalho de Rosa sobre o livro, que aqui poderei apenas sugerir: o índice de *Primeiras Estórias* é um índice plenamente “centrado”. A meio das vinte e uma estórias que o compõem, o livro emoldurado pelas duas narrativas do “Menino” vai incluir um dos contos mais conhecidos e complexos de Rosa, “O Espelho”, que tem como ponto de fuga a descoberta, no espelho esvaziado, de um “rostinho de menino, de menos-que-menino – só. Só.” (II 442). Meio do livro, que o divide em duas partes e que marca, plenamente, a imagem do livro rosiano que aqui perseguimos: uma moldura orientada para um interior que tem no seu centro o ponto de fuga da própria proliferação do livro, do seu transbordamento. E não é por acaso que a experiência insana que leva o protagonista ao desenvolvimento de uma técnica para progressivamente se libertar das camadas falsas da sua imagem, até descobrir a vertigem de um vazio “nascente” no qual a ideia de infância, em Rosa, encontra o seu lugar, tem origem no resultado perturbador do encontro de dois espelhos. Diz o narrador: “Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. (...) O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?” (II 439). O centro do livro, como ponto em que a orientação se suspende num movimento de ida-e-volta – a confusão do mensageiro –, volta aqui a repropor-se. O jogo entre as margens – as estórias da infância – e a descoberta de um centro que as reflecte numa imagem que suspende o tempo é a base da estrutura de *Primeiras Estórias*. E talvez o sentido desta estranha construção esteja fixado numa imagem de Benjamin em *Passagenwerk*: “Let two mirrors reflect each other; then Satan plays his favorite trick and opens here in his way (as his partner does in lovers' gazes) the perspective on infinity.” (Benjamin 2002: 877).

Assim, a circularidade que estes livros constroem em torno de um centro – e recorde-se uma das sete epígrafes de *Corpo de Baile*: “num círculo, o centro é

naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso” (Rosa 1956)²⁰ – constrói-se em tensão com a temporalidade do livro. Se a linha de fundo das *Primeiras Estórias*, como “As Margens da Alegria” parece indicar, é a descoberta do tempo e da sua superação, a imagem do centro em que dois movimentos de sentido contrário se encontram e anulam é uma figura da sua suspensão. É também dessa tensão que se alimenta a construção material do livro, se pensarmos numa afirmação como esta de Hillis Miller, que nos serve agora de passagem para a próxima secção:

The power of a picture is to detach a moment from its temporal sequence and make it hang there in a perpetual non-present representational present, without past or future. The power of presentation in an illustration is so strong that it suspends all memory and anticipation inscribed in words, for example in the necessary allusion to temporality of verb tenses in captions. (...) A picture, labelled or not, is a permanent parabasis, an eternal moment suspending, for the moment at least, any attempt to tell a story through time. (Miller 1992b: 66).

²⁰ A edição da Nova Aguilar supprime as sete epígrafes gerais do livro, de Plotino e de Ruysbroeck. Reunidas depois do índice na primeira e na segunda edição, serão distribuídas, como veremos no próximo capítulo, pelos três volumes em que *Corpo de Baile* foi desdobrado em 1964.

5

Indicações de leitura

And what are you, reader, but a Loose-Fish and a Fast-Fish, too?

Herman Melville, *Moby Dick*

O contrário da idéia-fixa não é a idéia solta.

Tutaméia

Índices

Corpo de Baile e *Tutaméia* podem ser considerados os dois extremos deste problema da relação do livro com o livro. Se o desdobramento do paratexto atravessa todos os livros de Guimarães Rosa depois de *Sagarana*, só nestes dois o recurso se materializa numa duplicação dos índices, em abertura e conclusão, que põe em causa a configuração da ordem do livro. Com mais de dez anos de distância entre eles, *Corpo de Baile* e *Tutaméia* fazem do índice rosiano um espaço de explícita indicação de leitura, mais sofisticado e elaborado, no segundo caso, como se Rosa regressasse a esse desdobramento inicial para o expandir enquanto imagem de livro. Nessa clarificação

que *Tutaméia* representa, à luz da qual me proponho ler o livro de 1956, o índice no final ganhará o nome de “Índice de Releitura”, materializando a tensão entre história e fim que atravessa os exemplos que vimos num literal relançamento do livro além do seu limite. Um livro que termina com um “Índice de Releitura” que não coincide com a ordem material do livro, nem com a imagem que dela dava o primeiro índice, projecta-se em duas direcções não exactamente equivalentes: de um lado, encaminha os passos do leitor para um movimento recursivo, de ida e volta, que a partir do momento em que é instituído não tem (ou já não precisa de ter) termo, pois fez da repetição, ainda que diferenciada, o gesto da leitura; do outro, atendendo aos primeiros traços que já aqui se definiram da figura do índice, o livro cartografa-se, nos seus dois momentos liminares, de forma não coincidente. Se a imagem do todo do livro que o índice projecta – imagem da organização do livro como unidade, da divisão em partes e da natureza dessas partes, da diferenciação entre o que lhe pertence, o que faz fronteira e o que é lhe é exterior – é corrigida pelo próprio livro no final da leitura, a releitura, enquanto errata, é uma reconfiguração do livro, do todo do livro, com base apenas na diferença entre livro e livro. Neste ponto, já temos uma materialização dessa imagem: a carta relida, “às tristes vezes, feito não fosse aquel[a] que ele mesmo tinha fornecido” (I 507) de “Campo Geral”, em que a diferença se insinua irremediavelmente no seio da carta como consequência de um circuito de ida e volta. Veremos que os “índices de releitura” destes livros farão destas duas direcções os caminhos de interrogação da possibilidade do livro; e que nessa interrogação a própria delimitação entre autor e leitor, prescrição e liberdade, livro e partes que o compõem será posta em causa pelos elementos de fronteira que se farão eixo desta operação de desdobramento: parábases e prefácios.

Um índice que questiona a ordem do livro, que institui um percurso que não é linear para o leitor e que produz dois livros: não estamos longe, na descrição anterior,

do território de *Rayuela*. Poucos índices tornam tão visível a sobreposição entre prólogo e índice (ou, nos termos de Genette, a atribuição ao índice de uma “instance préfacielle”¹) como o “Tablero de Dirección” que abre o romance do autor argentino. A função ao mesmo tempo descritiva e prescritiva do índice liminar ganha forma através da figura do jogo e da exposição das suas regras. Com a abertura – “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros” (Cortázar 1966: 7) –, Cortázar traz para as regras uma ideia de livro (“um livro é muitos livros”) e uma prescrição (“mas é, antes de mais, dois livros”), que imediatamente traduz em convite para um leitor aparentemente livre de “escolher” (quando o livro se faz na diferença entre as duas, ou mais, combinações que permite)². Na acentuação da combinação sobre a repetição reside talvez a principal diferença entre a construção do livro a partir do índice em *Rayuela* (mas também em Péc, por exemplo) e a que encontramos nos “livros costurados” de Guimarães Rosa, fazendo predominar a dimensão temporal sobre a espacial. Mas em *Corpo de Baile* e *Tutaméia* é também no modo como o índice abarca as funções prefaciais, estabelecendo um itinerário de leitura sem recorrer a uma primeira pessoa autoral – a ponto de, como veremos com *Tutaméia*, prefácios e nome de autor estarem sujeitos à regra do índice, e a enunciação das regras do “jogo” se fazer no espaço da epígrafe – que se reforça a ideia de um livro que se projecta a partir do seu interior.

¹ Cf. Genette 1987: 164-198. Não deixa de ser curiosa, na economia de *Seuils*, a fraca atenção dedicada à posição do índice, que aliás, como sublinha Bernard Magné a propósito de Péc (Magné 2004: 74), se repete também em relação ao uso literário dos índices remissivos. O índice é reduzido a “rien d’autre qu’un instrument de rappel (...) ou d’annonce”, mais ou menos fiel ao “appareil intertitulaire” (Genette 1987: 320). Talvez a marca mais flagrante dessa falta de atenção esteja numa questão que interessa directamente este texto, ou seja na caracterização das diferenças entre a posição inaugural ou final do índice: “Ces deux types de redoublement ne s’équivalent certes pas, et le second paraît incontestablement plus logique, même s’il choque les habitudes du lecteur français, avec un vague sentiment esthétique d’inélégance. Mais ne surestimons pas ces effets de place: rien n’est plus facile ni plus courant, au moins dans un régime de lecture de type intellectuel, qu’un coup d’oeil préalable à une table placée en fin de volume. (*idem, ibidem*).

² Veja-se a declaração de Morelli no capítulo 154: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.” (Cortázar 1966: 627).

Intervalo

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) *começar* este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca – como hei-de escrever –, mentirei escandalosamente. Essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado – foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira.

Augusto Abelaira, *Bolor*

Corpo de Baile sai em Janeiro de 1956. Composto por sete novelas, o livro é dividido em dois volumes, ambos com capa de Poty. Depois das sete epígrafes e do “Coco do Chico”³, encontra-se um índice em que as sete novelas são reunidas sob a classificação *os poemas*. Estas dividem-se pelos dois volumes; no final do segundo, é apresentado outro índice em que os mesmos textos são reunidos em dois grupos: *Gerais* (os romances) e *Parábase* (os contos). As classificações começam a desdobrar-se já a partir do título. Novelas, num primeiro nível⁴, depois poemas, depois romances e contos, cada grupo correspondendo a uma categoria.

³ É importante que o índice esteja nesta posição, correspondendo exactamente aos elementos do livro a que diz respeito, ou seja aos que se situam entre o índice inicial e o índice final (as novelas). Tudo o que antecede o índice está fora da sua construção. Assim se percebe como as reedições da Nova Fronteira do *Corpo de Baile* “tripartido”, que recuperam os índices, perturbam a definição do âmbito do índice ao incluir nele a nota editorial, o poema de Drummond e o prefácio de Rónai. Perante o problema colocado pela duplicação dos índices, a editora optou por repetir estes elementos no índice final – tentando jogar as regras do jogo mas perturbando o diálogo entre textos e índices que fazia o livro. Cf., como exemplo, Rosa 2001.

⁴ A edição comemorativa da primeira edição de *Corpo de Baile* omite esta primeira classificação, tornando assim ainda indispensável a consulta da primeira. *Ficção Completa*, da Nova Aguilar (Rosa

CORPO DE BAILE

CORPO DE BAILE

I. GERAIS

(*Os romances*):

Os poemas:

Campo Geral
Uma Estória de Amor
A Estória de Lélíio e Lina
O Recado do Morro
Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)
“Cara-de-Bronze”
Buriti

Campo Geral
A Estória de Lélíio e Lina
Dão-Lalalão
Buriti

II. PARÁBASE

(*Os contos*):

Uma Estória de Amor
O Recado do Morro
“Cara-de-Bronze”

A primeira repete a sobreposição entre uma referência geográfica e um aspecto de organização do livro: todos os “romances” são ambientados nos Campos Gerais, mas na oposição entre as duas categorias decide-se também uma distinção entre romance e conto, em que talvez se possa perceber melhor o que entendia Rosa quando se definia como um “contista de contos críticos” (Lorenz 1991: 70). A propósito dessa classificação, pode ser útil retomarmos, da correspondência de Rosa com Bizzarri, algumas considerações sobre o título da primeira novela:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um *campo geral* ou o *campo geral*, este *campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (Rosa 2003a: 91).

1994), omite todos os índices de *Corpo de Baile*, *Primeiras Estórias* e *Tutaméia*, tornando ilegível o problema do livro em Guimarães Rosa.

Oscilando, também neste caso, entre um referente geográfico e a sua função no livro, a denominação *Gerais* parece definir-se por oposição a “parábase”: nesse sentido, é importante sublinhar que não há, nesses textos, nenhuma quebra directa de ficcionalidade. Os três “contos”, por outro lado, tratariam, segundo o próprio Rosa, cada um de uma “expressão de arte”⁵ – uma canção, as “estórias” e a poesia –, e todos, de formas diferentes, abordam a questão da narração (*idem: ibidem*). Já vimos aqui como dois desses contos encenam uma problematização da noção de *estória* e da sua transmissão. Ora, a classificação *parábase* reflecte, num primeiro nível, a orientação auto-reflexiva que lhes é dada. Momento da comédia em que a acção é suspensa, em que o coro *avança* e fala ao público em nome do autor, supostamente retirando a máscara, sobre a própria peça, a parábase caracteriza-se como suspensão *no interior* da ficção, ambígua por estar dentro e fora dela ao mesmo tempo. Sifakis define-a como “a digression of the chorus from its main business, a *parekbasis*, which concerns the poet and is marked by a movement of the chorus toward the audience” (Sifakis 1971: 66); para Hubbard, “the term ‘parabasis’ is derived from the verb *parabainein* (‘to step forward’), used by Aristophanes himself in connection with this interlude specifically to describe the action of the chorus in turning around to face the audience instead of the stage, which the chorus watches during the episodes” (Hubbard 1991: 17); e Adriane Duarte sublinha que a expressão está ligada “etimologicamente [a um] acto de andar para o lado ou além de (pará), o que implica em transgressão ou, numa outra acepção, em digressão – a partir da ideia de sair fora de uma área delimitada” (Duarte 2000: 31). Nestas três definições destaca-se já a relação da parábase com um movimento ao mesmo tempo de digressão e transgressão que tem origem num desvio do palco para a plateia – intervalo crítico, a parábase “se apraz em testar os limites do gênero” (*idem*:

⁵ “No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte” (Rosa 2003a: 91).

46) e põe em causa a ficcionalidade falando em nome do poeta e sobre a peça. Extradramática e perturbadora da ilusão ficcional, auto-referencial e intertextual⁶, a parábase, situando-se no centro do drama, interrompe e ameaça a ficção contra a qual se define:

Nowhere is the tension between the conceptual dramatic world and the external “real” world more apparent than in the parabasis, which at the same time breaks dramatic illusion and prolongs the drama’s illusions thereby putting the drama’s spectators into a state of joyful disequilibrium and uncertainty. (Hubbard 1991: 12).

Da parábase clássica, *Corpo de Baile* parece reter, sobretudo, a dimensão reflexiva: a parábase do livro seria uma “arte poética” ou explicitação acerca da arte e da própria obra. É nesse sentido que aponta a indicação de Rosa ao tradutor (contos sobre “expressões de arte”), bem como o artigo de Rónai que Rosa está a citar e parafrasear, uma vez mais apoiando-se na crítica para menos dizer, nessa carta de indicações para a tradução: “ao subordinar os [contos] ao título de “parábase”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal.” (Rónai 2001: 19-20). Se pensarmos ainda na construção da parábase na comédia antiga, encontramos, na sua própria estrutura, bem como no seu posicionamento no interior da peça, a primeira resistência a esta convicção. Veja-se o que diz Reckford, que caracteriza a parábase dos *Acarnenses* como “an experiment in self-exposure” (Reckford 1987: 199):

The parabasis, as a chorus coming forward to speak for the poet in the city, cannot be read apart from the ironic multiplication and fragmentation of voices with which the comic poet endows it. The search to discover the place from which the figures of the comedy speak will not uncover an author’s voice speaking out from beyond the boundaries of comic interplay. (*idem*: 200).

⁶ Cf. Hubbard 1991: 28-29; Olimpia Imperio destaca as seguintes “prerrogativas formais” da parábase: “temporanea sospensione dell’azione drammatica”; “presenza esclusiva del coro sulla scena”; “apostrofe diretta ed esplicita agli spettatori”; “continua oscillazione del ‘punto di vista’ espresso dal coro, che può trovarsi a ‘parlare’ a nome e per conto del poeta, ovvero di e per se stesso” (Imperio 2004: 23).

Veremos em detalhe na parte três desta tese o modo como a parábase de *Corpo de Baile*, ao invés de prometer a revelação de uma “mensagem pessoal” a decifrar, incorpora e tematiza a dificuldade na identificação da voz a que a parábase clássica parecia já dar corpo. E veremos também, neste capítulo, que a mesma dificuldade caracterizará a construção dos índices rosianos. Em *Corpo de Baile*, o lugar em que o intervalo crítico se faz ao mesmo tempo questionamento reflexivo e questionamento da possibilidade de uma metalinguagem reveladora será a já referida pausa autoral no centro do conto “Cara-de-Bronze”, ponto em que o texto se dirige, como em nenhum outro lugar da obra de Rosa, para a encenação de uma parábase “interna”. Percebe-se, assim, que dos três ‘contos’ “Cara-de-Bronze” assuma uma dimensão metatextual mais explícita. Na primeira edição de *Corpo de Baile*, o conto que ocupava a posição central é “O Recado do Morro”⁷, em que as projecções do número sete (sete recadeiros, sete fazendas, sete planetas) cifravam a unidade das sete novelas do livro. Sublinhei já o modo como a figura do Guegue, no centro dessa cadeia, se oferecia como suspensão da direcção do texto (e do livro). Mas na tradução alemã (Rosa 1966), como se pode ver também nas cartas a Curt-Meyer Clason agora editadas (Rosa 2003b: 208), o título de “Cara-de-Bronze”, por indicação de Rosa, foi antecedido (no cabeçalho do conto, e não no índice, como acontecerá com os prefácios de *Tutaméia*) pelo termo *Zwischenspiel*, *intermezzo*: como se o conto catalisasse, na revisitação da obra a que o problema da tradução obrigou o autor, o carácter intervalar da parábase de *Corpo de Baile* e talvez até os seus traços essenciais. Essa passagem do conto da parábase para o *intermezzo* é acompanhada, no mesmo ano de 1964, pela decisão de dividir o livro em três volumes a partir da terceira edição. “Cara-de-Bronze” passou a ser incluído no segundo volume, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, deslocado, em relação ao índice inicial de *Corpo de*

⁷ Em *A Raiz da Alma* de Heloísa Vilhena de Araújo a leitura de *Corpo de Baile* assenta sobre a posição mediana de “O Recado do Morro” (cf. Araújo 1992: 17-26); num ensaio recente, Ronalds de Melo e Souza reafirma a importância do mesmo conto como “parábase central” (Souza 2007: 189).

Baile, para o meio do livro e para o centro da obra.⁸ Aliás, a identificação de um *intermezzo* único é um procedimento que Rosa parece ter pensado utilizar mais tarde na composição do volume póstumo *Estas Estórias*. O conto “Com o Vaqueiro Mariano”, inicialmente publicado em 1952, nos dois índices provisórios desenhados por Rosa e apresentados por Paulo Rónai na edição (Rosa 1969), ocupa precisamente o centro, em destaque, sendo a posição intermédia sublinhada pela alteração do título para “Entremeio: Com o Vaqueiro Mariano”. Nestes exemplos, se pensarmos também no que vimos sobre este último conto no capítulo um, começa a mostrar-se o papel do intervalo na obra de Rosa, que será da última parte desta tese: espaço reflexivo e movimento do texto em direcção a si mesmo.

Mas a parábase de *Corpo de Baile* irá explorar mais do que a auto-referencialidade da parábase antiga. Recorde-se que esta classificação surge apenas no segundo dos índices que o texto oferece. Na duplicação da cartografia marginal do livro, *Corpo de Baile* parece repetir aquilo que, segundo Poty, estava na base do projecto das ilustrações da capa. É interessante ter em conta as declarações feitas pelo ilustrador no documentário *Os Nomes do Rosa*:

Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto (...). A capa do *Corpo de Baile* – essa idéia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela platéia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela. (*apud* Martins Costa 2007: 34).

Esta configuração da capa é evidente, sobretudo, no segundo volume: aí, algumas figuras olham de frente a partir da capa, para fora do livro; na contracapa,

⁸ Rosa acentua a alteração na correspondência com Bizzarri: “‘NO URUBÚQUAQUÁ, NO PINHÉM’ – (com “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina”), a sair em junho. (Como Você vê, a ordem primitiva das novelas foi alterada)”. (Rosa 2003a: 120).

vemos apenas alguns vultos de costas. O mesmo procedimento será repetido no padrão da segunda edição, num só volume, e nas três partes da edição de 1964 (cf. fig. 5). A sugestão é a de uma coincidência entre o corpo das figuras e o corpo do livro, fazendo corresponder a espessura deste e a sua matéria ficcional, que reforça uma ideia que tenho vindo a acentuar: a construção do livro em Rosa parece estabelecer uma dobra que devolve o leitor, além do fim, ao interior do livro. A negação da *closure* que até aqui comentámos faz-se de um movimento de releitura ou de regresso ao livro. É também essa delimitação que parecem encenar as figuras de Poty, “fechadas” ao exterior como a criança de “Os Cimos”. Por outro lado, o comentário do desenhador associa a ilustração a uma imagem directamente vinculada à parábase: a de uma representação teatral do espaço, que tem como ponto de fuga o leitor fora do livro, e que retoma a referência teatral do título e das epígrafes de Plotino.

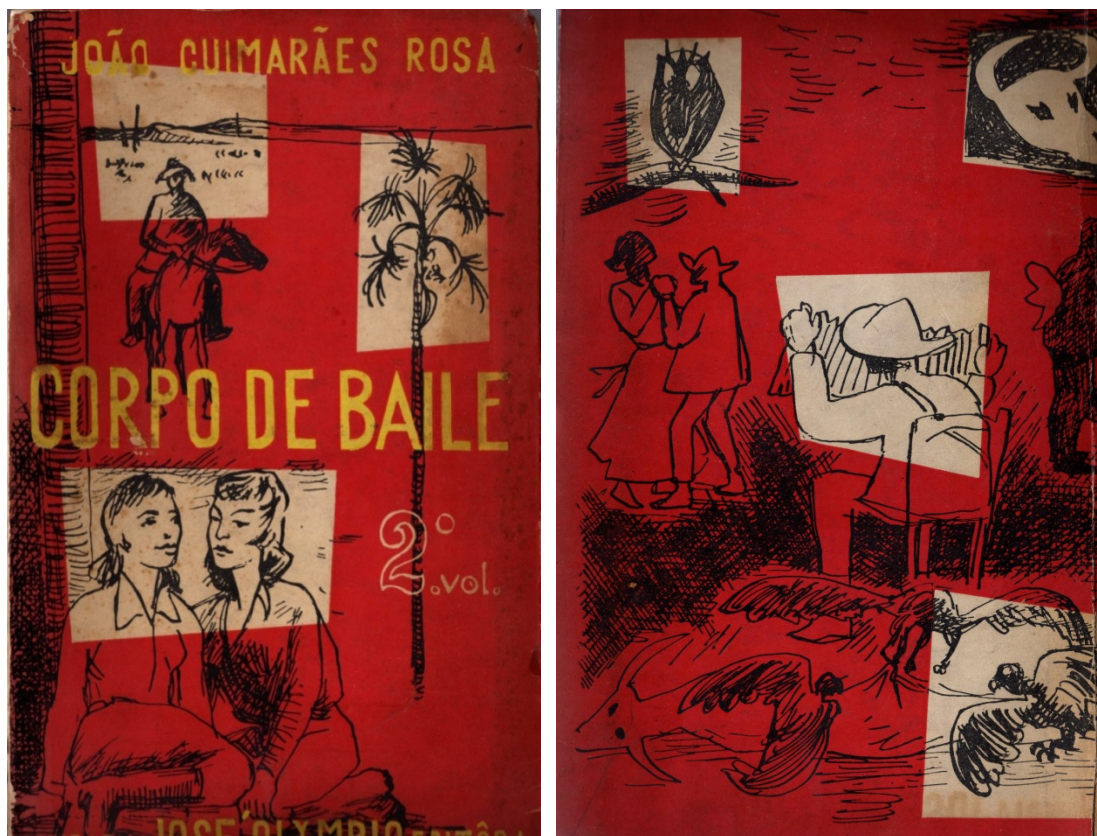




Fig. 5 - Capa e contracapa do 2º vol. da 1ª ed. de *Corpo de Baile*; capa e contracapa do 2º vol. da 3ª ed., *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

No equilíbrio, porém, da primeira edição, os três contos identificados como parábases no segundo índice já se encontravam nessa posição no primeiro, e é aí que se começa a perceber a complexidade da reflexão de Guimarães Rosa sobre o interstício. A ordem que os *poemas* seguem é a da alternância entre um *Geral* e uma *Parábases*, estando os contos no intervalo dos romances. No segundo índice, então, o livro parece mostrar a sua construção: aos *poemas* indiferenciados da primeira leitura (que podem ser entendidos também no seu sentido etimológico de “coisa feita”) corresponde, no momento em que o leitor termina de ler, a sua explicitação, abrindo para a releitura. Voltaremos mais tarde a esta distinção; antes, porém, é importante sublinhar que neste jogo se decidem dois problemas de estrutura que o livro coloca: o duplo índice, antes de mais, e a construção do livro como uma sequência *intermitente*. Os “contos críticos”, na

sua dimensão reflexiva, interrompem os romances, intercalando a narração e o seu questionamento, a narrativa e a sua teoria, o livro resultando, inicialmente, da interacção entre as duas ordens de textos; mas essa distinção só se torna visível num segundo momento, na indicação de releitura que devolve o leitor à diferenciação interna do que se apresentava como unitário. Adaptando o que dirá Schlegel a propósito do “segundo” *Quijote*, o protagonista da segunda leitura é a primeira leitura, “continua riflessione dell’opera su se stessa” (Schlegel 1998: 351 IX 185). Assim, o que parece estar em causa é mais a manutenção dessa posição intersticial da poética, suspensa, ou “parada no meio”, no ponto em que narração e comentário não se podem ainda distinguir, do que a sua dissolução clarificadora. Que a parábase se explicita e denuncie apenas nesse jogo de indicações duplicadas à margem devia fazer-nos pensar no que há de comum entre as suas posições, ou seja a considerar as implicações do prefixo que parábase e paratexto partilham⁹. No ensaio “The Critic as Host”, Hillis Miller faz a conhecida caracterização daquilo a que chama “words in ‘para’”. Entre elas está, obviamente, a parábase:

If words in “para” are one branch of the labyrinth of words in “per”, the branch is itself a miniature labyrinth. “Para” is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin,

⁹ O carácter aparentemente “paratextual” da parábase é um problema próprio da crítica da parábase clássica. Veja-se uma breve descrição da questão em Adriana Duarte: “A associação da parábase com o ritual em estado bruto era indício do incômodo que ela representava para os estudiosos que, sob a influência do teatro realista então contemporâneo, eram incapazes de admitir como natural a suspensão da ação dramática na metade da peça com digressões que, como agravante, rompiam com a ilusão dramática. Tanto isso é assim que floresceram hipóteses que situavam a sua posição original no início ou no final da comédia, quando era admissível que o poeta ou os atores se dirigissem ao público sem prejudicar o andamento da peça. Assim, na Alemanha, predominou a tese de que a parábase equivaleria ao párodo, inclusive do ponto de vista etimológico, e que ocuparia posição inicial. (...) Outra corrente deslocava a parábase para o final da comédia, atribuindo-lhe a função de epílogo, onde seria justificável que os atores tirassem as suas máscaras e se dessem a conhecer aos espectadores”. (Duarte 2000: 41).

and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in “para”, moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other. Though a given word in “para” may seem to choose univocally one of these possibilities, the other meanings are always there as a shimmering in the word which makes it refuse to stay still in a sentence. The word is like a slightly alien guest within the syntactical closure where all the words are family friends together. Words in “para” include: parachute, paradigm, parasol, the french paravent (windscreen), and *parapluie* (umbrella), paragon, paradox, parapet, parataxis, parapraxis, parabasis, paraphrase, paragraph, paraph, paralysis, paranoia, paraphernalia, parallel, parallax, parameter, parable, paraesthesia, paramnesia, paramorph, paramecium, paraclete, paramedical, paralegal - and parasite. (Miller 2004: 179).

A parábase denunciada num duplo índice que, como uma moldura, institui e perturba os limites do livro é uma imagem particularmente complexa das sobreposições entre interior, exterior e margem que parecem estar na base da descrição de Miller. Se historicamente a origem da posição intermédia da parábase é de difícil definição, é também com base na sua estranha construção de uma zona de fronteira *no interior* da ficção. Se tivermos em conta uma consideração como esta de Hubbard – “The parabasis both reveals and problematizes the identity of poet and chorus, both reflects and deconstructs the drama that surrounds it and the society that surrounds the drama.” (1991: ix) –, vemos que o problema que a parábase, no limite, coloca é o de um centro que ameaça transformar a inteira peça (a inteira ficção) numa moldura à sua volta, invertendo a noção de intervalo, perturbando definitivamente distinção entre interior e exterior. E é nesse movimento de perturbação da margem, e da obra, que a parábase encontra o duplo índice – *parergon*¹⁰. Assim, parábase e paratexto parecem partilhar a

¹⁰ “Ce que les constitue en *parerga*, ce n’est pas simplement leur extériorité de surplus, c’est le lien structurel interne qui les rive au manque à l’intérieur de l’*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l’unité même du *ergon*. Sans ce manque, l’*ergon* n’aurait pas besoin de *parergon*. (Derrida 1978: 69).

mesma função reflexiva – reflectem a obra, nesse gesto tornando instável aquilo que descrevem, e são o espaço da indicação de releitura.

Indicações de Releitura

Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.

“O Espelho”

A duplicação não coincidente do índice coloca a possibilidade de um texto – o mesmo texto – se fazer outro sem que a sua materialidade seja afectada, o que nos irá devolver à anulação, em movimentos de sinal oposto, do sentido da comunicação que uma figura do meio como o Guegue representava. Começamos a perceber que as diferenças entre os dois índices de *Corpo de Baile* dependem mais da instituição de uma dobra reflexiva no seio do próprio livro do que de uma diferente combinação das peças que o compõem. Podemos então considerar o caso que aponte como ponto de fuga desta comparação, *Tutaméia*, em que voltamos a ter dois índices, desta vez com a explicitação de uma diferença entre índice e índice e entre livro e livro. Temos um índice inicial e um “Índice de Releitura”, ambos organizados alfabeticamente, correspondendo o segundo a uma inversão do título: de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* passamos a *Terceiras Estórias (Tutaméia)*.

TUTAMÉIA
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)

“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.”

SCHOPENHAUER.

<i>Alctria e hermenêutica</i> ..	3	Melim-Meloso	92
Antiperipléia	13	No prosseguir	97
Arroio-das-Antas	17	<i>Nós, os temulentos</i>	101
A vela ao diabo	21	O outro ou o outro	105
Azo de almirante	24	Orientação	108
Barra da Vaca	27	Os três homens e o boi ..	111
Como ataca a sucuri ..	31	Palhaço da boca verde ..	115
Curtamão	34	Presepe	119
Desenredo	38	Quadrinho de estória ..	122
Droenha	41	Rebimba, o bom	126
Esses Lopes	45	Retrato de cavalo	130
Estória n.º 3	49	Ripuária	134
Estoriinha	53	Se eu seria personagem ..	138
Faraó e a água do rio ..	57	Sinhá Secada	142
Hiato	61	<i>Sobre a escôva e a dúvida</i>	146
<i>Hipotrético</i>	64	Sota e barla	167
Intruge-se	70	Tapiiraiuara	171
João Porém, o criador de perus	74	Tresaventura	174
Grande Gedeão	77	— Uai, eu?	177
Reminiscção	81	Umas formas	180
Lá, nas campinas	84	Vida ensinada	184
Mechéu	88	Zingarêscas	189

Fig. 6 – índice inicial da 1ª edição (Rosa 1967).

No primeiro índice, as quarenta e quatro estórias que compõem o livro estão dispostas por ordem alfabética em duas colunas, que quatro desses títulos, em itálico, subdividem em quatro partes. No curso da leitura, essas estórias serão identificadas como prefácios (num literal “título interior”¹¹, como o *Zwischenspiel* da tradução alemã). Só no segundo índice, no índice de releitura, os prefácios serão apresentados como tal, reunidos na parte superior da página sob a designação que lhes corresponde. Por um lado, como em *Corpo de Baile*, é só no segundo índice que as classificações se vão revelar (*contos* e *prefácios*); por outro, acontece o oposto do livro de 1956: aí, no primeiro índice, os textos mantinham a dimensão intervalar que os define como parábases, mas na construção gráfica do segundo índice, em que a sua função era

¹¹ “Les intertitres, ou titres intérieurs” (Genette 1987: 297).

objectivada, formavam um grupo compacto de textos. Em *Tutaméia*, é só no segundo índice que os quatro prefácios, identificados também como um só grupo, ocupam a posição estrutural que nominalmente lhes corresponde.

TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)			
Índice de releitura			
<i>“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” SCHOPENHAUER.</i>			
PREFÁCIOS:			
<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3	<i>Nós, os temulentos</i>	101
<i>Hipotrérico</i>	64	<i>Sobre a escôva e a dúvida</i>	146
OS CONTOS:			
Antiperipléia	13	Mechéu	88
Arroio-das-Antas	17	Melim-Meloso	92
A vela ao diabo	21	No prosseguir	97
Azo de almirante	24	O outro ou o outro	105
Barra da Vaca	27	Orientação	108
Como ataca a sucuri ..	31	Os três homens e o boi ..	111
Curtamão	34	Palhaço da bôca verde ..	115
Desenredo	38	Presepe	119
Droenha	41	Quadrinho de estória ..	122
Êsses Lopes	45	Rebimba, o bom	126
Estória n.º 3	49	Retrato de cavalo	130
Estoriinha	53	Ripuária	134
Faraó e a água do rio ..	57	Se eu seria personagem ..	138
Hiato	61	Sinhá Secada	142
Intruge-se	70	Sota e barla	167
João Porém, o criador de perus	74	Tapiiraiuara	171
Grande Gedeão	77	Tresaventura	174
Reminiscção	81	— Uai, eu?	177
Lá, nas campinas	84	Umas formas	180
		Vida ensinada	184
		Zingarésca	189

Fig. 7 – “índice de releitura” da 1ª ed. (Rosa 1967)

Sublinhei já o modo como estes índices parecem absorver a “instância prefacial” do livro, mesmo num livro com quatro prefácios. Com o desaparecimento da parábase da *Comédia Antiga*, os seus traços essenciais parecem ter-se concentrado exclusivamente no espaço do prólogo: movimento que provoca uma alteração sobretudo a nível de relação com a estrutura dramática¹². Exterior, anterior à ficção, o prólogo

¹² A propósito da apropriação de traços da parábase pelos prólogos de Terêncio, cf. Maria de Fátima Silva, “A voz do Autor na comédia grego-latina” (Silva 2001). Sobre a presença da “crítica

situa-se no limiar, que é um espaço de fronteira, de passagem, mas não necessariamente de suspensão.¹³ Os prefácios de *Tutaméia*, no entanto, são colocados, pelas oscilações constitutivas dos índices, em situação de intervalo; apenas “Aletria e Hermenêutica” pode eventualmente reclamar a posição de prefácio nos dois índices – gesto curioso, se tivermos em conta que se trata de um texto publicado, na sua primeira versão e com o título “Risada e Meia”, já em 1954 (Martins Costa 2006b: 209). O primeiro índice integra os quatro prefácios na sequência alfabética, destacando-os pelo itálico do título, comprometendo a sua exterioridade pela indistinção em relação às histórias e pelo seu posicionamento intercalar. No segundo, os prefácios, estruturalmente e nominalmente, são identificados como tal e ocupam a posição liminar da projecção de leitura do índice: mas sendo o índice de *releitura*, a anteposição é eliminada pela repetição, suspendendo os textos entre um tempo anterior e um novo tempo que apenas pode ler *depois*. Tal como em *Corpo de Baile*, a explicitação implica a reunião dos textos num grupo, como se fossem um todo especial dividido em quatro (ou, no primeiro caso, em três)¹⁴; e, também como em *Corpo de Baile*, parece absorver um problema de leitura que o livro coloca: no primeiro, confirmando a eventual impressão de uma diferença entre contos e

literária” nas parábases em geral ver, da mesma autora, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Silva 1987).

¹³ “The phenomenon of the self-referential parabasis is unique to Attic Old Comedy, although it has various analogues in the traditions of European comic drama; one need only examine the prologues of Plautus and Terence, Jonson or Gryden to find many of the same apologetic topoi and attitudes that appear in Aristophanes’s parabases. But a prologue is by its nature a different entity, in a sense standing outside of the dramatic enactment. What is distinctive about the parabasis is its simultaneous digressiveness and integration with the dramatic events”. (Hubbard 1991: 1-2).

¹⁴ Numa das poucas referências aprofundadas da recepção de *Tutaméia* à epígrafe do segundo índice, Heloísa Vilhena de Araújo, num ensaio em que procura ecos de Schopenhauer no livro de Rosa, sugere que a releitura assentaria na identificação da distinção entre os dois grupos: “Guimarães Rosa, portanto, sugere que o livro seja lido uma primeira vez, de maneira corrida, com os prefácios intercalados entre os contos, e uma segunda vez, lendo-se os prefácios juntos e passando-se depois aos contos. Essa segunda leitura – releitura – indicaria a construção orgânica do conjunto de contos, agrupados sem interrupção de prefácios e, por outro lado, a construção orgânica do conjunto de prefácios, não separados pelos contos.” (Araújo 2001a: 14). Num certo sentido, parece-me ser essa a função da anteposição – como se o leitor lesse antes para perceber porque não estão antes, deste modo reafirmando a unidade do livro através da constatação da diferença entre livro e livro. Com a leitura, porém, do prefácio de Schopenhauer, veremos que não é tão linear a associação entre organicidade e coerência interna – e que a própria expressão “construção orgânica” tem como foco, antes de mais, a invalidação de uma estruturação orientada e hierarquizada, sobre a qual assentaria a prioridade natural dos prefácios.

romances que o leitor poderia trazer da leitura; no segundo, fazendo do “índice de releitura” o espaço em que o movimento do leitor, que foi encontrando ao longo da leitura a perturbadora multiplicação dos prefácios que o primeiro índice não deixava prever, se detém e define na noção de *Tutaméia* como livro com quatro prefácios.

A dimensão reflexiva desses textos, e, mais uma vez, a sua contribuição para a marcação de uma presença declaradamente autoral no seio da ficção, fez com que se tornassem o terreno privilegiado de análise: como se aí se devesse encontrar “a chave da obra”¹⁵. São, de facto, os únicos textos na produção em livro de Rosa em que uma primeira pessoa autoral surge representada, comentando a própria obra. A subjugação dos prefácios à lei do índice (a ordem alfabética), porém, colocando-os no intervalo das histórias e das leituras, atribui-lhes uma indefinição “parabática”, poderíamos dizer, como textos portadores dessa dupla carga de auto-referencialidade e suspensão que está na base da definição da parábase e que determina, nas palavras de Adriane Duarte, que “quando a ilusão é quebrada o que se encontra não é a realidade, mas uma segunda ficção” (2000: 46). Ficção do sujeito, ou contaminação do sujeito pela ficção, que já encontramos representada pela assinatura do índice (e do livro). A alteração da ordem alfabética na série dos contos de *Tutaméia*, que inscreve as iniciais de João Guimarães Rosa (“João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”¹⁶) nos índices, afecta necessariamente a materialidade do livro e a ordem de leitura, inscrevendo o nome de autor nas páginas do livro. Antecipando uma leitura moderna da parábase a que farei referência na última parte da tese, podemos pensar nesta irrupção

¹⁵ Veja-se o artigo de Assis Brasil no *Jornal de Letras* logo depois da publicação de *Tutaméia*, intitulado “A Chave da Obra de Guimarães Rosa” (Brasil 1969) e centrado nos prefácios.

¹⁶ Ana Maria Machado, no seu estudo sobre o nome em Rosa, sugere que “assinalando o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*.” (Machado 2003: 95).

do nome de Guimarães Rosa na indexação alfabética nos termos da apropriação de Schlegel por De Man em “The Rhetoric of Temporality”:

Schlegel makes clear, however, that the effect of [the author’s intrusion that disrupts the fictional illusion] is not a heightened realism, an affirmation of the priority of a historical over a fictional act, but that it has the very opposite aim and effect: it serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction and from forgetting the essential negativity of the fiction. The problem is familiar to students of point of view in a fictional narrative, in the distinction they have learned to make between the persona of the author and the persona of the fictional narrator. The moment when this difference is asserted is precisely the moment when the author does not return to the world. (De Man 1983: 219).

Mas é, em primeiro lugar, sobre a releitura que incide este desdobramento dos índices, materializando a ideia, já encontrada, de um limite que, prolongado, invalida a conclusão. Isso é evidente na sua disposição, abrindo e fechando o livro, sugerindo a impossibilidade de o leitor abandonar o livro depois da última palavra, da palavra FIM, presente em *Corpo de Baile* mas substituída pelo sinal do infinito em *Grande Sertão: Veredas* (e eliminada nos dois livros seguintes). A construção de um movimento que ultrapassa a direcção do livro é, em *Tutaméia*, explícita e permite-nos interrogar o modelo de livro de Rosa a partir deste exemplo concreto. Para isso, não irei explorar as relações internas entre as histórias, ou entre histórias e prefácios, nem os modos de auto-representação irónica que aí se põem em prática. Para esses aspectos, remeto aos dois estudos principais sobre as histórias de *Tutaméia*: *As Paragens Mágicas*, de Irene Gilberto Simões (1988), e *Tutaméia: Engenho e Arte*, de Vera Novis (1989)¹⁷. O aspecto que me interessa destacar, à luz do que já vimos até agora, é também um dos

¹⁷ Uma referência especial deve ser feita, porém, a um estudo sobre os prefácios em que se lê a construção de *Tutaméia* à luz de Blanchot: refiro-me ao ensaio *O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia*, de Guimarães Rosa, de Daisy Turrer (2002). Embora não aprofunde a questão das indicações de leitura nos índices, a autora considera de forma interessante o papel do não-fechamento no livro, descrevendo *Tutaméia* como “um meio de margens decentradas e disseminadas” (*idem*: 88). O percurso que aqui faremos dirige-se, porém, para a acentuação da temporalidade da construção de *Tutaméia*, que no quadro desta leitura corre o risco de se diluir.

menos interrogados em relação ao último livro em vida de Rosa: o modo como os dois índices constróem o livro. *Tutaméia* propõe uma ideia de releitura a partir do jogo que estes instituem que vai além da mera indicação da necessidade de reler, e mesmo da necessidade de reler por outra ordem: e no que nessa proposta há de novo em relação aos exemplos considerados será possível a passagem para uma terceira parte deste trabalho. O índice no final postula, desde logo, o recomeçar da leitura, ou a releitura como momento seguinte, necessário, de acordo com a prescrição do livro. No caso de *Tutaméia*, este questionamento da releitura, fundação instável do livro, é levado mais longe através de outra simetria entre os dois índices, estabelecida pelas epígrafes de Schopenhauer, determinantes para a definição do livro como forma recursiva.

Diferentemente de *Corpo de Baile*, que tem sete epígrafes, tantas quantas as novelas do livro, aliás também estruturadas numa sequência 4 + 3 (sendo a sua distribuição outra indicação de leitura¹⁸), a que se deve acrescentar o “Coco do Chico”, *Tutaméia*, enquanto livro, não terá epígrafe: a unificá-lo temos somente os dois índices. No entanto, não só os contos e os prefácios, mas também os índices, têm epígrafes. O problema que as epígrafes dos índices colocam, em relação especular, é precisamente o problema da relação entre leitura e releitura. Ambas são retiradas do prefácio da primeira edição de *O Mundo como Vontade e Representação* de Schopenhauer.

A escolha é fundamental. O prefácio de Schopenhauer é um caso extremo entre os prefácios filosóficos, devido à sua radical exposição da dificuldade de conformação

¹⁸ É importante ter em conta que a redistribuição das epígrafes com a divisão em três volumes foi amplamente ponderada por Rosa e foi considerada um dos traços que mantêm a unidade da obra. Veja-se a correspondência com Bizzarri: “Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, ‘Corpo de Baile’, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno [...] 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores [...]; na relação das obras (‘DO AUTOR’), explica-se que: ‘A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:’ e segue-se a indicação dos mesmos. / Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; isto é, o ‘Noites do Sertão’ pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo três livros distintos e um só verdadeiro... Que tal? Que acha Você, de tudo?” (Rosa 2003a: 120-121).

entre aquilo a que chama “pensamento único” e a forma do livro. Essa dificuldade traduz-se numa espécie de hipertrofia da margem, numa ampliação desregulada da dimensão preambular e paratextual, sobre a qual o próprio prefácio é levado a ironizar e que se prolongará pelas duas reedições da obra em vida; a representação última desse crescimento marginal será, como é evidente, *Parerga e Paralipomena*. Jean-Marie Schaeffer sublinha que essa é uma tendência que se pode atribuir a uma tradição filosófica marcada por aquilo a que chama “soupçon philosophique”, em que

le philosophe ressent la singularité de son discours essentiellement par rapport à la société et au mouvement global des idées. Dans la mesure où la préface est le lieu où il rencontre l’opinion publique, donc le lieu où cette singularité risquerait de s’effacer, elle devient un endroit surinvesti par toutes sortes de manoeuvres rhétoriques visant à marquer son caractère non doxique (Schaeffer 1987: 38).

No caso específico do “Prefácio à Primeira Edição”, estaríamos além do mais perante um exemplo em que a função pragmática do prefácio filosófico se faz visível, no sentido em que o prefácio se torna o lugar de uma selecção “dirigée vers le publique comme un ensemble de lecteurs-disciples potentiels” (*idem*: 40), com tendência para exacerbar a distinção entre os dois conjuntos (*idem*: 41). Nesse sentido, o prefácio é o espaço para que o filósofo marque a sua diferenciação em relação ao mundo, um espaço de fronteira onde os leitores podem ser eleitos através de uma série de “exigências”, para usar a expressão de Schopenhauer. Nesse gesto, o prefácio filosófico expõe uma das funções problemáticas do paratexto: determinar condições para o leitor é um modo de determinar, na fronteira do texto, no momento em que o leitor já está a ler, uma prescrição de leitura. A margem faz-se assim fronteira: obstáculo ou iniciação. Podemos pensar no apelo de Nietzsche no final do prefácio a *Aurora*:

- E finalmente: porque razão devemos afirmar com tanta força o que somos, o que queremos e o que não queremos? Consideramo-lo com mais frieza, maior

distanciamento, maior inteligência, maior elevação, digamo-lo, como isso pode ser dito entre nós, tão discretamente que o mundo não ouça, que o mundo não *nos* ouça. Sobretudo digamo-lo *lentamente*... Este prefácio chega tarde, mas não demasiado tarde; no fundo, que importam cinco ou seis anos? Um tal livro, um tal problema, não são apressados; e além disso, somos amigos do *lento*, eu e o meu livro. Não fui filólogo em vão, sou-o ainda hoje, o que quer dizer, professor de leitura lenta: - por fim escrevo também lentamente. Agora, isso não só faz parte dos meus hábitos, como do meu gosto – um gosto maldoso, talvez? – Não escrever nada que não deixe encurralados os homens “apressados”. A filologia é efectivamente essa arte venerável que exige do seu admirador antes de tudo uma coisa: manter-se afastado, ocupar o seu tempo, tornar-se silencioso, tornar-se lento, – como uma arte, um conhecimento de ourives aplicado à *palavra*, uma arte que tem para executar apenas trabalho subtil e cauteloso e que não chega a lado algum se não for lentamente. É precisamente nisso que ela é mais precisa do que nunca, é por isso que nos atrai e nos encanta muito mais numa época de “trabalho”, por outras palavras: num tempo de pressa, de indecente precipitação, de suor, que quer acabar tudo num repente, sem fazer excepção de todos os livros, antigos ou modernos: – quanto à nossa arte, ela não pôs fim facilmente ao que quer que fosse, ela ensina a ler convenientemente, quer dizer: lentamente, profundamente, olhando com prudência para trás e para diante de si, com pensamentos ocultos, com as portas abertas, com os dedos e os olhos subtis... Ó pacientes amigos, este livro deseja apenas leitores e filólogos perfeitos: *aprendei a ler-me convenientemente!* (Nietzsche 1977: 10-11).

Não é outro o objectivo de um prefácio como o de Schopenhauer, que começa por declarar a razão da sua existência: “I propose here to state how this book is to be read” (Schopenhauer 1958: xx). A atenção sobre a leitura – e sobre uma didáctica da leitura – é o traço que define estes prefácios, dominante sobre a sua função introdutória ou descritiva, introduzindo neles uma força prescritiva que a própria ideia de selecção bifurca: o prefácio atrai para o limiar da obra a possibilidade da fuga à prescrição, materializando-a numa oposição entre ler e não ler. Nesse gesto, o livro engloba no seu interior – na margem problemática – a possibilidade da sua não-legibilidade; através da diferenciação liminar, o livro tenta afirmar-se como legível – e irá fazê-lo contra a sua natureza física de suporte, contra o livro e em nome do pensamento que procura preservar. Basta pensar que uma das imagens que encontraremos da inconformidade

irremediável entre leitor e livro será o tratamento do livro como objecto decorativo. Na bifurcação entre a prescrição e o seu incumprimento revela-se, neste prefácio, a dupla natureza do livro: meio de transporte, num caso, que autor e leitor tentarão compensar através de uma série de movimentos complementares; e objecto concreto que impõe uma forma, e assim, deforma, ao que se tenta através dele transmitir, tornando inacessível o que transporta. Assim, é ainda sobre a materialidade do livro, nos dois casos, que o prefácio procura agir, a partir da margem que delimita a forma: e irá fazê-lo traçando um mapa que, por sua vez, deforme a forma do livro, perturbando a sua linearidade e englobando nela aquilo que não lhe pode, materialmente, pertencer. Paradoxalmente, a prescrição impõe o desvio como condição do livro; e a leitura desobediente, ou desviante, reduz o livro à sua linearidade ineficaz.

Estas primeiras considerações permitem pensar a questão da prescrição de releitura no livro de Rosa, e o papel do índice como margem de indicação, de inscrição de um desejo do livro que se propõe, no interior da margem, como alternativa entre possibilidade e negação do livro. Percebe-se assim que o importante na escolha deste prefácio em particular seja mais uma vez a questão do livro, e a relação entre uma materialidade resistente e o desejo da sua superação que encontrámos na figura de Joana Xaviel. É em nome de uma ideia de livro que todo o prefácio da primeira edição está dedicado à determinação de uma série de *exigências* sobre o leitor como condições necessárias para a leitura da obra, “a book which it would be useless for them to read unless they complied with the demands I made” (*idem*: xxiv). Estas vão da primeira e mais importante (“to read the book twice”) a uma série de condições prévias: o conhecimento de outros dois textos de Schopenhauer, familiaridade com a filosofia de Kant, a leitura preliminar do apêndice (que também deverá ser lido duas vezes) e, se possível, conhecimento da filosofia de Kant e os Upanishads. O peso destas exigências

é bem sentido por Schopenhauer, acreditando que elas irão pôr em prática a referida selecção entre os que irão ler o livro e aqueles que, para compensar a aquisição, o usarão para fins que dispensam a leitura:

I am afraid, however, that even so I shall not be let off. The reader who has got as far as the preface and is put off by that, has paid money for the book, and wants to know how he is to be compensated. My last refuge now is to remind him that he knows of various ways of using a book without precisely reading it. It can, like many another, fill a gap in his library, where, neatly bound, it is sure to look well. Or he can lay it on the dressing table or tea-table of his learned lady friend. Or finally he can review it; this is assuredly the best course of all, and the one I specially advise. (*idem*: xxv).

Na verdade, estas exigências são mais do que um esforço de singularização, que prepararia os *seus* leitores para a particularidade do pensamento que aqui se apresenta. São, em Schopenhauer, uma reflexão amarga sobre o livro como *medium* – como meio de transporte, visto exclusivamente como receptáculo inadequado. É esse o tema do prefácio - “Yet in spite of all my efforts, I have not been able to find a shorter way of imparting that thought than the whole of this book.” (*idem*: xx) – que estabelece desde logo a “inadéquation entre la forme et le contenu du discours ou (...) une incommensurabilité du signifiant au signifié” que a lógica hegeliana identificaria e recusaria no espaço do limiar (Derrida 1972a: 27). Essa insuficiência do livro atravessa todas as exigências do prefácio, que continuamente oscila entre a apologética pela forma longa e a afirmação de que é essa forma não é suficiente e deve ser complementada, entre a reiteração de uma necessidade de *ter lido antes* e uma necessidade de *reler depois*. A didáctica da leitura do prefácio é aqui, como era já no exemplo de Nietzsche, essencialmente dirigida para o tempo da leitura. Ao estabelecer, porém o “curso”¹⁹ das leituras prévias e os movimentos de releitura, o prefácio chama

¹⁹ “On n’est pas loin du cursus universitaire” (Schaeffer 1987: 40)

para o interior da obra uma série de outros textos que *teriam* nela o seu lugar se não tivessem já sido escritas, deste modo acentuando a essencial incompletude do livro, de um lado, e o desfasamento implícito²⁰ do seu completamento. Veja-se por exemplo o que justifica a segunda exigência:

The second demand is that the introduction be read before the book itself, although it is not a part of the book, but appeared five years previously under the title *On the fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason: a Philosophical Essay*. Without an acquaintance with this introduction and propaedeutic, it is quite impossible to understand the present work properly, and the subject-matter of that essay is always presupposed here as if it were included in the book. Moreover, had it not preceded this work by several years, it would not be placed at the front of it as an introduction, but would be incorporated in the first book, since this book lacks what was said in the essay, and exhibits a certain incompleteness because of these omissions, which must always be made good by reference to that essay. (Schopenhauer 1958: xxii).

Mas não é apenas a leitura da obra presente que será afectada pela leitura prévia do ensaio de 1813; algumas concepções nele contidas, apresentadas de forma desequilibrada devido a uma excessiva preocupação com a filosofia kantiana, terão a sua errata em *O Mundo como Vontade e Representação*, cuja leitura se apresenta como releitura correctiva do texto mais antigo: “For this reason, the correction of such passages in that essay will come about quite automatically in the reader’s thoughts through this acquaintance with the present work.” (*idem, ibidem*). E o mesmo se passará com o apêndice da obra, que deverá também ser lido antes, reforçando o necessário conhecimento prévio da obra de Kant: “On the other hand, it could not from the nature of the case be avoided that even the appendix should refer now and again to the main text. The result is simply that the appendix, as well as the main part of the work, must

²⁰ De que o exemplo mais forte será talvez esta passagem: “But the same dislike to quote myself word for word, or to say exactly the same thing a second time (...) has been the cause of yet a second omission in book one of this work. For I have left out all that is to be found in the first chapter of my essay *On Vision and Colours*, which otherwise would have found its place here, word for word. (Schopenhauer 1958: xxii).

be read twice” (*idem*: xiii). A lógica do *parergon* parece estar aqui a funcionar plenamente.

O que resulta destas advertências é mais uma sobreposição entre as funções do índice e do prólogo, agora no sentido oposto. O prefácio revela a estrutura do livro e constrói uma ordem de leitura – mas, tal como nos índices de Rosa, uma ordem distinta da ordem do livro, da sequência de páginas que forma a sua materialidade linear. Estes desdobramentos recursivos, que o prefácio prolonga até ao ponto em que já só os pode interromper pela ironia – “How are we to reach the end, asks the reader, if we must set to work on a book with so much trouble and detail?” (*idem*: xxiv) – traduzem o esforço para compensar a partir de fora, a partir da margem e de uma anterioridade “propedêutica”, um problema de forma. E, como dizíamos, é *em nome do livro* que elas se tornam necessárias:

A system of thought must always have an architectonic connexion or coherence, that is to say, a connexion in which one part always supports the other, though the latter not the former; in which the foundation-stone carries all the parts without being carried by them; and in which the pinnacle is upheld without upholding. On the other hand, *a single thought*, however comprehensive, must preserve the most perfect unity. If, all the same, it can be split up into parts for the purpose of being communicated, then the connexion of these parts must once more be organic, i. e., of such a kind that every part supports the whole just as much as it is supported by the whole; a connexion in which no part is first and no part last, in which the whole gains in clearness from every part, and even the smallest part cannot be fully understood until the whole has been first understood. But a book must have a first and a last line, and to this extent will always remain very unlike an organism, however like one its contents may be. Consequently, form and matter will be here in contradiction. (*idem*: xx-xxi).

É aqui que a exigência de releitura se explica plenamente e se liga aos aspectos da ficção de Guimarães Rosa que até agora nos ocuparam. Um livro, na definição de Schopenhauer, é um meio de transmissão inadequado. Perturba, de todas as formas que

a introdução dá a ver, a revelação desse pensamento único cuja descoberta equivale “à descoberta da pedra filosofal” (*idem*: xx). E perturba-a, essencialmente, porque exige uma primeira e uma última linha. O livro é orientado e hierarquizado; o pensamento é orgânico, nele “no part is first and no part last”²¹. O livro falha pela discrepância entre uma forma que exige divisões e margens e a organicidade de um pensamento que as recusa. Se o pensamento que o livro pretende revelar é orgânico e *único*, não poderá aceitar a estrutura que o livro lhe impõe. A exigência de um começo e de uma conclusão entra em conflito com a reciprocidade permanente das partes e do todo que não se pode submeter a uma vectorialidade. A forma escolhida para ultrapassar essa imposição do livro aproxima-se do tipo de relançamento que encontramos representado na figura do Guegue: um livro só pode superar o seu *telos* se for obrigado a entrar num circuito que o inverta e subverta. A releitura prolonga o livro além do seu limite, dobrando-o sobre si no circuito que institui nele uma diferença. É esta a contradição que faz do prefácio – e das suas exigências que projectam um número indeterminado de possíveis prefácios ao prefácio – algo necessário para a compreensão do livro. Dizer ao leitor o que ler e quando – indicar – é uma forma de tentar compensar as dificuldades desta contradição inerente entre o pensamento e o suporte. O papel dos elementos marginais é assim determinante: só o prefácio permite que o livro seja lido, pois é o prefácio que prescreve a sua releitura.

Esta, porém, tem também as suas exigências; e é talvez nesse ponto que esta imagem de um todo orgânico constituído por partes que o suportam e são por ele

²¹ Repare-se que a comparação entre o “pensamento único” e o organismo recorda a caracterização platónica do discurso como “ser vivo” – “todo o discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhe falem, nem a cabeça, nem os pés, e de modo a que todos os órgãos internos como os externos se encontrem ordenados uns aos outros, em harmonia com o todo” (Platão 1994: 98 264c). No entanto, a analogia cede perante a negação da prioridade a qualquer das partes do discurso, sobre a qual assenta a distinção face ao carácter “inorgânico” do sistema. Este seria, nos termos do *Fedro*, um discurso que pode “nadar de costas”, como o epitáfio de Midas.

suportadas se afasta da circularidade hermenêutica que parece sugerir. A palavra “paciência” atravessa o prefácio (tal como todo o campo semântico da lentidão construía o prefácio de Nietzsche a *Aurora*) e determina, de um lado, o tipo de leitura que se espera do leitor, e do outro o confronto desta prescrição abstracta de leitura com a sua “condição viva”. A paciência que a releitura exige

is to be derived only from the belief, voluntarily accorded, that the beginning presupposes the end almost as much as the end the beginning, and that every earlier part presupposes the later almost as the later the earlier. I say “almost,” for it is by no means absolutely so; and whatever it was possible to do to give priority to that which is in any case explained by what follows, and generally whatever might contribute to the greatest possible comprehensibility and clearness, has been honestly and conscientiously done. Indeed, I might to a certain extent have succeeded, were it not that the reader, as is very natural, thinks when reading not merely of what is at the moment being said, but also of its possible consequences. Thus besides the many contradictions of the opinions of the day, and presumably of the reader also, that actually exist, as many others may be added that are anticipated and imaginary. (*idem*: xxi).

O pressuposto de uma organicidade do todo funciona aqui como tentativa de impedir qualquer tipo de movimento além do que “está a ser dito naquele momento”; a paciência, então, é uma forma de negação da antecipação do todo. Não há aí circularidade: há uma leitura que progride o mais linearmente possível até ao fim das páginas, a que se deve necessariamente seguir uma repetição em que as relações se possam enfim revelar, libertas da vectorialidade linear e com base no conhecimento prévio do todo. O risco é precisamente a tentação da antecipação – se o leitor projectar uma imagem do todo antes de concluir a primeira leitura, a legibilidade colapsa. É um movimento que talvez se perceba melhor se o associarmos a uma das mais comuns caracterizações da diferença entre leitura e releitura: a que opõe a dimensão temporal da

primeira à representação espacial da segunda²². A formulação mais conhecida desta distinção é provavelmente a de Nabokov, nas suas *Lectures on Literature*, a propósito de Joyce:

Curiously enough, one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. And I shall tell you why. When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to right, line after line, page after page, this complicated physical work upon the book, the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation. When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way (...). The element of time does not really enter in a first contact with a painting. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it. We have no physical organ (as we have the eye in regard to painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting. (Nabokov 1983: 3).

Este esforço físico concentrado, limitado, impeditivo, para Nabokov, de uma apreensão da obra através da simples leitura, parece corresponder, inversamente, ao desejo de Schopenhauer: um leitor que, pacientemente, porque avisado da precariedade, suspenda o julgamento até chegar ao fim do livro. Schopenhauer afirma-o como desejo, mas um desejo, como toda a prescrição, minado pela impureza do acto de leitura, pelo leitor que não se submete inteiramente à letra, que *inevitavelmente* vai além da sua função e põe em risco o livro imaginando-o antes que ele possa efectivamente existir²³.

²² Cf. M. Calinescu, *Rereading*, sobretudo as páginas 17-30: “At the root of such oppositions is our sense that, while the first reading of a literary work is an unavoidably linear-temporal process, a second reading, even though it takes place in time as well, enables the rereader to apprehend each part of the work within a simultaneous, “spatial” awareness of the whole. This is in fact never the case, as we shall see.” (Calinescu 1993: 17).

²³ A ideia de leitura em Schopenhauer, contra a qual o prefácio se faz, parece assim próxima da que leva Matei Calinescu a negar a possibilidade de distinção entre leitura e releitura: “What should be clear is that reading and rereading often go together. Thus, under certain circumstances the first reading of a work can in fact be a *double* reading; that is to say, it can adopt, alongside the prospective logic of reading, a retrospective logic of rereading. Such a double movement consists, naturally, of the sequential temporal movement of the reader’s mind (attention, memory, hypothetical anticipation, curiosity, involvement) along the horizontal or syntagmatic axis of the work; but it also consists of the reader’s attempt to ‘construct’ (note the building, spatial metaphor) the text under perusal, or to perceive it as a ‘construction’ with certain clearly distinguishable structural properties. This double (first) reading is one

A paciência que lhe é pedida é então quase uma definição do leitor (por oposição ao “releitor”): aquele que espera, aquele que não antecipa, porque só nessa suspensão orientada a leitura parece subsistir. Deste modo, a ideia de releitura que se repete neste prefácio de Schopenhauer configura ao mesmo tempo um horizonte positivo e negativo: positivo, porque procura produzir o pensamento a partir do meio insuficiente e incompleto que é o livro; e negativo, porque implica uma paradoxal temporalidade que postula como simultâneas, numa releitura ideal, uma série de operações, prévias e subsequentes, temporalmente disjuntivas. Se a leitura da obra é o ponto para o qual se orientam todas as leituras anteriores e posteriores de suplementos essenciais à sua completude, e se a leitura da obra só pode efectivamente ter lugar durante a releitura, no desfazamento constitutivo destes movimentos ganha forma a legibilidade impossível de *O Mundo como Vontade e Representação*, preso ainda à temporalidade do suporte e da leitura.

Desta complexa estrutura Rosa irá reter mais do que inicialmente pode parecer, a começar pela acentuação, presente aqui e em Nietzsche, de uma “leitura lenta” como critério de selecção dos leitores, que era aliás um dos pressupostos da advertência de “Cara-de-Bronze” que reproduzi no início desta segunda parte. Toda a construção dos índices de *Tutaméia* ecoa o movimento que aqui se descreveu, sobretudo no modo como se põe em crise uma vectorialidade do livro a partir da introdução de uma prescrição de releitura. Falei da estrutura desdobrada do paratexto como uma dupla cartografia, ou uma cartografia não coincidente que desestabilizava a forma do livro. Os dois índices de *Tutaméia* indiciam, aparentemente, dois livros, como aliás o jogo da inversão entre

in which two radically different kinds of attention and interest are involved (one diachronic, the other synchronic), and in which the ‘normal’ linear reading is already ‘shadowed’ by a sort of tentative rereading.” (Calinescu 1993: 18-19). É no esforço de separação destes dois eixos que reside a prescrição schopenhaueriana.

título e subtítulo (*Tutaméia / Terceiras Estórias*) parece querer confirmar, sugerindo também uma inversão no sentido da leitura. E mais do que apresentar o livro, mais do que descrever a estrutura do livro (embora também o façam), estes índices indicam como ler, e predisõem uma ordem de leitura que será mudada no final do livro, perturbando a sua sequência linear.

Os índices reproduzirão duas passagens quase contíguas do prefácio de Schopenhauer. A primeira aparece no primeiro índice e evoca a prescrição básica do texto, recuperando-a numa segunda formulação que sublinha a repetição. Como nos diálogos ocultos de que falámos no capítulo dois, o início de *Tutaméia* parece assim projectar-se para fora do texto, respondendo, na citação, a um gesto fundador que é dele excluído:

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 1967)²⁴.

Em termos de expectativas e protocolos de leitura o primeiro índice, primeira apresentação de uma totalidade do livro, tem um papel desestabilizador. Antes mesmo de iniciar a leitura, o leitor é já projectado para uma revisão posterior, que faz de uma segunda leitura que alterará “muita coisa, ou tudo” o ponto de fuga. Assim, a primeira leitura, marcada pela prescrição liminar, orienta-se, desde logo, para o fim do livro, alertada para a necessidade de ter presente, no seu decurso, a provisoriedade de uma compreensão relativa, que num segundo momento será revolucionada. O leitor é assim já encaminhado para uma revisão posterior, para uma promessa diferida de sentido que invalida a *closure* e que, deste modo, bloqueia na leitura a antecipação da totalidade: é

²⁴ Cito a partir da primeira edição, dado que, como já referi, a edição da Nova Aguilar suprime os índices. No prefácio de Schopenhauer a frase é: “Darum also erfordert die erste Lektüre, wie gesagt, Geduld, aus der Zuversicht geschöpft, bei der zweiten vieles oder alles in ganz anderm Lichte erblicken zu werden” (Schopenhauer 1998: 8).

na releitura, e não na leitura, que o segredo reside. O efeito, como começámos por ver com o prólogo de Schopenhauer, é a suspensão do sentido da leitura, o impedimento de qualquer totalização, na provisoriedade paciente de uma leitura que espera. Quando chegamos ao fim do livro encontramos então o “Índice de Releitura”, com a segunda citação de Schopenhauer:

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

É aqui que o texto de Rosa revela o trabalho sobre o prefácio de *O Mundo como Vontade e Representação*. A frase, como dizíamos, é nele quase contígua à primeira; o gesto fundamental de *Tutaméia* é deslocá-la do início para o fim do livro. Aquilo que no prefácio correspondia a um aviso ao leitor sobre a necessidade de uma exposição repetitiva, introduzindo uma distância em relação ao livro que permitiria melhor entrever o pensamento que nele se tentava transmitir, é aqui transferido para o espaço entre as duas leituras. Qual a diferença? O livro de Rosa incorpora plenamente a tensão do prefácio de Schopenhauer, que tenta, a partir do limiar, projectar um movimento recursivo sobre o livro além do seu final (desdobrado ainda noutras exigências de releitura); mas incorpora-a num desvio da materialidade, ou seja introduzindo, no livro, um paratexto desdobrado que regressa e se mostra, efectivamente, no ponto-chave da passagem da leitura à releitura. Deste modo, em *Tutaméia*, o aviso relativo à leitura surge *depois* – e é nesse movimento que se decide a complexa definição da releitura no texto rosiano. O efeito, na orientação do livro, é perturbador: se a primeira epígrafe levava o leitor à necessidade de uma suspensão em nome do que no fim do livro se revelaria, no final deste processo o leitor é projectado de volta à leitura que acabou de cumprir. Terminada a primeira leitura, o leitor fica a saber que *já* leu duas vezes. Não

estamos longe do movimento que, em *Corpo de Baile*, identificava as parábases ao final de uma leitura em que já tinham funcionado como tal. A atenção é dirigida, agora, não de volta para a margem, mas para o centro, para o próprio acto de leitura, onde a releitura era, sem que disso se tivesse consciência, já posta em prática. No fundo, o aviso atrasado repete a mesma instituição de uma anterioridade que a epígrafe do primeiro índice, ao abrir o livro com uma repetição impossível, já lançava: o livro não coincide com os seus próprios limites, e nesse sentido a sua forma é, para o leitor, incontrolável. Deste modo, abertura e conclusão do livro convergem para o meio, mas num permanente desencontro: uma primeira leitura orientada para uma segunda leitura que tudo alteraria; uma segunda leitura proposta com a consciência de que, afinal, a releitura já foi feita, condicionada pela construção do texto. No “índice de releitura”, então, o livro reformula-se para ser novamente relido, marcado já pela consciência da repetição. O carácter revelatório da segunda leitura está assim sujeito a uma diferença temporal – vem tarde, ou atrasado, tal como a consciência (de *Tutaméia*, por exemplo, como livro com quatro prefácios) chega só no fim do livro.

Mas a diferença em relação a Schopenhauer não reside apenas na deslocação de um aviso prévio para a prescrição final de releitura. No prefácio a *O Mundo como Vontade e Representação*, é ainda em nome da inconformidade entre pensamento e forma do livro que surge a questão da repetição. O leitor terá de ser paciente, mas terá também de perdoar ao seu autor o facto de este, dada a dificuldade do tema, por vezes, em nome da clareza, ter sido obrigado a repetir-se:

Moreover, the earnest desire for fuller and even easier comprehension must, in the case of a very difficult subject, justify occasional repetition. The structure of

the whole, which is organic and not like a chain, in itself makes it necessary to touch twice on the same point.²⁵ (Schopenhauer 1958 : xxi).

Na sua tradução para a epígrafe do segundo índice (“*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem*”), Rosa vai rasurar a presença do autor, transformando aquele *berühren*, tocar, sua acção sobre a estrutura do texto, num simples “*ler-se*”. Em rigor as duas acções equivalem-se: se o autor repetiu duas vezes a mesma passagem o leitor (e mais ainda um leitor decorrente da formulação schopenhaueriana) também a irá ler duas vezes. No entanto, o problema sai deslocado desta pequena alteração de tradução. O leitor lê duas vezes se o autor se repetir, mas aqui o autor desapareceu: o leitor lê duas vezes pela construção “orgânica” do conjunto, ou seja, é a própria natureza orgânica da obra que obriga a reler *enquanto se lê*. Esta segunda leitura, inevitável e quase inconsciente (dado que é para ela que se chama a atenção uma vez terminada), é uma releitura que a própria obra exige. Por isso o índice, espaço ainda autoral (e assinado, recorde), nada mais pode fazer do que constatar que uma certa releitura já foi feita, não por “indicação” sua, e sim pela própria natureza da obra, reforçando o carácter descritivo e retroactivo do segundo índice.

Através das epígrafes, fica então claro que leitura e releitura são indissociáveis, contemporâneas, pela construção do conjunto que impede que o livro se constitua livro fora dessa travessia, fora dessa transformação. Se o primeiro índice de *Tutaméia* projecta o leitor em direcção ao fim, o segundo índice está lá para o fazer voltar ao centro, ao “meio da travessia”, ao livro como espaço relançado (“missivo”) e transformado sem que o seu texto se altere. Os índices oferecem, sim, uma margem ao

²⁵ “Übrigens muß das ernstliche Streben nach völliger und selbst leichter Verständlichkeit bei einem sehr schwierigen Gegenstande es rechtfertigen, wenn hier und dort sich eine Wiederholung findet. Schon der organische, nicht kettenartige Bau des Ganzen machte es nötig, bisweilen dieselbe Stelle zwei Mal zu berühren” (Schopenhauer 1998: 8).

livro²⁶, mas fazendo dele uma forma que só existe, tensa, presa entre a retrospectção e antecipação. Os elementos marginais, então, caracterizam *Tutaméia* como um livro imaterial, não o livro que pensávamos ler, não o livro que podemos reler, mas o espaço da relação transitória entre uma inscrição e a sua revisão construída através da leitura *em tensão com o tempo*. Nesse sentido, a margem não é acessória, mas é, como no caso do prefácio filosófico, aquilo que confere ao livro a sua legibilidade impossível, que faz da sua materialidade inalterada o ponto de partida para uma transformação orgânica. Através da margem Guimarães Rosa constrói o livro, na sua impossibilidade material que depende da materialidade, como um mapa “que se desarticula e foge”, para voltar à expressão de Antonio Candido.

Como no paradoxo de Nabokov, não há leitura, só há releitura. Mas não porque só na releitura seja possível ultrapassar a temporalidade: o tempo é a matéria orgânica de que o livro é feito e se faz na interacção com o leitor, na leitura e na releitura. O texto, como vimos, abre-se com a acentuação de uma repetição impossível: mesmo a projecção da releitura, no primeiro índice, é apresentada como repetição de algo que se situa fora do livro. Deste modo, o que o livro faz é estabelecer um percurso sem termo entre antecipação e retrospectção. Reencontramos aqui a imagem do mensageiro que leva o mesmo recado além do seu destino, instituindo um circuito de ida e volta que introduz nele a diferença e que já não se pode fechar: o que *Tutaméia* permite perceber, com a sua construção desfasada, é a vinculação desse circuito ao tempo através da imagem do livro como errata de si próprio. A relação entre diferença e repetição, que tanto perturbava a orientação do Guegue no nosso exemplo inicial, tem como eixo a linearidade inevitável do livro relançada numa inversão de rumo, que não se confunde

²⁶ Como na caracterização de Derrida do “regresso ao livro” de Jabès, “[c]elui-ci est un chemin qui enferme en soi les sorties hors de soi, qui comprend ses propres issues, qui ouvre lui-même ses portes, c’est-à-dire, les ouvrant sur lui-même, se clôt de penser sa propre ouverture.” (1967b: 434).

com uma circularidade mítica, antes projecta um centro suspenso em que dois movimentos de sinal oposto se encontram (leitura e releitura): o meio do livro, literalmente “mais longe do que o fim, mais perto”. No fundo, este movimento reencena a tensão entre as duas ordens de tempo que se apresentavam na conclusão de *Primeiras Estórias* e que focámos no capítulo anterior: a constituição de um tempo “fora das molduras”, de um centro suspenso do livro, pode fazer-se apenas contra um limite que a materialidade do livro institui. O circuito de ida e volta que relança o livro além do seu termo guarda, da coincidência entre fim e morte que focámos na primeira parte, o tempo como instituição da diferença que só num movimento de regresso será visível – *après-coup*. Assim, a segunda leitura é ainda repetição de um percurso através de um “mundo misturado”, que pode ser a expressão de Rosa para o carácter orgânico da obra; mas repetição consciente das sobreposições a que esse mesmo mundo obrigou, sem que as possa já abolir. *Tutaméia*, como livro *movente*, tem de se construir sobre a repetição. À legibilidade disjuntiva de Schopenhauer, *Tutaméia* responde com uma legibilidade diferida.

A passagem de uma leitura orientada para a releitura para uma releitura orientada para a leitura é uma sequência essencialmente temporal, que perturba definitivamente projecções teleológicas, como se o leitor percebesse sempre tarde que é nesse processo que a revelação prometida de sentido poderia ter lugar. A descrição de um conhecimento que chega tarde, típica da construção narrativa de Guimarães Rosa, está próxima de uma insistência sobre a releitura, sobre o rever o já lido como algo que não pôde ser legível, abrindo-o à transformação e recusando-lhe a estabilidade de uma forma terminada. O problema talvez esteja, se quisermos retomar Nabokov, nessa aplicação necessária, física, absorvente do acto de leitura: descobrimos tarde de mais que era aí que residia o que procurávamos. Parece ser essa, pelo menos, a representação

que *Grande Sertão: Veredas* oferece do necessário diferimento na identificação do lugar do real, imposto por uma repetição constitutiva do “real da vida”:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. (II 28)

Por que era que eu estava procedendo à-toa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (II 46)

Percebemos então que o desencontro entre livro e livro que *Tutaméia* encena na sua totalidade, que está em transformação antes mesmo de se constituir totalidade (se leitura e releitura são contemporâneas), permite identificar a figura que procuramos desde o início deste percurso para dar forma ao modo como se nega a *closure* a um livro que, no entanto, se continua a afirmar como “costurado”. A figura, ou seja, que condensa, ao mesmo tempo, a manutenção do livro dentro dos seus limites e o seu movimento além do fim: refiro-me ao reconhecimento como elemento estruturante do universo rosiano, desde a epifania “óptica” de Miguilim em “Campo Geral” até à revelação póstuma de *Grande Sertão: Veredas*. Na encenação de uma descoberta tardia, ou póstuma, daquilo que não se soube ler a tempo, a estrutura narrativa dos livros de Rosa constrói uma representação do movimento regressivo que estabelece o limite ao mesmo tempo que o invalida. Porque o modo como *Grande Sertão: Veredas* se encaminha inexoravelmente para o “segredo” em que assenta a sua construção só ganha sentido no movimento inverso que a descoberta póstuma desse mesmo segredo origina: o enredo curva-se sobre si próprio através do reconhecimento que, no momento em que ocorre, apenas pode denunciar uma provisoriedade inultrapassável na leitura do mundo.

Como sublinha Terence Cave, o carácter desestabilizador do reconhecimento parece estar ligado ao modo como institui uma dobra na estrutura do enredo. Uma dobra temporal, poderíamos dizer, no sentido em que faz coincidir um movimento prospectivo e regressivo – “Ana-gnōrīsis”, like “re-cognition”, in fact implies a recovery of something once known rather than merely a shift from ignorance to knowledge” (Cave 1988: 33); mas também uma dobra lógica, que invalida definitivamente o fechamento do texto:

Recognition, it would seem, works against mimesis in Auerbach’s sense of the word. The scar is a mark of treacherously concealed narrative waiting to break the surface and create a scandal; it is a sign that the story, like the wound, may always be reopened. (*idem*: 24).

O efeito da revelação como ponto de orientação da estrutura narrativa alimenta-se, em Rosa, dessa mesma tensão. A chave do romance tem como efeito a sua reabertura, na projecção retroactiva de uma desestabilização de sentido. A revelação póstuma é, em Rosa, a materialização dessa consciência tardia da repetição que a estrutura de *Tutaméia* reflecte. A revelação institui a releitura como regra do texto; no seu limiar, no seu limite último, apenas pode relançar a leitura, além do fim, para esse centro que não pôde ver a tempo. Assim, a conjugação de repetição e releitura que a construção diferida de *Tutaméia* põe em prática acentua, no fundo, aquilo de que o reconhecimento é figura: o trânsito do livro no seu movimento interminável sobre si mesmo. Nas palavras de Peter Brooks:

Yet recognition cannot abolish textuality, does not annul that middle which is the place of repetitions, oscillating between blindness and recognition, between origin and ending. Repetition toward recognition constitutes the truth of the narrative text. (Brooks 1992: 108).

III.

***Só se pode entrar no mato é até
ao meio dele***

Join the extremes and you will find the true middle.

Friedrich Schlegel, *Ideen* 74

6

Aqui eu podia pôr ponto

Recurso

O grande movimento é a volta.

Primeiras Estórias

O movimento que a construção de *Tutaméia* encena é um movimento a que poderíamos chamar, com uma expressão que Barthes usa para descrever o modo como o seu livro oferece resistência, *récessif*¹. Mais uma vez estamos perante uma construção que resiste à própria conclusão, que se dispõe fisicamente como negação da coincidência entre o fim do livro (não há mais páginas para ler) e o ponto final da leitura: aqui, porém, já não é o narrador que defende o seu texto, e sim o livro na sua constituição desdobrada. Também as ilustrações, aliás, concorrem para esse efeito, alternando os *cul-de-lamps* de modo a que o livro se feche com a imagem do caranguejo² (“Buda roxo”, num poema de *Magma*, que “só sabe recuar”³). *Tutaméia*

¹ “livre de mes résistances à mes propres idées; c’est un livre récessif (qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul)” (Barthes 1975: 123).

² Maria Lúcia Guimarães de Faria, num ensaio recente, destaca o papel das ilustrações: “O contínuo ir-e-vir é ritmado, no livro, pela alternância dos símbolos do caranguejo e da coruja, que assinalam, respectivamente, um voltar e um transcender, um vir alguém e um ver além.” (Faria 2007: 228).

³ “Caranguejo” (Rosa 1997: 42).

leva ao extremo o que se ia indiciando através das obras anteriores de Rosa: a encenação de um limite que represente, para o livro, ao mesmo tempo, o seu ponto de orientação, a impossibilidade do seu fechamento e a reafirmação da sua materialidade como espaço da história. Vimos ao longo da primeira parte, e sobretudo com “Meu Tio o Iauaretê”, diferentes encenações de como esta parecia reagir à imposição de um limite; aqui, é a própria margem física do livro que se faz ao mesmo tempo ponto de chegada e de relançamento. É uma imagem que já conhecemos: era esse o efeito do Guegue (recadeiro de nome essencialmente repetitivo) sobre o ponto de chegada da comunicação – o mensageiro impedia a chegada da carta porque fazia do seu destino uma nova sede de envio, sobrepondo a viagem ao suposto transporte do sentido. A carta, desse modo, nunca chega; não porque o mensageiro não cumpra a sua função, mas porque ao cumprir a sua função de forma excessiva o mensageiro faz precipitar, na volta do correio, os dois pólos da comunicação epistolar. É esse o movimento que nos interessa: transportar recados entre dois pontos é o que o mensageiro deve fazer e efectivamente faz; fazer desses dois pontos não uma estrutura orientada (origem e destino) e sim um circuito em que os extremos podem sobrepor-se indiferenciadamente (a origem converte-se em destino, e vice-versa, sem nova ordem que redefina a orientação) instala o caos na comunicação a partir da repetição de um mesmo trajecto⁴. Percebe-se que essa estrutura sirva de centro ao circuito do recado “do Morro”, profecia que se cumpre apenas através das transformações que o percurso lhe vai impondo, fazendo do momento em que finalmente funciona uma cena de reconhecimento⁵. Essa

⁴ É tentador pensar o excesso de zelo do mensageiro à luz de uma famosa exploração excessiva do sistema postal como forma de implosão da comunicação. Refiro-me à correspondência entre Kafka e Felice Bauer, tal como analisada por Siegert em *Relays. Literature as an Epoch of the Postal System*, no perverso cruzamento entre multiplicação, atraso e revogação que o jogo das cartas e do tempo da sua entrega institui: “And so on, and so on. It is plain to see: the letters going back and forth between Prague and Berlin amounted to a single, self-registering, mad postal machine.” (Siegert 1999: 239). Ver, a propósito, todo o cap. 21: “Mail, or the Impossibility of Writing Letters” (*idem*: 227-246).

⁵ Maurice Capovilla parece apontar nessa direcção ao comparar o conto com “A Condenação” de Kafka: “Se fôssemos encontrar semelhanças para traçar paralelos, imediatamente encontraríamos na A

falha na comunicação age, como vimos, exclusivamente através daquilo que o circuito do mensageiro inevitavelmente contamina: o mesmo texto que, sendo o mesmo, já não pode coincidir consigo próprio. O exemplo de “Campo Geral”, com Miguilim a não permitir que o bilhete abandone o lugar do transporte (o seu bolso), já nos tinha dado a consequência possível dessa “confusão” produzida: a releitura do texto, “feito não fosse aquele que ele mesmo tinha fornecido.” (I 507).

Ora, o que *Tutaméia* permitiu acentuar nesta estrutura é o tempo como elemento constitutivo do circuito. Como pergunta Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” (II 257). No movimento de ida e volta que os mensageiros impõem ao mesmo recado, este expõe-se ao tempo, no fundo o único elemento que permite a sua diferenciação em cada ponto do seu trajecto (como o texto acentua através do Guegue, a paisagem tem-se manter a mesma para que o circuito possa ser instituído). O recado posto em circulação será assim, sempre, um recado que demora, que permanece no circuito. O que distingue o mesmo recado no mesmo percurso, entregue às mesmas pessoas pelo mesmo mensageiro é apenas o tempo da entrega: a partir do momento em que o recado ultrapassa o seu destino original, estará sempre fora do seu tempo, no prolongamento da sua validade. Recorde-se a pergunta do tigreiro em “Meu Tio o Iauaretê”, que bloqueava qualquer referência externa ao espaço do rancho: “Cê vai indo ou vem vindo?” (II 825). Mas sendo o efeito desse prolongamento a invalidação dos pontos de partida e chegada como pontos de orientação – a inversão da direcção torna-

Condenação (...), de Franz Kafka, uma novela da mesma espécie de *Recado do Morro*. Ambas dependem da solução proveniente do desenlace, para que o sentido das ações das personagens seja isolado pela observação do leitor e totalmente compreendido. Ambas são novelas que dependem portanto da releitura, porque o unívoco só se encontra quando já se conhece a solução.” (1964: 141). Se bem que seja difícil falar de sentido “unívoco” a propósito dessa novela de Kafka, a comparação chama a atenção, indirectamente, para um dos aspectos fundamentais: a súbita descontinuidade que o desenlace introduz impõe a releitura como tentativa de identificação, na *fabula*, de uma segunda linha, perturbando deste modo a orientação temporal do conto. Em “O Recado do Morro”, a descontinuidade é de ordem temporal: a profecia, na origem, descreve um futuro que só se concretiza pela acção do presente sobre ela.

os indistintos, e o recado na verdade nunca chegou a constituir o destino como destino -, o recado estará num regime de prolongamento a partir do momento em que é posto em circulação.

É da mesma natureza a resistência que *Tutaméia*, como figura do livro em Guimarães Rosa, oferece aos seus leitores. Meio de transporte, o livro faz-se mensageiro excêntrico e visível, na medida em que não permite a entrega nem a chegada ao destino. Tal como o Guegue, *Tutaméia* converte o seu ponto de chegada num ponto de envio – de reenvio de um mesmo texto em direcção à sua releitura – ou seja à diferença de si a si mesmo, que tem como eixo a repetição. Antes mesmo de a primeira leitura se poder cumprir, esta já entrou no circuito da releitura: tal como no episódio de “Uma Estória de Amor”, o fim é convertido num meio que projecta, a partir da materialidade da história, uma “segunda parte” imaterial. Os índices, enquanto fronteiras do livro, instauram entre si um jogo remissivo que perturba a noção de orientação; e tal como com o Guegue, não há conclusão razoável para esse percurso. Rasgar o bilhete, destruir o texto, impedindo-lhe o circuito perturbador, era o gesto que tentava impor uma conclusão a uma forma que a recusa. Mas como os exemplos que vimos parecem mostrar, de Joana Xaviel ao sobrinho do jaguar, a acção violenta compromete e sacrifica o lugar da história, que aqui é o corpo do livro. Parafraseando a famosa caracterização da releitura em *S/Z*⁶, os que falham a releitura parecem estar

⁶ “La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de ‘jeter’ l’histoire une fois qu’elle a été consommée (‘dévorer’), pour que l’on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n’est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs), la relecture est ici proposée d’emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s’obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne (‘ceci se passe avant ou après cela’) et retrouve un temps mythique (sans avant ni après) ; elle conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu’on aurait seulement, ensuite, à ‘expliquer’, à intellectualiser (comme s’il y avait un commencement de la lecture, comme si tout n’était déjà lu : il n’y a pas de première lecture, même si le texte s’emploie à nous en donner l’illusion par quelques opérateurs de suspense, artifices spectaculaires plus que persuasifs); elle n’est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent). (Barthes 1970 : 20). A concepção de releitura que em *Tutaméia* se explicita, no entanto, tem na repetição a sua condição de possibilidade.

condenados não a ler outra vez a mesma história em todo o lado, e sim a não a ler sequer, ou mais precisamente a não a ter lido nunca: o livro furta-se ao leitor que dele se proponha sair. Não era de outra coisa que falava o prefácio de Schopenhauer quando devolvia o leitor que não se dispunha a reler à materialidade inútil e decorativa do objecto-livro.

Por isso é importante que na duplicação dos índices – e isto vale tanto para *Corpo de Baile* como para *Tutaméia* – a determinação de uma nova ordem de leitura não seja a questão principal, ou a chave do jogo. Se, inicialmente, os índices finais parecem sugerir outro percurso de leitura, com as peças do livro montadas por outra ordem, o que tentei demonstrar no capítulo anterior é que essa variação é mais uma marca da diferença que a releitura impõe (que o circuito determina) do que uma alteração das regras. E talvez aí se perceba melhor a distinção que aponte, de passagem, em relação às “instruções” de *Rayuela*, que desdobram o livro a partir da sua acção sobre partes não coincidentes do todo. Mais do que uma diferente combinação das peças, que aqui coincidem integralmente (é sempre o mesmo texto a ser transportado), os índices no final parecem estabelecer, como sugeri a partir de Schlegel, o movimento da leitura como verdadeiro protagonista da releitura. Ou porque na releitura se revela como parábase o que já tinha funcionado como tal, na estrutura do conjunto; ou porque, inversamente, na releitura se lêem antes os prefácios que já não podem ser prefácios para perceber por que razão já não eram prefácios na primeira leitura⁷. Nos dois casos, a

⁷ Em “Hors-livre”, Derrida interroga-se sobre a legibilidade dos prefácios hegelianos fora da sua posição original, relacionando-os com a imagem da carta roubada que sai do circuito a que se parecia destinar: “Comment rendre compte de ceci que les préfaces hegelienues – le plus et le moins philosophique – peuvent se répéter, *restent lisibles* jusqu’à un certain point en elles-mêmes, sans la logique dont elles sont censées recevoir leur statut ? (...) Que toute lisibilité n’en soit pas détruite, tout effet de sens annulé, cela ‘veut dire’, entre autres choses, qu’il appartient à la structure *restante* de la lettre, qui n’a pas de trajet propre, de toujours pouvoir manquer à sa destination.” (Derrida 1972a: 65 nota 33).

diferença não afecta verdadeiramente a materialidade do livro, mais uma vez, nem dela se desvia; regressa-se a essa mesma materialidade, põe-se em movimento o mesmo texto, selado e inalterado, a partir de um gesto de explicitação reflexiva.

E é aqui que se decide o efeito do atraso que os índices encenam. Através do índice de releitura o livro mostra-se; mas mostrar-se equivale a dobrar-se sobre si próprio – e é esse movimento que o índice transforma em prescrição, materializando na opção entre o livro fechado (o sorriso de “Os cimos”, as figuras desenhadas de costas) e o movimento de regresso ao centro do livro a alternativa entre ler e não ler. Tal como comecei por apontar a propósito de *Corpo de Baile*, esse movimento de explicitação, de distinção, só pode ter lugar num segundo momento: *Tutaméia* dará a esse segundo momento o nome releitura. O livro mostra-se apenas no momento em que se dirige para um termo negado, instituindo a diferença no seio do que se apresentava como unitário, e a identificação da diferente natureza das partes que o compõem só pode ter lugar depois de essas partes terem sido lidas como indistintas – “poemas” e “contos”, nos dois livros. Os textos que reflectem sobre o livro (parábases e prefácios) funcionam, assim, num primeiro nível, num regime em que não se diferenciam da narrativa que comentariam. Teoria e ficção não podem ser destrinchadas na leitura, as parábases estando, ao mesmo tempo, dentro da ficção e fora delas. Distingui-las depois, *a posteriori*, implica a deslocação necessária do livro em relação a si próprio; os prefácios que já não o podem ser, as parábases que formam um bloco na cartografia que as explicita⁸. Nesse gesto, a metanarrativa rosiana encontra o seu lugar plenamente intervalar: suspensa entre a primeira e a segunda leitura, suspensa na posição intermédia da parábase ou dos prefácios integrados no meio do livro, suspensa entre um antes em que não se sabe

⁸ Parece ir nesse sentido a leitura de Ronalds Melo e Souza de “O Recado do Morro”: “Na visão rosiana, há o texto das sagas e o metatexto ou teoria da saga. O conjunto metatextual inclui as sagas que reflectem sobre a natureza e a função das sagas sertanejas. As parábases se caracterizam como sagas que narram eventos do sertão e, ao mesmo tempo, realizam a teoria da saga que se narra.” (Souza 2007: 188).

ainda e um depois em que se distingue o que já foi objecto de contaminação – suspensão, no fundo, entre o livro que se faz e o livro que reflecte sobre si próprio através da temporalidade da leitura. A parábase é a figura dessa suspensão do livro: transgride o espaço da ficção sem dela poder sair e acentua um centro crítico que só é visível além do limite da peça, na sua repetição diferida.

A insistência de *Tutaméia* sobre a repetição como algo que se revela *a posteriori* nos dois extremos do livro e que é parte, como os exemplos de *Grande Sertão: Veredas* sugeriam, da “construção orgânica” do conjunto (conjunto do livro e conjunto da experiência), indica no fundo o carácter paradoxal deste circuito em que o mesmo se faz não-coincidente na repetição. Talvez o que se apresenta nesta construção, em que as margens, num permanente atraso, relançam o livro em direcção a um centro que ameaça a ficção, possa ser visto como uma versão rosiana do paradoxo “dicotómico” de Zenão⁹. Só que em vez de um ponto médio a impedir permanentemente a chegada a uma meta, o texto apresenta-nos um centro – a parábase, a reflexão – que só é localizável *depois* de se cumprir a distância entre ponto de partida e ponto de chegada. Na lógica ilógica do mensageiro, o movimento da releitura equivaleria à permanente inversão da direcção, relançando movimentos sucessivos de sinal oposto, que apenas se encontrariam na suspensão relacional que é o meio. Já sabemos: “eu atravesso as coisas, e no meio da travessia não vejo”. O que *Tutaméia* exemplarmente demonstra é que o lugar suspenso do real, ou do meio do livro, ou da sua reflexão, só é localizável na tensão protelada entre a leitura e a sua repetição: “mais longe do que o fim, mais perto”. Perseguir esse centro é o movimento do livro, que assim se faz, segundo uma expressão de Schlegel, “nettamente limitata in ogni parte, ma all’interno di tali limiti (...) sconfinata e inesauribile” (Schlegel 1998: 64 III 199).

⁹ Para uma caracterização dos problemas associados ao paradoxo “dicotómico” cf. Salmon 2001.

No final do capítulo anterior, à luz do modo como as caracterizações de uma revelação diferida em *Grande Sertão: Veredas* pareciam responder à legibilidade diferida de *Tutaméia*, sugeri que o reconhecimento era a figura narrativa desta acção recursiva, que reabre o texto em direcção ao seu interior a partir da instituição de um limite. O centro da obra de Rosa, o romance de 1956, é na verdade uma construção monstruosa sobre o diferimento de uma revelação, que directamente questiona a relação entre livro e segredo na figura do reconhecimento póstumo. Mas *Grande Sertão: Veredas* é também – juntamente com “Cara-de-Bronze”, de que falaremos no próximo capítulo – a obra de Rosa em que o meio mais se evidencia e destaca como momento de reflexão. Na verdade, os dois movimentos que perseguimos no capítulo anterior ganham aí plena forma; assim, proponho-me agora interrogar, em *Grande Sertão: Veredas*, a relação entre parábase e releitura, através de duas cartas e de uma interrupção.

Reconhecimento

Soon Starbuck returned with a letter in his hand. It was sorely tumbled, damp, and covered with a dull, spotted, green mould, in consequence of being kept in a dark locker of the cabin. Of such a letter, Death himself might well have been the post-boy.

Herman Melville, *Moby Dick*

Na novela *Carta de Uma Desconhecida*, de Stefan Zweig, um escritor recebe uma carta composta no momento da morte por uma mulher que aparentemente não conhece, e que revela ter-lhe sido por toda a vida inteiramente dedicada. Com ele se cruzou várias vezes, vivendo em função da sua proximidade e chegando a ter dele um

filho, agora morto. Sem nunca a reconhecer como a mesma, o escritor desconhece totalmente o seu percurso, associando-a a aventuras amorosas sem ligação nem importância. A leitura, que ocupa quase na íntegra a construção da novela, coincide com um momento de reconhecimento e de reconfiguração do passado à luz desse reconhecimento, em que as relações entre as duas personagens (a autora da carta e o seu destinatário) são relançadas com base na fidelidade da desconhecida como linha estruturadora de uma narrativa dominada pelo desconhecimento do outro. Ao mesmo tempo, enquanto lê, o escritor esforça-se inutilmente por unificar, na continuidade de um destino que lhe é apresentado, as imagens daquilo que pensava serem diferentes mulheres esquecidas – e essa impossibilidade é selada pela morte, que a própria carta em si representa. Como na famosa sequência do metro de *Roma*, de Fellini, o momento em que as imagens enfim se mostram coincide com a sua destruição. O rosto fugaz da desconhecida é um rosto em desaparecimento, que a leitura revela e apaga definitivamente. A ligação entre a carta e a constituição de uma narrativa coerente e estruturada é evidente, contrapondo-se à caracterização de um percurso incoerente e disperso na vida do artista. A carta organiza e estrutura a experiência; a impossibilidade, para o escritor tornado agora leitor, de viver esse enredo, de nele entrar através da acção, torna-se porém dominante. A carta chega tarde; no momento exacto em que deixa de ser possível responder¹⁰. Aquela que escreve desprende de si esse destino legando-o ao outro, a braços com a impossibilidade de reinterpretar de forma estável o seu passado. A morte marca então a irredutibilidade desse reconhecimento, tão pleno quanto inalcançável, decisivamente ligado a uma temporalidade tardia e marcado pela contemporaneidade do desaparecimento do rosto. É nesse sentido que a morte aparece

¹⁰ “Mas só conhecerás o meu segredo quando eu estiver morta, quando não me pudeses responder, quando isto, que fez agora passar no meu corpo tanto gelo e tanto fogo ao mesmo tempo, me tiver definitivamente levado. Se eu sobreviver, rasgarei esta carta e continuarei a calar-me como me calei sempre” (Zweig: 100).

como marca, na novela, do efeito de destinação da carta: efeito contaminador, que envia a morte para aquele que lê, é na sensação de morte que o leitor situa o legado da carta.¹¹

A questão que o exemplo levanta prende-se com a carta e com a sua temporalidade especial, que se começava já a delinear, na secção anterior, com a definição temporal do circuito da mensagem, e que será determinante para a caracterização da revelação póstuma em *Grande Sertão: Veredas*. Na sua relação com a situação narrativa da novela de Zweig, é possível ler a carta à luz daquela “knowledge that is by definition always retrospective and too late, or perhaps knowledge of the too late” de que fala Peter Brooks a propósito da ideia de narrativa (1984: 53). Elemento de comunicação, que permite transpor a distância, a carta sujeita-se ao trajecto que a define e ameaça¹²: o Guegue era a representação desse risco, mensageiro que sacrifica a carta ao trajecto e que impede, multiplicando a entrega, o seu termo. Entre a afirmação lacaniana de uma carta que chega sempre ao seu destino e a resposta de Derrida¹³, em que a possibilidade de que a carta chegue é antecédida sempre pela possibilidade de não chegar, situa-se toda a ambiguidade constitutiva da carta: a conversa na ausência que está na base da sua definição clássica revela-se distância, escrita e morte a partir do

¹¹ Na adaptação cinematográfica da novela por Max Ophüls (1948) o argumento introduz um elemento que, apesar de extremamente coerente com o imaginário da filmografia do realizador (pense-se em *Liebelei* ou em *Madame de...*), acrescenta um nível de problematização à relação da narrativa com a carta. Desafiado, antes de receber a carta, para um duelo em nome dessa mulher (para ele, de uma das figuras desligadas dessa mulher), duelo a que pretende não comparecer, o protagonista decide enfrentá-lo na sequência da leitura, ou seja na sequência dessa reconfiguração que a carta convoca. Respondendo, pela exposição à morte, ao teor testamentário da carta, o protagonista reconhece, com a figura do duelo, o enredo proposto, legitimando a destinação da desconhecida no reconhecimento de um destino de morte, agora *responsável*. É importante para o quadro a desenvolver considerar a diferença fundamental aí envolvida: a da possibilidade de uma resposta por parte do protagonista; ainda que plenamente negativa, pela coincidência com a morte. A possibilidade de resposta determina também, no filme, a possibilidade do reconhecimento e da reconstituição da imagem, jogando com a própria relação entre literatura e cinema nessa tradução visual das marcas ausentes da carta – nome e rosto.

¹² “Non que la lettre n’arrive jamais à destination, mais il appartient à sa structure de pouvoir, toujours, ne pas y arriver. Et sans cette menace (rupture de contrat, division ou multiplication, partage sans retour du phallus un instant entamé par la Reine, c’est-à-dire par tout ‘sujet’), le circuit de la lettre n’aurait pas même commencé. Mais avec cette menace, il peut toujours ne pas finir.” (Derrida 1980 : 472).

¹³ Para uma análise da discussão, cf. Muller & Richardson 1988.

momento em que se dispõe no tempo e no espaço. Assim a carta, como começámos já por ver no episódio de Manuelzão, é permanentemente ameaçada pela sua dimensão fantasmática: como escrevia Kafka a Milena, com o desenvolvimento da linha de que a carta é matriz, que incluiria o telégrafo, o telefone e o telégrafo sem fios, serão os fantasmas a não morrer de fome¹⁴. Escrita, atraso e morte: figuras, ao mesmo tempo, da possibilidade da literatura.

Mas não será tanto o sentido da possibilidade de perda ou desvio que tomarei para já em consideração: o que *Carta de Uma Desconhecida* prepara, na extrema exiguidade do seu quadro narrativo, é uma cena de leitura temporalmente marcada. A relação entre tempo e conhecimento é colocada interrogando os efeitos da materialidade encenada do suporte, problematizando a legibilidade da experiência a partir de um desencontro textual a que a carta, na plena posse dos seus efeitos, dá corpo. Forma exclusiva de representação de um diferimento próprio da escrita, através de um retardamento que o trajecto ou percurso representam, a carta perde-se necessariamente a partir do momento em que se dispõe no tempo, em que demora no seu trânsito: e são muitos os exemplos literários das cartas que, por chegarem tarde, têm o poder de matar (pense-se na carta que Romeu não chegou a ler). A carta da desconhecida de Zweig, no seu teor testamentário (à semelhança da última carta de Teresa a Simão em *Amor de Perdição*), prevê de forma extremamente precisa o momento em que deverá ser lida: numa coincidência plena da leitura com a morte. Nesse sentido, a carta que se propõe como meio privilegiado de reconhecimento e de reconfiguração é também o meio que

¹⁴ “Écrire des lettres, c’est se mettre nu devant les fantômes; ils attendent ce moment avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C’est grâce à cette copieuse nourriture qu’ils se multiplient si fabuleusement. L’humanité le sent et lutte contre le péril; elle a cherché à éliminer le plus qu’elle pouvait le fantomatique entre les hommes, elle a cherché à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l’auto, l’aéroplane; mais cela ne sert plus de rien (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée); l’adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort; après la poste, il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, nous périrons.” (Kafka 1988b: 267).

bloqueia o acesso à acção e à correcção do erro que desvela, por representar, em si, essa inacessibilidade permanente: abre para um sentido retroactivo que se depara com a evidência da morte, por ela representada, a anular os seus efeitos. A temporalidade tardia da carta será também a temporalidade do reconhecimento trágico – o conhecimento que não chegou a tempo para impedir. Figura próxima de um desvelamento, que se constrói em oposição à cegueira anterior (tema tão presente na novela de Zweig¹⁵ e no filme de Ophuls), o conhecimento tardio que a carta proporciona apenas prolonga e reforça a consciência da cegueira.

A partir destes elementos é possível pensar a estrutura do reconhecimento no romance rosiano, enquanto limite narrativo que invalida o fechamento e reabre o texto ao seu *middest*, para voltar à caracterização de Kermode. A construção temporal da anagnorise pode ser considerada o eixo central da construção de *Grande Sertão: Veredas*; para explorar o seu papel na narração importa, porém, destacar o espaço suspenso que a fala de Riobaldo representa, espaço da imobilidade e da inacção, marcado apenas pelo “gosto, de especular idéia” (II 12) e pela repetição da sua narrativa. Ettore Finazzi-Agrò chamou-lhe, num ensaio em que destaca a “sobrevivência do trágico” em *Grande Sertão*, o romance enorme da “espera” (Finazzi-Agrò 2002: 122), e é essa suspensão da acção, submersa na linguagem, que nos interessará aqui. A fronteira, o ponto sem regresso a abrir para essa temporalidade suspensa é bem marcado no romance pelo movimento que relança o livro para além da narrativa, reabrindo-a ao permanente presente precisamente a partir da instituição de um fim (“Aqui a estória se acabou. / Aqui a estória acabada. / Aqui a estória acaba”, II 380), bem como a posição exclusivamente temporal (sem lugar) deste sujeito preso ao passado (“Eu estou depois

¹⁵ “Levantaste para mim os olhos admirados. Eu olhava-te fixamente. ‘Reconhece-me, reconhece-me, enfim’ – gritava o meu olhar. Mas os teus olhos sorriam, amigavelmente, sem nada compreenderem. Beijaste-me, uma vez mais, mas não me reconheceste.” (Zweig: 157).

das tempestades”, II 377). Esta assenta sobre uma clivagem, clivagem desencadeada pela estrutura da revelação que encerra o romance, estabelecendo, como momentos sucessivos, o não saber e o saber. A coincidência da morte com o reconhecimento do verdadeiro sexo de Diadorim coloca ao leitor, na reencenação da surpresa que a organização da narrativa suscita, o problema da temporalidade do conhecimento que comecei por destacar a propósito de Zweig. Conhecimento inexoravelmente tardio porque póstumo (“Aquele era a hora do mais tarde”, II 380), a revelação que conclui *Grande Sertão: Veredas* opera no sentido da reconfiguração e da revisão, mas com a acção do conhecimento bloqueada, também aqui, pela presença da morte. É perante o corpo morto em batalha da donzela guerreira que Riobaldo, numa releitura moderna do desvelamento de Clorinda (“Ahi vista! ahi conoscenza”¹⁶), vê através da palavra o que não soube ver (“E disse. Eu conheci!”, II 379) – e será apenas no momento final da sua narração retrospectiva e autobiográfica que o fará saber ao seu interlocutor, “somente no átimo em que eu também só soube” (*idem: ibidem*), revelando a estrutura irónica de uma narração que mantém voluntariamente a ambiguidade de um segredo, e fazendo coincidir a surpresa no tempo narrado e no tempo da leitura. As consequências desta dupla anagnorise devem distinguir-se. Sobre o leitor, a surpresa bloqueia qualquer possibilidade de fechamento da narrativa, e do livro, reenviando-o, como indica o símbolo do infinito que fecha o romance, para trás, instaurando a releitura como parte constitutiva do romance; para o narrador, a repetição da cena do reconhecimento é possível apenas através da repetição voluntária de um velamento¹⁷, submetendo a narração às condições do tempo narrado – obscurecer o que lhe foi revelado –

¹⁶ “La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!”, *Gerusalemme Liberata* (Tasso 1971: 377 XII, 66-67).

¹⁷ Veja-se a caracterização que Susana Lages faz do movimento da leitura: “A indeterminação que perpassa as descrições de Diadorim remete à determinação final que, por sua vez, obriga a uma revisão do que veio antes, pela qual se reconhecem os indícios do não-sabido no sabido”. (Lages 2002: 106).

reconhecendo um destino e obrigando a que se volte a percorrê-lo. A repetição obsessiva da revelação póstuma continuamente divide Riobaldo entre a personagem que não soube a tempo e o narrador que soube demasiado tarde. Precisamente porque póstuma, a revelação irá fazer-se abrindo para uma releitura que destacará, mais do que a estabilização dos sentidos, precisamente a presença do engano, determinante para o desenvolvimento do enredo, mas sobretudo denunciador de uma provisoriidade inultrapassável na leitura do mundo: “Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala.” (II 46).

Tal como em *Carta de Uma Desconhecida*, a revisão póstuma é, em si mesma, uma revisão bloqueada: destinada a não poder preencher o espaço da dúvida que a palavra abriu, a não poder reconstruir o que em si destrói¹⁸, chamando mais a atenção para o erro do que para a clarificação no modo como evidencia a temporalidade errônea da revelação. Como afirma Peter Brooks: “If there is a knowledge provided by narrative (...) it is of a particular sort: not only knowledge that comes too late, but recognition of the perpetual belatedness of cognition in relation to action.” (Brooks 1992: 212). A revelação final, em *Grande Sertão: Veredas*, é antes de mais uma revelação que chega tarde. É nesse sentido que, num artigo pouco comentado de 1987, Alcir Pécora destacava a ausência de informação com que o romance nos deixa no momento da sua conclusão, determinada pela anterioridade da morte, considerando que, no seu funcionamento, a descoberta da feminilidade de Diadorim se apresenta como uma “anti-revelação”. Na ausência de uma conclusão clarificadora, apesar da convivência com a

¹⁸ “If at the end of a narrative we can suspend time in a moment when past and present hold together in a metaphor – which may be that recognition or *anagnorisis* which, said Aristotle, every good plot should bring – that moment does not abolish the movement, the slidings, the mistakes, the partial recognitions of the middle. The ‘dilatatory space’ of narrative, as Barthes calls it – the space of retard, postponement, error; and partial revelation – is the place of transformation (...)” (Brooks 1992: 92).

linha do *Bildungsroman* no seio do próprio romance, a narrativa afasta-se da construção linear de uma aprendizagem no conhecimento:

No que diz respeito propriamente à concepção de conhecimento ensejada a partir desse tipo de revelação, fica fácil ver que ela se refere muito menos a uma afirmação dos passos e etapas pelos quais se vai sucessivamente aproximando de um conhecimento mais exacto, do que a uma impiedosa tomada de consciência de um existir que não conduz a seu ponto de resgate, que não logra, a tempo, distinguir entre ser e aparência (Pécora 1987: 72).

Que a reconfiguração do sentido a partir do reconhecimento se centra problemáticamente sobre a noção de erro e disfarce, confirma-o o desvelar que não revela plenamente, e antes abre para outro nível de obscuridade¹⁹, marcado pelo efeito de anterioridade que a convocação da donzela guerreira, enquanto tema, enquanto efeito de citação, traz ao texto.²⁰ Predestinação textual que nunca obterá explicação, o desvelamento da máscara abre apenas para uma outra máscara subjacente, anterior e inalcançável, produzindo, a nível da identidade, um efeito de plena negação²¹ que podemos considerar ainda próximo da multiplicação de níveis que a parábase encena, ao abrir para uma segunda ficção através da retirada simbólica da máscara:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver? (II 383).

¹⁹ “*Contar a matéria vertente* equivale, nesta perspectiva, ao esforço de captar nas imagens sonoras e visuais da narração o maior número de figuras desta reversão, consubstanciadas na catástrofe e na queda, nas quais as “vertentes do viver”, a confusão e a perversão do Nome primordial tornaram-se palpáveis. Em outras palavras, a narração não é a revelação e o desvendamento do *sentido*, mas o desdobramento de uma densa trama de imagens nas quais a verdade, a essência, o Nome ora *se ocultam* ora *se desvelam*.” (Rosenfield 2006: 203).

²⁰ Na rede de referências que se estabelecem entre os dois livros de 1956, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, a mais significativa será talvez a que já foi aqui referida, e que é comentada de modo interessante por Cleusa Passos (2002: 182): a presença de uma versão do romance da Donzela Guerreira na novela “Uma Estória de Amor”, intensificando, no interior da obra de Rosa, o efeito remissivo e citacional.

²¹ O tema da ausência de informação (e do desaparecimento das fontes dessa informação), que domina o epílogo do romance, receberá um tratamento determinante em “A Terceira Margem do Rio”, na figura do suposto segredo que se perdeu pelo desaparecimento daqueles que o partilhavam.

O que neste ponto do romance se revela é, no fundo, a estrutura que temos vindo a acompanhar. O reconhecimento é o ponto para o qual se dirige o texto; ao coincidir com a morte (do outro), ao estabelecer a supressão da informação como regra do texto *além* da revelação final, a descoberta do sexo de Diadorim relança o livro de volta ao seu centro. Como uma carta que chega tarde, o sexo de Diadorim pode apenas fechar a personagem numa forma dolorosamente híbrida e impossível. E vai fazê-lo marcando o atraso do momento reflexivo que a duplicação dos índices, em *Tutaméia* e em *Corpo de Baile*, acentuava: o momento de relançamento retroactivo volta aqui a ser um momento de distinção (diferida) daquilo que ao longo da leitura se apresentou de forma indistinta – Diadorim homem e mulher. O efeito da revelação é orientar o livro para uma releitura, mas uma releitura que se alimenta, como sugere Alcir Pécora, mais da consciência do erro do que da possibilidade de o anular. Errata que se faz em tensão com a leitura, a sua impossibilidade é sentida plenamente por Riobaldo, e materializada no desejo de separação tantas vezes afirmado no seu discurso²². A revelação póstuma é a figura da negação da *closure*. E a morte, mais uma vez, é interrupção; fazendo da narração recursiva a interrogação do corpo morto de Diadorim, definitivamente fixado na sua duplicidade não resolúvel. Como afirma Ettore Finazzi-Agrò, referindo-se à identificação, por Suzi Sperber, de uma recorrência do tema da ida e volta na ficção rosiana (que adiante comentaremos):

A evidência, que está desde sempre implícita no discurso, é revelada, afinal, só pela regressão; a verdade, implícita na fala do narrador, é alcançada graças a uma “volta atrás” que finalmente nos mostra a fundamental duplicidade (ou *dobrez*) daquilo que é simples, estando envolvido numa dobra só. No vaivém entre a existência e o seu sentido, e no vaivém, especular ao primeiro, entre o *ler* e o *reler* (que não é, necessariamente, o *saber-ler*); graças, enfim, ao movimento

²² “Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (II 144)

de *ida e volta*, pelo qual a escrita de Rosa se dobra sobre si mesma, revela-se para nós a elementar e indestrinçável ambiguidade daquilo que é verdadeiro: ou seja, que Diadorim é Deodorina e vice-versa; que o Bem é o Mal e vice-versa – e que a vida, como a leitura, é no fundo uma travessia cega, insciente, através da contraditória simplicidade dos signos. (Finazzi-Agrò 2001: 44).

Nesse sentido, o eixo central da narrativa vai reconstruir, na sua estrutura, uma reflexão sobre a natureza tardia do conhecimento que é também uma reflexão sobre a narrativa, inevitavelmente remetendo o narrador para a posição suspensa de quem não soube a tempo e apenas através da linguagem pode dispor o conhecimento adquirido – dispô-lo, porém, sujeito à sua limitação e a uma narratividade que necessariamente repete o erro²³, necessariamente regressa à queda que o desenlace representou: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe.” (II 371). É nesse sentido que podemos falar de uma clivagem irónica em *Grande Sertão: Veredas*, inexoravelmente separando a experiência do conhecimento, e construindo o espaço da narração de Riobaldo como o espaço de uma retroacção bloqueada e sem lugar, que habita unicamente a linguagem. O conhecimento adquirido será, talvez, consciência da impossível legibilidade de um mundo sujeito ao tempo: a legibilidade permanentemente diferida de *Tutaméia*. Consciência da cegueira, então, nos termos em que a clivagem irónica é caracterizada, de um ponto de vista temporal e tendo como eixo a releitura da parábase em Schlegel, por De Man:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse in the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. (De Man 1983: 222).

²³ Francis Utèza fala, a propósito da reconstrução do engano para o leitor, de “pedagogia do erro” (Utèza 1994: 121).

Ponto

It took that pause to make him realize
The mountain he was climbing had the slant
As of a book held up before his eyes
(And was a text albeit done in plant.)

Robert Frost, "Time Out"

No meio de *Grande Sertão: Veredas*, abrindo a sequência central, o leitor encontra uma interrupção: a narrativa suspende-se para se comentar, solicitando a sua estrutura e ameaçando dissolvê-la, ao mesmo tempo que dela constitui a primeira imagem global. Não estamos longe, nessa pausa, das funções que encontramos até agora nos índices e nas parábases: o meio faz-se mapa do livro, descreve-se e interpreta-se, faz-se ponto de suspensão e articulação entre partes. Fechada a estrutura circular da primeira metade, antes da glosa da canção de Siruiz que, como veremos, retoma e cruza as principais linhas temáticas, Riobaldo detém a sua narrativa, interpelando o interlocutor, com a seguinte indicação de leitura:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. (II 198-199).

Não estamos, como noutros exemplos da metanarrativa rosiana, perante uma quebra da ficcionalidade; porém, quando o narrador Riobaldo diz ao seu interlocutor que ali podia "pôr ponto", está a dar uma forma talvez definitiva àquela "pausa" autoral que, em "Cara-de-Bronze", respondia directamente à "parábase" com que o conto era classificado, solicitando criticamente a sua poética. Num certo sentido, a proposta de

Riobaldo a meio do romance retoma essa função de modo mais radical porque atribui ao intervalo um carácter *permanente* de crise da obra, jogando-a contra a possibilidade de um limite definitivo – “pôr ponto” – que no entanto deixa por cumprir.

Várias leituras do romance rosiano insistem sobre a identificação de um ponto central na construção narrativa. Assinalei já o modo como Antonio Candido, no ensaio de 1957, referia o São Francisco como eixo divisor do romance – uma divisão, no entanto, exclusivamente temática. Desde então, os eventos que vão do julgamento de Zé Bebelo até à morte de Joca Ramiro foram várias vezes apontados como pontos medianos²⁴. A suspensão central do romance começa a preparar-se com a dupla revelação da Guararavacã do Guaicuí (o amor por Diadorim, “amor mesmo amor, mal encoberto em amizade”, II 187, e a morte de Joca Ramiro): é o próprio texto que o sugere, não só no diferente tratamento do tempo, mas sobretudo na frase: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida.” (II 186) Mas é na passagem que citei, na interrupção central, que o livro assinala plenamente a transição de uma primeira para uma segunda parte, que abre a sequência em que os principais temas do romance são recuperados e cruzados. Na “matriz formal do romance” traçada em *Os Descaminhos do Demo*, Kathrin Rosenfield (2006: 357-393) identifica “a divisão mediana” do romance com a sequência central, que vai do parágrafo citado até à página 201: “E agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir”. Nessas páginas a narrativa suspende-se. No seu *Roteiro de leitura*, Rosenfield caracteriza mais detalhadamente a secção:

²⁴ Alguns exemplos: Garbuglio (1972) refere o julgamento como ponto de viragem; Benedito Nunes vê na Guararavacã a “divisória do romance”, a partir da qual a ordem cronológica se institui (Nunes 1983a: 21); Utêza considera a morte de Joca Ramiro a divisória entre um tempo de agregação e decomposição na “travessia iniciática” do livro (Utêza 1994: 390-403); Márcia Moraes concentra a sua leitura na viragem (“marco”, “divisão”, “fenda”) que a Guararavacã institui a nível da construção do sujeito (Moraes 2001: 65-68).

Esta curta sequência constitui um ponto de suspensão do fluxo narrativo. Ela é uma espécie de “parêntese metanarrativo”, pois dissolve em grau máximo a sintaxe, chegando a uma mera justaposição de elementos, temas e imagens. Esta “constelação” hiperfragmentada salienta, de um lado, os principais temas que afloraram na primeira metade do romance, anunciando, de outro, elementos ainda incompreensíveis para o leitor e que apenas a segunda metade do romance elucidará. Ela orienta, embora inconscientemente, a atenção do leitor. (Rosenfield 1992: 11).

É a sequência mais claramente delimitada e identificável de todo o romance. O próprio Guimarães Rosa destaca-a, na correspondência com Mário Calábria, identificando a estrutura subjacente da sua construção: mais do que uma enumeração caótica de temas justapostos, a sequência central organiza-se como “glosa” da “Canção de Siruiz”, destacando o papel de motivo fundador que os “pés de verso como eu nunca tive poder de formar um igual” (II 116), que anunciam o tema da “moça virgem”, terão para Riobaldo²⁵:

Pois bem – e posso dizer, porque outro crítico, que não tenho à mão aqui para transcrever, já o notou e revelou, também – acontece, no livro, a certo momento esta coisa: É que, na página 305, da primeira edição (p. 292 da 2ª edição), começa um parágrafo enorme, que dura quatro páginas: Começa com “Urubu?...” naquela página. E vai terminar na página 309 (da 1ª edição), (página 296 da 2ª edição). POIS BEM, nesse longo parágrafo, mais ou menos no meio do livro, o que temos é uma exposição, entrecruzada, de todos os *motivos* principais – sobre glosa, alongada, da canção de Siruiz. Um trançadinho de motivos; que são, aliás, muitíssimos mais do que os que o A.C. aponta, no trecho reproduzido acima. Achei que seria interessante o Meyer-Clason ficar com a atenção chamada para (Carta a Mário Calábria, 29/10/1963 *apud* Araújo 2001b: 200).

²⁵ Márcia Moraes, no estudo referido (2001: 13-64), e Gabriela Reinaldo, num ensaio sobre a música em Guimarães Rosa (2005: 147-174), identificam parte das recorrências da canção no romance. Em *O Brasil de Rosa*, Luiz Roncari efectua uma análise muito completa da relação da canção com a vida de Riobaldo, destacando a importância estrutural da secção mediana (Roncari 2004: 76-86). Em “Urubu”, Heloisa Vilhena de Araújo desenvolve uma leitura dos desdobramentos ao longo do romance do tema do urubu, entendido como mancha ou falha do sujeito, a partir das referências da sequência central (cf. Araújo 2001b).

A leitura que mais directamente articula a interrupção que destacámos com este “parágrafo enorme” é também a mais importante para a linha que aqui se tenta desenvolver. Suzi Sperber, em *Signo e Sentimento*, comenta alguns dos ecos da canção na sequência central, relacionando-a com aquilo a que chama “o tema do centro” na obra de Guimarães Rosa. Acentuando o facto de que já no primeiro rascunho do romance (“Veredas Mortas”) esta sequência se situava no meio das páginas que o formavam, a autora relacionará (e é este o passo que nos interessa) essa insistência obsessiva sobre representações do centro com a representação, desde as epígrafes de *Sagarana*, de movimentos de ida e volta, considerando que, a partir de *Corpo de Baile*, “ida e volta, travessia, convertem-se em problemas metalinguísticos” (Sperber 1982: 113). Assim, em *Grande Sertão: Veredas*, o meio do romance “é o ponto de articulação dos contrários” (*idem*: 133), “reflexo, refletido e refletor, e, ao mesmo tempo, ponto de fusão entre a micro e a macroestrutura de *Grande Sertão: Veredas*.” (*idem*: 142).²⁶

Ora, a sequência central recupera várias das funções que já encontrámos no capítulo anterior. A “exposição, entrecruzada, de todos os *motivos* principais”, para recuperar a descrição de Rosa, chama a atenção, mais uma vez, para a íntima relação entre os extremos do livro e o seu centro. Recorde-se o que destacámos na parte II sobre os mapas de *Grande Sertão: Veredas*. Segundo Poty, funcionavam como “resumo do livro”, dispondo espacialmente os diferentes motivos da obra – e desse modo ofereciam uma cartografia do livro, imagem do todo e indicação de leitura. A retomada, na sequência central, dos diferentes motivos, sobrepostos e destacados da linearidade que os constituía aproxima-se dessa função; a sequência central, em primeiro lugar, reúne os elementos do romance retirando-os da temporalidade da narrativa. Diz-se, a dada altura:

²⁶ Suzi Sperber voltará à questão num artigo ainda próximo das considerações sobre o centro em *Signo e Sentimento* – “O Narrador, o espelho e o centro em *Grande Sertão: Veredas*” (Sperber 1996) – e, mais recentemente, num artigo em que associa a figuração do centro à mandala – “Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança” (Sperber 2006).

“Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez.” (II 200) A sequência central parece propor um devaneio que efectivamente suspende o tempo, ao suspender a narratividade: nesse sentido, apresenta os temas do romance “fora das molduras”:

Me alembrei dela; todas as minhas lembranças eu queria comigo. Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavalos na madrugada, como os cavalos se arraçoam. O senhor se alembra da canção de Siruiz? (II 200).

Se sugerimos, indirectamente, que os mapas respondiam à ausência de índice do romance, podemos agora acrescentar que esta sequência, aberta pela interrupção que aqui nos interessa, cumpre a função de índice interno, identificando isoladamente (e sem uma organização narrativa) temas e personagens e originando novas associações que a suspensão determina²⁷ – recuperando, ou seja, a posição reflexiva da parábase. O regresso da questão da visibilidade de “Deus”, ou do “real”²⁸, associado à suspensão narrativa ajuda então a definir melhor a legibilidade diferida que temos vindo a perseguir: é na construção relacional de um percurso orientado por princípios e fins que o “meio” se perde; a sua apreensibilidade depende de uma suspensão do tempo, que a parábase, “avançando” para fora da linha, encena, mas apenas como ponto intermitente que se dissolve no regresso. O meio é assim o lugar de uma imobilidade impossível, dependente de um desdobramento – o “centro imóvel” da epígrafe de Plotino.

Ora, tal como nos índices encontrámos a função de mapa – imagem, localização, delimitação – também aqui essa função regressa, constituindo no romance o momento em que função mimética e performativa se sobrepõem abertamente, ao mesmo tempo

²⁷ “as constelações do trecho mediano são, em si mesmas, incompreensíveis, constituindo um convite para intermináveis releituras do romance como um todo.” (Rosenfield 1992: 53).

²⁸ Na primeira versão de *Grande Sertão: Veredas*, “Veredas Mortas”, a frase sobre o “real” que “não está nem na saída nem na chegada” tinha a seguinte configuração: “Deus não está na saída nem na chegada: ele está com a gente é no meio da travessia.” (Sperber 1982: 138).

que a própria possibilidade de referência é posta em causa.²⁹ Através de frases como estas – “Aqui é Minas; lá já é Bahia?”; “Minha vida teve meio-do-caminho?” ou “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (II 199) – o meio do livro destaca-se, identifica-se, descreve-se e determina-se, ao mesmo tempo, articulando a sua materialidade com uma dimensão geográfica e autobiográfica: e talvez seja nessa dobra que enlaça mundo e texto, na intersecção desses planos tal como se oferecem, sobrepostos, à leitura, que se situa a “matéria vertente” que procura Riobaldo³⁰. O livro delimita-se, traçando a sua imagem material: páginas, metades e mapa coincidem na mesma disposição de uma fronteira, visível apenas na suspensão parabática.

Mas o que institui essa suspensão é a interrupção, de que esta sequência é o prolongamento, ou mesmo a cláusula. Se “para saber o resto que falta” o interlocutor tem de “remexer vivo que vim dizendo”, parece ser isso, em parte, o que se faz nesse intervalo que, como assinala Kathrin Rosenfield, é retrospectivo e prospectivo, condensado elementos já referidos e lançando outros, ainda “obscuros e incompreensíveis”, que serão desdobrados na segunda parte (Rosenfield 2006: 385). No entanto, o intervalo parece colocar um problema de autoria: inaugurando-se com uma das perguntas que parecem reflectir, no discurso de Riobaldo, uma pergunta do interlocutor (“Urubu? Um lugar, um baiano lugar”, II 199), a sequência parece, inicialmente, pôr em prática a injunção de releitura, para imediatamente reafirmar o domínio de Riobaldo sobre o texto (“Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho”, II 199). Veremos que essa é outra das

²⁹ “Poetic parekbasis constitutes an uncontrollable, dramatic-grammatical trope whose exorbitant movement displaces the framework for every epistemological paradigm of reflective representation. Only as a performative act does it step out of and overstep the strictly circumscribed scene of representational unity – only, therefore, as an act to which no cognition and no proposition correspond and which is impossible to identify as an act and as a performative.” (Hamacher 1999: 249).

³⁰ “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (II 68) Repare-se que a afirmação surge imediatamente antes do ponto em que se articula o tema da cegueira, central para a legibilidade diferida do centro, com a figura de Nhorinhá, que em seguida analisarei: “O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (II 69).

“articulações de contrários” que o centro encena: o meio do romance é também o ponto onde leitura e escrita, narração e releitura, se vão sobrepor indiferenciadamente.

Voltemos então à interrupção. A ameaça do “ponto”, que põe em causa a narração sem no entanto impedir a sua unidade e continuação parece corresponder ainda a outra função crítica, aquilo a que podemos chamar a solicitação da estrutura, e que nos leva para mais perto da leitura moderna da parábase, de herança romântica. A própria caracterização que Schlegel oferece da parábase na comédia antiga acentua já os traços que farão do intervalo cômico uma imagem para o questionamento da ideia de forma:

The only difference [between Greek comedy and tragedy] consists in parabasis, a speech that in the midst of the play was held by the chorus in the name of the poet to the people. Yes, it was a complete interruption and dissolution of the play, during which (just as in the play itself) the greatest licentiousness reigned and the chorus, which had stepped out to the outer limits of the proscenium, said the grossest vulgarities to the people. The name is derived from this stepping out (*ekbasis*)³¹. (*apud* Chaouli 2002: 200).

Como sublinha Michel Chaouli, a interrupção e negação da peça que a parábase representa não implica, para Schlegel, uma perturbação da unidade da comédia, que através dela se aproximaria da sua forma mais pura, a “não-forma” ou “anti-forma” (*idem, ibidem*). Nesta possibilidade de uma negação potenciadora³² residirá a extensão praticada por Schlegel sobre a forma da parábase, na afirmação contraditória de uma “parábase permanente” como definição da ironia ou do romance³³. A fortuna da parábase na teoria contemporânea depende largamente desse gesto, da sua associação a uma auto-consciência da ficção até à sua aproximação ao anacoluto como figura de uma

³¹ “Der einzige Unterschied besteht in der Parekbasis, einer Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (*εχβασις*) kommt auch der Name” (Schlegel 1958 KA 11:88).

³² “Parebasi e coro necessari a ogni romanzo (come potenza)” (Schlegel 1998: 345; IX 133).

³³ “La parabasi deve essere nel romanzo fantastico permanente” (Schlegel 1998: 162; V 463); “Die Ironie ist eine permanente Parekbase” (fr. 668, Schlegel 1958 KA 18:85).

ruptura sem regresso³⁴. “Bending out absolutely and absolutely preceding every possibility of bending back” (Hamacher 1999: 249), a parábase ameaça a forma muito para além do intervalo que representaria: a suspensão entre leitura e releitura que os livros de Rosa encenam, como vimos, e mesmo a construção ironicamente cindida de *Grande Sertão: Veredas*, estão próximas dessa tensão da forma consigo mesma. No entanto, o que parece necessariamente perder consistência nesse gesto de “prolongamento” indefinido e paradoxal – o anacoluto como sinónimo de parábase – é a acentuação do carácter intervalar, intersticial, da parábase, que é o que me parece estar na base do uso que Rosa dela faz. Pense-se, ainda, no modo como “Pirlimpsiquice” encenava uma destruição da forma dependente de uma moldura *contra a qual* a destruição se podia fazer, sob pena de não poder ser representável. A parábase ilimitada dependerá sempre, aqui, de uma reafirmação da sua moldura – e nesse sentido a sua representação como intervalo é parte constitutiva do choque de temporalidades que estas obras encenam. É na consciência do valor estrutural do intervalo, que marca a sua inextricabilidade da forma da obra, que a leitura da parábase se distingue aqui da noção de metaficção e responde à necessidade de uma teorização interna que se determina temporalmente.

³⁴ “The buffo, what Schlegel refers to in *commedia dell’arte*, is the disruption of narrative illusion, the *aparté*, the aside to the audience, by means of which the illusion of the fiction is broken (what we call in German *aus der Rolle fallen*, to drop out of your role). This concern with the interruption has been here from the beginning – you remember that, in the first thing we read, Schlegel said you have to be able to interrupt the friendly conversation at all moments, freely, arbitrarily. / The technical term for this in rhetoric, the term that Schlegel uses, is *parabasis*. Parabasis is the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register. It’s what you would get in Sterne, precisely, the constant interruption of the narrative illusion by intrusion, or you get it in *Jacques le Fataliste*, which are indeed Schlegel’s models. Or you get it in Stendhal, still later on, or (which is specifically where Schlegel refers to) extensively in the plays of his friend Tieck, where the parabasis is constantly being used. There’s another word for this, too, which is equally valid in rhetoric – the word *anacoluthon*. Anacoluthon or *anacoluthe* is more often used in terms of syntactical patterns of tropes, or periodic sentences, where the syntax of a sentence which raises certain expectations is suddenly interrupted and, instead of getting what you would expect to get in terms of the syntax that has been set up, you get something completely different, a break in the syntactical expectations of the pattern. (De Man 1997: 198-199).

A interrupção que marca o meio de *Grande Sertão: Veredas* mostra-se, chama a atenção para si própria, ao contrário do que defendia Schlegel (“La parabasi nel romanzo deve essere celata, non palese come nell’antica commedia”, Schlegel 1998: 156 V 397); do mesmo modo, as parábases de *Corpo de Baile* eram evidenciadas pelo próprio livro. Mas essa revelação da interrupção, revelação do salto para um nível metaliterário, dava-se, como temos vindo a sublinhar, em atraso. É essa a resposta que por agora nos interessa à negação da peça que a parábase representa, porque desloca a questão da auto-consciência para o plano da releitura. Ora, é evidente que a interrupção que agora comentamos é, neste quadro, mais radical do que a que *Corpo de Baile* apresenta. Num primeiro nível, porque implica a passagem para uma outra ordem, em que o questionamento da obra se faz explícito. O gesto interessante da duplicação dos índices, como vimos, residia na manutenção de uma forma comum entre a ficção e sua teoria: não só a parábase se apresentava depois, como essa apresentação implicava uma cisão de dimensões intrinsecamente vinculadas na estrutura dos contos³⁵ – e só à luz desse movimento se percebe o verdadeiro sentido da “poética” que esses textos representariam: a sua verdadeira *fabula* é a sua construção, tecida nas linhas de uma “estória” – a narração do Velho Camilo que se constitui momento performativo através da festa de Manuelzão, a canção a fazer-se através do “caso de vida ou morte” de Pedro Orósio, a poesia a abrir o seu espaço impossível na narração da viagem do Grivo.

Aqui, a interrupção e a sequência que dela se origina fazem precisamente o contrário: suspendem a narratividade do relato. E fazem-no, como começámos a ver, incorporando elementos que até agora encontrámos apenas na margem do livro. Desde logo, porque a interrupção incorpora plenamente a temporalidade do índice de releitura: no momento em que o interlocutor alcança a interrupção, é informado por Riobaldo de

³⁵ “A parabolic interlude should not just interrupt the dramatic action, but connect to it and even advance it, just as the dramatic plot of a given text should consciously strive to extend the duplications of its reflective digressions” (Handwerk 1989: 223).

que “tudo” foi já “fiado”. O fim, ou a possibilidade de um fim, voltam a coincidir com um relançamento em direcção à leitura cumprida – a uma abertura do já lido como lugar de um segredo que não se soube ver. Claro que aqui a questão do segredo é determinante e mais explícita do que em *Tutaméia*, onde estava ligada à reformulação do “todo”: o disfarce como motor do romance em direcção ao reconhecimento ganha aqui corpo na imagem escolhida por Riobaldo (“macaco meu veste roupa”). Mais uma vez, porém, é de uma legibilidade diferida que se fala, impedindo a separação entre a máscara e o disfarce.

Ao mesmo tempo, o excerto claramente encena uma ameaça contra a forma: sugere-se a instituição de um limite enquanto possibilidade negada. Entre o gesto de pôr ponto e a sugestão de que se “podia pôr ponto” há uma diferença essencial quanto ao valor performativo do discurso: recorde-se o que vimos, no segundo capítulo, a propósito da conclusão encenada de Henry Jekyll, em que o sujeito que se descrevia a concluir (“as I lay down the pen”) prolongava-se nesse mesmo gesto e tornava impossível a conclusão plena da sua existência (condenada a uma *morte presumida*). Poder pôr ponto (e continuar) é a materialização da performatividade da parábase³⁶: instituindo uma quebra, uma ruptura que, suspensa na temporalidade intervalar da possibilidade, é invalidada por uma continuação que não a elide, deixando-se por ela também afectar. A interrupção, aqui, enquanto postula a possibilidade de conversão do meio em final – o que é o meio poderia ser fim – invalida-a pelo modo como reconhece um “resto que falta”, um suplemento necessário que torna impossível a conclusão. E introduz deste modo no romance de Rosa um ponto a partir do qual avançar ou recuar,

³⁶ Benjamin, na sua primeira dissertação, “O Conceito de Crítica no Romantismo Alemão”, faz uma caracterização muito precisa dos efeitos da parábase (que “ataca a forma sem a destruir”) na teoria romântica do romance. “Thus, the ironization of form, according to these statements, assails the form without destroying it, and the disturbance of the illusion in comedy should have this provocation in view. This relation bears a striking affinity to criticism, which irrevocably and earnestly dissolves the form in order to transform the single work into the absolute work of art, to romanticize it.” (Benjamin 1996:163).

reler ou continuar a contar, se apresentam, por momentos, como acções equivalentes: o ponto médio do percurso desorientado do Guegue. Assim, o “resto” residirá ou naquilo que já foi lido ou no que falta dizer: mas a coexistência das duas possibilidades torna inevitável a sua contaminação, fazendo com que a continuação da narrativa se apresente como repetição e perturbando definitivamente o *telos* da acção. Este “meio” desarticulador é, como temos vindo a ver, uma figura recorrente em Rosa, em particular nos textos em que a possibilidade de uma conclusão, de uma cláusula, para as estórias, é posta em questão; e é uma figura que podemos claramente ligar à suspensão das dicotomias que Suzi Sperber identificou no centro como momento em que se passa de um movimento de ida para um movimento de volta. Diz a autora:

Efectivamente, a estas alturas do relato tudo já foi contado (...). Vale dizer que temos um romance completo, inteiro, terminado até à página 292. Vale dizer que se o leitor não mais quisesse continuar a leitura, já teria obtido todos os dados da acção, além de todos os seus símbolos e temas centrais. Até à página 292 o relato vai. Depois, voltará. Ida e volta, este é um dos temas da obra. (Sperber 1982: 124-125).

Só que a figuração do centro que encontramos aqui afirma, para o texto, uma “falta” que impede o completamento, e exerce deste modo os seus efeitos sobre o eixo da temporalidade para além dessa zona de suspensão que seria o intervalo, para a frente e para trás, através da bifurcação paradoxal que o “resto” origina. No fundo, reencontramos aqui de forma invertida a estrutura que se apresentava no primeiro exemplo: na narrativa de Joana Xaviel, o fim era convertido em meio, perante o reconhecimento de uma falta na história, a exigir uma “segunda parte”, situável apenas em relação com o corpo material da contadora enquanto lugar da narração; aqui, é o meio que é convertido, temporariamente, em fim, postulando um “final” que falta à história mas que nela reside. O regresso a uma materialidade que define um resto

imaterial é o movimento comum aos dois exemplos; a sobreposição entre meio e fim que está na base desta interrupção gera, no entanto, um movimento duplo – para a frente, de um lado; mas também “do meio para trás”, como na canção dos jagunços de *Grande Sertão: Veredas*. Com esta indicação, Riobaldo parece dizer que o que falta não está necessariamente (só) no fim da linha; poderá ser encontrado através de um movimento retroactivo, de um movimento hermenêutico, através de um “remexer vivo” o que já foi dito; o que não impede, porém, que a linha se cumpra até ao fim. No fundo, reencontramos aqui a negação de uma estrutura teleologicamente orientada que a referida pausa de “Cara-de-Bronze” parecia propor; mas não estamos longe, também, da bifurcação instituída pelo segundo índice de *Tutaméia*, ao abrir a releitura com um regresso à repetição que já na leitura se cumpriu, bifurcando o final do livro e prendendo o seu “todo” no intervalo entre as duas direcções que pode assumir. O resultado dessa bifurcação, como começámos por ver, é a instituição da repetição como princípio inescapável da leitura. O livro dobra-se sobre si mesmo, aqui, a partir do meio: construindo duas metades em espelho, como assinala a retomada de eventos-chave da primeira para a segunda parte (o exemplo mais evidente é o do Liso do Sussuarão, a que voltaremos na próxima secção). Já conhecemos essa configuração do que dissemos de *Primeiras Estórias*: mais uma vez o centro do livro faz-se de um encontro de movimentos de sinal oposto, reflexo cruzado de espelhos, a segunda parte repetindo a primeira, ou tendo a primeira como seu protagonista. Como se diz em “Lá, nas Campinas”: “O mundo se repete mal é porque há um imperceptível avanço” (II 607). Poderíamos dizer, com Constantin Constantius, que “repetition properly so called is recollected forward.” (Kierkegaard 1941: 33).

Por outro lado, o excerto constrói também um segundo jogo de interferências, aberto pela analogia final. O movimento de regresso ao texto anterior que Riobaldo

propõe ao interlocutor que queira saber “o resto que falta” reflecte a condição do próprio narrador em relação ao vivido. Diz Riobaldo: “do jeito é que retorço meus dias”. A acção retrospectiva da rememoração de Riobaldo pode reflectir, como análoga, a releitura por parte de um interlocutor/leitor. Pouco depois, Riobaldo referirá o “senhor” como sendo “fiel como papel”, perturbando a fronteira entre narração e escrita. Aqui, porém, o narrador figura-se abertamente como *releitor*; e essa condição abre sobre a linha da acção a suspeita da impossibilidade de uma forma completa e concluída – pois se a memória reconfigura sucessivamente um mesmo texto já lido, o “retorcer” dos dias pode também ser entendido como uma permanente desestabilização da linha temporal. É também por efeito dessa temporalidade “movente” que reler e continuar a contar (e a ler) aquilo que já é, constitutivamente, repetição e releitura, podem apresentar-se como acções equivalentes, tornando assim indecível a distinção entre interlocutor e narrador.

É certo que as implicações da passagem são também outras: revela-se a revelação velada do segredo, deixa-se o pacto (e o erro) como elemento não dito, o que justificará a continuação da narrativa como confissão a partir da sequência central. Mas o excerto chama a atenção para um movimento essencial, creio, para a compreensão da temporalidade na obra de Rosa. Neste curto-circuito entre a autoria e a recepção, em que a releitura pode ser proposta no lugar da continuação da narração, e em que esta é definitivamente contaminada com a consciência da repetição, o que se parece destacar é o modo como a interrupção, a acção performativa mas suspensa de “pôr ponto”, se configura como gesto estrutural, dividindo o romance e caracterizando a primeira parte da narração de Riobaldo como “revisitável”. A partir do momento em que a releitura se torna o modo de acção de um narrador que “se retira na memória” (Candido 1964: 139), cindindo definitivamente linguagem e experiência, esta é de certo modo textualizada. É

como texto aparentemente acessível e interpretável que o vivido se propõe; no entanto, é também como texto ilegível e não terminado que se apresenta, como a própria necessidade de releitura parece afirmar. Assim, a estrutura constrói o paradoxo de uma fixação – pode-se voltar ao já dito – assombrada à partida pelo tempo “retorcido”, maleável, de uma releitura constitutiva: o recado que permanece o mesmo num circuito que o modifica. Como a temporalidade do livro, das indicações de releitura ao reconhecimento, parece acentuar, relê-se porque não se soube ler, ou porque não se pôde ler (a tempo) – o movimento da releitura constrói-se em tensão com a possibilidade da errata, que marcada pelo seu atraso constitutivo não parece poder ter termo razoável, como indica a continuação da narrativa. Não estamos muito longe da sugestão de Bento Prado Jr. a propósito da ficção rosiana: “rememorar a existência é recapitular um texto há muito conhecido, mas cujas peças fundamentais escapam à consciência” (Prado Jr. 1985: 201). No entanto, por efeito deste movimento, a legibilidade tardia das “peças fundamentais” não anulará nunca totalmente a sua falta no texto – deslocadas, permanentemente, pela diferença temporal. Se em Guimarães Rosa, como se afirma em “Aletria e Hermenêutica”, “a vida também é para ser lida” (II 519), é também porque esta já é da matéria de que são feitos os textos, recursivamente construída sobre um acto repetido e nunca definitivo de leitura. Assim, mais uma vez, a figura do conhecimento em Rosa não é a legibilidade e sim a releitura de um “resto” que a materialidade “retorcida” do livro retém, resistindo, reencenando diferentes formas de prolongamento e de negação de um final através de uma perturbação definitiva da direcção do livro. O meio é o lugar dessa resistência.

Carta missiva

e quando finalmente escapasse pelo último portão – mas isto nunca, nunca poderia acontecer – teria apenas chegado à capital, o centro do mundo, atulhada até cima com toda a sua ganga. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu imagina-la, enquanto a noite cai.

Franz Kafka, “Uma Mensagem Imperial”

É possível que o episódio de *Grande Sertão: Veredas* que melhor ajuda a compreender esta incorporação de uma diferença temporal na própria ideia de narração seja aquele que mais directamente se figura como *mise en abîme* da relação entre escrita e leitura: refiro-me ao episódio da carta de Nhorinhá que, com o seu atraso de oito anos, fornece um modelo para a *performance* retroactiva na narração de Riobaldo. Personagem e carta, estrategicamente vinculadas num dos pontos de articulação metanarrativa do romance, funcionarão como elemento de desestabilização temporal, dando corpo ao “retorcer” dos dias referido no excerto anterior, e à constituição da narração em errata, com a sua dupla e contraditória temporalidade. Se a repetição é uma condição da “construção orgânica e não emendada”, a carta funciona como figura dessa desestabilização da linearidade que faz coincidir leitura e releitura.

Terceiro elemento da tríade amorosa de *Grande Sertão: Veredas*³⁷, Nhorinhá é, na verdade, a primeira figura explicitamente feminina que encontramos no romance, e a protagonista de um dos primeiros episódios a integrarem o enredo. É também a única

³⁷ Ver Benedito Nunes (1969c) e Luiz Roncari (2004) para a figuração dessa tríade. Apesar de não ter em conta o efeito retroactivo que determina esse percurso, Benedito Nunes (*idem*: 145) associa Nhorinhá a uma progressão de um “amor sensível” a uma “forte paixão” que confunde os seus traços com a idealização de Otacília.

figura de *Grande Sertão: Veredas* que irá povoar o mosaico de personagens de *Corpo de Baile*, do mesmo ano. Aparecerá em trânsito pelo Sertão na narração da viagem do Grivo, em “Cara-de-Bronze”, associada, também aí, a uma forma de cegueira e arrependimento:

A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher (– *Essa eu olhei com meu sangue...*) Deixou, para depois formoso se arrepender. (II 705).

Nhorinhá, no romance, é a prostituta com quem Riobaldo permanece por momentos antes da primeira travessia do Liso. Se o encontro dos dois foi “muito”, “alegria que foi, feito casamento, esponsal” (II 27), será apenas a partir da introdução da figura da carta que ganhará nova importância e ocupará o lugar no romance que procurarei identificar. A relação entre carta e legibilidade, que comecei por comentar em relação ao reconhecimento e que será essencial para o que irei aqui desenvolver, torna-se explícita na caracterização inicial da personagem, no limiar da narrativa de Riobaldo. Filha de Ana Duzuza, “dona adivinhadora”, um dos aspectos destacados da figuração de Nhorinhá (Cf. Utéza 2000 e Roncari 2004) é a sua permanente associação à mãe, nas referências que lhe são feitas ao longo da narração (“Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza”, II 241). Feiticeira, Ana Duzuza aparece no romance como aquela que tem o poder de ler e de saber: sabe interpretar correctamente as perguntas de Medeiro Vaz, sabe adivinhar a sina. O arrependimento, que marcava a aparição de Nhorinhá em “Cara-de-Bronze”, aparece aqui vinculado aos poderes da mãe:

No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a

coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza. (II 28).

Deste modo, o episódio inicial apresenta o primeiro sinal de um reconhecimento tardio, na possibilidade rejeitada de tentar conhecer “por detrás o pano do destino” – a possibilidade de uma leitura que tornasse legível o ilegível está também sujeita a um efeito de atraso e de reconhecimento inútil da possibilidade. Podemos então encontrar, já na sequência inicial, a estrutura essencial da referência a Nhorinhá: a sua articulação com a fatalidade estruturadora dos eventos (e já aqui relacionada com a sexualidade ambígua de Diadorim) e a sua representação de uma consciência que se evidencia fora do tempo, precisamente porque sujeita ao tempo.

Nhorinhá regressará, ainda na primeira parte do romance, como figura convocada em chave retrospectiva a propósito de uma carta enviada:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do *toque*, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal, no São Josezinho da Serra – no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Ofícios. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e

conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para cá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido... (II 68).

O exemplo recorre a um dos aspectos constitutivos da representação literária da carta, que comecei por destacar a propósito de *Carta de Uma Desconhecida*: o modo como o tempo pode ser materializado, na narrativa, por uma carta que chega tarde; ou inversamente o modo como a própria carta, chegando tarde, se faz representação da natureza tardia da narrativa. Trata-se, além do mais, de um dos poucos pontos em que o romance foca um elemento escrito. O traço essencial da carta de Nhorinhá é a demora: oito anos é o tempo de errância da carta, o tempo do prolongamento do seu trajecto. Oito anos que determinam que o momento da recepção, o momento em que a destinação se cumpre, se situe já fora da acção narrada. “Quando eu recebi, eu já estava casado” / “Eu já estava casado”: a repetição na determinação do lugar do sujeito ganhará também sentido à luz da conclusão, delimitando o lugar de Nhorinhá na tríade amorosa como um lugar temporalmente marcado (e sujeito a uma posição já ocupada, ao contrário do que acontece com Diadorim e Otacília). Repare-se, aliás, que a carta é identificada não pelo que nela vai escrito³⁸, e sim pelo o atraso e pelas características do trajecto. Desviada quer da inscrição daquela que supostamente escreve (a mão que escreve não é sua, Nhorinhá pode já ter morrido), quer da sua materialidade (o suporte, de mão em mão, deteriora-se, é substituído, perde relação com a forma de origem), a carta sofre dois

³⁸ A carta é referida como “carta simples, pedindo notícias e dando lembranças”; mais tarde no romance, Riobaldo pensa escrever uma carta a Otacília, que descreve deste modo: “O que eu cogitei de escrever era muito singelo: as notícias de minha saúde, pergunta de como é que ela e os parentes iam passando, saudações de lembranças.” (II 311) Dessa carta, Riobaldo escreverá apenas metade: “Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ela toda pronta, para medir? Ah, viu?! Pois isto eu digo por riso, por graça; mas também para lhe indicar importante fato: que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data dum ano muito depois...” (II 311). Se a carta de Nhorinhá prolonga o intervalo do seu trajecto, a carta para Otacília parece oferecer, na segunda metade do romance, o seu reverso: um acto de escrita prolongado, um envio diferido, a marcar uma experiência não concluída.

tipos de transformação: é desmaterializada, por um lado, e por outro é desvinculada em relação à sua autoria: “Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo”.

Poderíamos dizer, assim, que esta é uma carta que não chega ao destino. É o risco do circuito a que se sujeita a carta de Nhorinhá, entregue ao “zanzar” do sertão: não só o percurso multiplica e transforma o suporte, apagando nele aquilo que é da ordem da escrita (papel, invólucro, letra), não só o trânsito elide a origem, marcando-a com uma distância inalcançável (o regresso, o retorno ao remetente é, além do mais, impossível), como também os dois sujeitos da relação de destinação são objecto dessa movimentação: a prostituta que, da Aroeirinha, está agora no São Josezinho da Serra, mais próxima da idealização de que será objecto a partir deste episódio (“no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Ofícios”); e o destinatário, identificado pela carta como *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*, sem possibilidade de coincidência com a sua identidade presente, como assinala a diferença temporal que a morte irremediavelmente introduz. Anterior à própria individualização de Riobaldo que dominará toda a segunda metade do romance, a carta ecoará aqui precisamente um dos argumentos do narrador para a não linearidade da sua narrativa³⁹: a segmentarização da identidade, representada já através do nome dos grupos de jagunços (os *medeirovazes*, os *hermógenes*). O que se insinua na inscrição do nome do remetente é a possibilidade da diferença: a destinação é uma destinação também ela sujeita ao tempo, necessariamente desactualizada – reveladora de uma desconformidade entre o destinatário e aquele que efectivamente recebe a carta. Esta, no trajecto que a constitui

³⁹ “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (II 68).

outra, chega a outro lugar e a outro tempo – fora da acção, como se dizia, ou carta fantasma, se tivermos em conta ainda o modo como Kafka pensava o epistolar⁴⁰.

No entanto, esta é também uma carta que chega ao seu destino: fruto do acaso, fruto da possibilidade de não chegar, a carta chega às mãos do Riobaldo barranquenho apesar dessa sujeição ao trajecto. Fora do tempo e fora do lugar, a carta produz um efeito que, paradoxalmente, parece resistir ao tempo: quando o narrador lê a carta, vê “que que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas” – relendo os oito anos, e mesmo o encontro “trivial” com a prostituta, à luz desse amor. A carta tem um efeito plenamente retroactivo, aparentando o cumprimento dessa comunicação que o trajecto já tornou impossível: “Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; (...) Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela”. O momento da escrita e da leitura unem-se, assim, na recepção da carta que, apesar daquilo a que chamei a sua desmaterialização, parece ter ainda um poder de contaminação. No episódio do Guegue, o mensageiro fazia precipitar a relação entre remetente e destinatário através do seu movimento sem termo; aqui, o tempo como mensageiro que prolonga o circuito da carta para além dos seus limites provoca também uma precipitação dos extremos: o encontro impossível entre o momento do envio e o momento da recepção. Ao tornar, porém, fixos os pontos que, móveis, se contrapõem à identidade da carta em relação a si própria, o mensageiro (o tempo) terá necessariamente de tornar fixo o seu trajecto: para que remetente e destinatário se possam efectivamente encontrar na comunicação epistolar, o tempo tem de se suspender. Era da mesma natureza, no fundo, o esforço do Guegue para fixar, como pontos de referência, os sinais da mudança.

⁴⁰ “La grande facilité d’écrire des lettres doit avoir introduit dans le monde – du point de vue purement théorique – un terrible désordre des âmes: c’est un commerce avec des fantômes, non seulement avec celui du destinataire, mais encore avec le sien propre; le fantôme grandit sous la main qui écrit, dans la lettre qu’elle rédige, à plus forte raison dans une suite de lettres où l’une corrobore l’autre et peut l’appeler à témoin. Comment a pu naître l’idée que des lettres donneraient aux hommes le moyen de communiquer?” (Kafka 1988b: 266-267).

Relendo com atenção o episódio, percebe-se assim que a capacidade de ressonância que a carta adquire está indissolivelmente ligada à transformação a que o tempo a sujeitou: o material é desfeito, as palavras quase não se lêem, Nhorinhá, no Riacho das Almas, estará talvez morta. O despertar tardio do amor de Riobaldo por Nhorinhá inclui e prevê esse anulamento e essa morte, porque é através da carta atrasada que Nhorinhá conquista o seu estatuto, deixando-se reinventar por Riobaldo no seio de uma tríade que não lhe é contemporânea. O aumento da beleza através da memória e da distância é proporcional à impossibilidade de resposta, à sua inacessibilidade, dando corpo pleno ao paradoxo da comunicação epistolar. Como se diz em “Antiperipléia”, fixando na abertura de *Tutaméia* a repetição como princípio do universo rosiano, “as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (II 527). E a resposta temporalmente desajustada de Riobaldo, precisamente por parecer resistir ao tempo, terá de o reordenar: a descoberta do amor “em lavaredas” relê todo o intervalo entre o encontro com Nhorinhá e a chegada da carta, fazendo desaparecer, suspendendo, o desvio temporal. É por efeito do tempo, que preserva a identidade da carta contra a alteração do circuito, que esse mesmo tempo pode desaparecer: precisamente porque transporta Nhorinhá para um plano já não vinculado ao tempo – para o plano da linguagem, errante e disponível para a reconfiguração, ponto de suspensão em que dois movimentos de sinal oposto, acção e retroacção, se podem paradoxalmente encontrar. E é também nesse gesto, que elimina o intervalo num encontro paradoxal dos dois extremos, que a parábola se pode fazer permanente.

Na conjugação destes efeitos decide-se o papel desempenhado por Nhorinhá ao longo do romance enquanto figura de uma revisão constitutiva. Ao contrário da revelação final sobre Diadorim, pautada pelo diferimento retardador que ganha corpo na

leitura, a carta de Nhorinhá aparece cedo no livro: mais ainda se tivermos em conta que se trata de um dos poucos elementos posteriores ao arco narrativo de que temos conhecimento em *Grande Sertão: Veredas*. O amor provocado (ou pro/e/vocado, num trocadilho de Cleusa Passos⁴¹) pela recepção da carta, durante “todo o tempo” da história narrada, não se tinha ainda manifestado: nesse sentido, a presença contínua de Nhorinhá ao longo do texto, e a sua figuração na tríade amorosa, depende exclusivamente desse efeito de leitura que a carta originou, reconfigurando a acção através da sobreposição de duas temporalidades distintas. Repare-se numa formulação como esta: “Digo: afora esses dois – e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso.” (II 94). *Deamar no passado*, marca extrema do efeito retroactivo da carta comentada, é a concretização dessa catalisação tardia. Deste modo, a sua introdução no arco da acção de *Grande Sertão: Veredas* denuncia o tempo movente da rememoração de Riobaldo: ao contrário do que se passa com o segredo no romance, o episódio encena abertamente a releitura e a sua temporalidade inevitavelmente diferida – fazendo da carta, explicitamente, figura *en abîme* não só de outras mensagens que chegam tarde (o “sexo pertencido” de Diadorim), como do próprio funcionamento, póstumo e recursivo, mas ainda assim *operativo*, da narração de Riobaldo: “Dela eu ainda não tinha podido receber a carta enviada.” (II 330).

O atraso da carta coloca-a, então, numa posição insustentável. A diferença temporal que separa o momento do envio do momento da recepção faz dela uma ponte entre duas dimensões irremediavelmente cindidas. Exterior à acção, que no entanto

⁴¹ “Trata-se, portanto, de dois tempos ‘plenos de sentidos’ para as personagens, tempos *suspensos*, presos aos significantes da carta. Ao pro/e/vocar a paixão de Riobaldo, ela estabelece a fusão de elementos díspares (no tempo e no espaço), reiterando – de modo exemplar – o acaso, o não sabido e um irónico engano.” (Passos 2002: 69); ver, sobre o episódio, a secção “Nhorinhá: namorã” (idem: 67-71).

íntegra, afectando-a agora apenas através do seu atraso, a carta põe em crise a ideia de uma forma concluída e impede, permanentemente, o cumprimento do *telos*. Assim, a releitura tardia ganha corpo, explicitamente, na figuração de um texto, retomando a contaminação da situação narrativa pelo campo semântico da escrita e da leitura que começámos por apontar. É a encenação mais directa que aqui podemos encontrar de uma indistinção entre leitura e releitura: ao ler em atraso, Riobaldo está já a reler o que não leu a tempo, afectando constitutivamente o curso da memória e reescrevendo os oito anos de intervalo, sem no entanto os poder verdadeiramente eliminar. Figura por excelência da errata – texto que vem, tarde, corrigir o texto, que no entanto permanece – a carta atrasada é a figura da irrupção do passado no presente, e do presente no passado, mantendo a estrutura de uma bifurcação temporal irresolúvel, constitutiva da acção e, ao mesmo tempo, da narração reflexiva que é *Grande Sertão: Veredas*.

O modo como Nhorinhá, figura da suspensão do tempo na linguagem, se articula com o reconhecimento de Diadorim torna-se mais claro se tivermos em conta que a prostituta é também um elemento que estrutura as duas partes que se reflectem da construção do romance a partir da interrupção central, regressando em pontos estratégicos e especulares da narrativa. No fundo, como figura da repetição e de uma temporalidade “desviada” da sua orientação, Nhorinhá oferece um contraponto à temporalidade irrevogável que marca a caracterização da donzela-guerreira. O ponto do texto em que essa situação se explicita é a última referência a Nhorinhá, simétrica à primeira, depois da segunda travessia do liso do Sussuarão⁴². Antes das duas batalhas que encerrarão a história com a morte de Diadorim e Hermógenes, Riobaldo passa perto

⁴² Dispostas simetricamente no início e na conclusão do romance, as duas travessias marcam a estrutura da repetição que domina construção do livro, anunciada por outros elementos: para além de referências a Nhorinhá, temos as duas cenas de baptismo a enquadrarem as duas travessias.

da nova morada de Nhorinhá e é para lá encaminhado por um velho que aí lhe promete um tesouro por desenterrar. A passagem é a seguinte:

Do que hoje sei, tiro passadas valias? Eh – fome de bacurau é noitezinha... Porque: o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver, nesse Riacho-das-Almas, em trinta e cinco léguas – e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso. Segunda vez com Nhorinhá, sabível sei, então minha vida virava por entre outros morros, seguindo para diverso desemboque. Sinto que sei. Eu havia de me casar feliz com Nhorinhá, como o belo do azul; vir alguém-de. Maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse – se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento. O passado – é ossos em redor de ninho de coruja... E, do que digo, o senhor não me mal creia: que eu estou bem casado de matrimônio – amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado. Mas – se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem? Possível o que é – possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E – mesmo – possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa. Dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou... Mas, como jagunços que se era, a gente rompeu adiante, com bons cavalos novos para retroco. Sobre os *gerais* planos de areia, cheios de nada. Sobre o pardo, nas areias que morreram, sem serras de quebra-vento. (II 331-332).

O sentido da figura de Nhorinhá, anunciado noutros momentos do texto, torna-se aqui mais claro: quando, na sequência central do romance, Riobaldo se refere a Nhorinhá, será com a seguinte afirmação: “A Nhorinhá – nas Aroeirinhas – filha de Ana Duzuza. Ah, não era rejeitã... Ela quis me salvar?” (II 200). A leitura de Nhorinhá como possibilidade de salvação ganha corpo na pausa narrativa que se introduz antes da investida final, antes da conclusão⁴³. É neste episódio, o último em que a personagem é

⁴³ “No sirgo fio dessas recordações, acho que eu bateava outra espécie de bondade. Devo que devia também de ter querido outra vez os carinhos daquela moça Nhorinhá, nessas ocasiões. Por que será que, aí, eu não formei a clareza disso, de a-propósito? Por lá, adiante, na vastança, era rumo de onde ela agora morava. Isso, sim, andadamente. Mas não conheci; e demos volta. Tempos escurecidos. O que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d’amanhã.” (II 329).

referida, que o tratamento da carta e da personagem se fundem de forma explícita, precisamente na consideração da personagem como desvio que aqui se propõe. Tal como a carta desviada de Nhorinhá, é como possibilidade perdida de salvação que ela aqui se apresenta, como alternativa à fusão do enredo com o destino, no “roteiro de Deus” que conduzirá Riobaldo, em permanente tensão entre as figuras de Otacília e Diadorim. Nhorinhá como desvio, como terceira possibilidade, apresenta-se no texto como última ocasião proposta para evitar o desfecho, para evitar a conclusão. E mais do que a resposta a um amor tardiamente revelado, o casamento com a prostituta é apresentado como solução para a linha fatal da acção que conduzirá à morte de Diadorim: “Mas – se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem?”. Nhorinhá, figura daquilo que o conhecimento podia ter evitado, aparece então como a grande representação do esforço de correcção e revisão representado pela narração de Riobaldo: *vir alguém-de*. O seu tempo é o futuro do pretérito.

A filha de Ana Duzuza surge então no texto como possibilidade virtual, comentando, criticamente, a reflexão do romance sobre a precariedade do roteiro humano na figura de Diadorim. A consciência irónica que determina a revisão da figura de Nhorinhá não se submete a um enredo; introduz-se nele, precisamente como desvio para o campo do comentário e da possibilidade, para o campo de uma palavra já desvinculada da acção. Meditação, ao longo da narração, sobre o erro, ao mesmo tempo que se continua a armar o erro para o leitor, mantém a sobreposição inextricável entre ficção e crítica. Figuração extrema dessa salvação perdida, a referência final a Nhorinhá coloca-a em articulação directa com as “coisas terríveis” que o vento-das-nuvens não desfez, com o “pano do destino” que Ana Duzuza saberia ler, mas numa posição

plenamente ineficaz, plenamente especulativa (“Memórias que não me dão fundamento”). Consciência irônica que nasce porém, se atentarmos na construção da figura, precisamente nesse episódio da carta que tomámos como ponto de partida: precisamente por efeito do “retardo custoso” que elide na carta aquela que a enviou, tornando-a disponível, na errância dos gerais, para uma reconfiguração enquanto personagem, na temporalidade suspensa de um intervalo permanente. Nesse sentido, o percurso da carta e os seus efeitos não exemplificam apenas, em *abîme*, a dramatização da precariedade da travessia humana como marcada por um conhecimento sempre tardio. Encenação directa, textual, dessa precariedade que a revelação póstuma denuncia, a carta representa, também, o lugar suspenso da fala de Riobaldo. A consciência irônica, plenamente disposta na linguagem, que se debate entre a reconstrução de um enredo orientado para a morte e o esforço desesperado para a retroacção ganha corpo na figura de Nhorinhá, possível desvio no percurso, tarde demais transfigurada em possibilidade (“Em certo momento, se o caminho demudasse – se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser?”). A virtualidade da figura introduz então, na tensão entre conhecimento e ignorância que pauta o texto, um elemento que só ela poderá representar. Se a estrutura da revelação póstuma, como vimos, tem essencialmente um efeito desestabilizador, introduzindo uma retroacção bloqueada, é efectivamente sob o signo do possível, como o excerto apresentado indica, que presente e passado se irão dispor (“Possível o que é – possível o que foi”). O que Nhorinhá traz, como figura da virtualidade absoluta, como memória sem “fundamento” que supera a morte num movimento regressivo, é, porém, uma terceira possibilidade, plenamente negativa, plenamente *ficcional* – construída, repetidamente, no seio da sua própria negação. Aquela que *não foi*, insistentemente disposta no texto enquanto possibilidade livre, enquanto texto perdido, enquanto carta

que chegou tarde e que por isso suspende o tempo, “fora das molduras”, contém em si a tensão plena, entre acção e releitura, que determina, como esforço de ficção, a narração de Riobaldo: “E – mesmo – possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa”.

Mais longe do que o fim; mais perto.

*É mal ver que o centro do assunto seja
ainda de indiscussão, conformemente?*

“A Estória do Homem do Pinguelo”

Na sequência de *Le Città Invisibili*, de Italo Calvino, o meio está reservado a uma das cidades ligadas à vista: Bauci, cidade suspensa sobre andas além das nuvens que a protegem, é a cidade invisível por excelência, a única que o é literalmente¹. O viajante que para ela se dirige chega ao seu destino sem que o possa perceber:

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle

¹ “Tommaso Moro ‘dipinse’ solo la capitale di Utopia, poiché – diceva – chi conosce una sola città ‘le conosce tutte, tanto sono simili’. Calvino, al contrario, descrisse nei paragrafi della sua opera proprio 54 città, quasi tacendo della capitale. Lasciò infatti al centro del reticolo da lui tracciato (nel punto di simmetria del diagramma) una casella semivuota, uno spazio dove appena si proietta un’ombra: ‘chi va Bauci non riesce a vederla’”. (Milanini 1990: 144); “è emblematico (...) che al centro esatto dello schema sia una “casella semivuota”, la città di Bauci, l’unica invisibile anche in senso letterale” (Barenghi 1994: 1363).

lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame.

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza. (Calvino 1972: 83).

É importante distinguir entre dois movimentos na descrição. Em primeiro lugar, o lugar do meio é, para quem viaja através do bosque, invisível: tendo já chegado, o viajante não o pode ver; o mesmo acontece ao leitor que chega a Bauci na complexa combinatória de *As Cidades Invisíveis*; encontrará, nas palavras de Calvino, uma “imagem de ausência”². O texto, no entanto, debruça-se sobre essa ausência, transportando-a, com a referência às escadas que servem de via de acesso à cidade suspensa, para o plano vertical: a partir desse momento, é a terra que é vista em função de Bauci, acentuando o modo como esta se furta à visão através das poucas marcas da sua presença. O meio do livro, deste modo, é um quadrado vazio no tabuleiro que o define, centro esvaziado que sustenta a estrutura. E o vazio desse centro constrói-se, quando o capítulo se completa, fazendo precipitar a descrição. O viajante, que já está em Bauci sem a ver, é agora integrado num jogo de inversões: o observador não pode observar mas é observado, na cidade que dispõe os seus dispositivos ópticos numa contemplação obsessiva da terra; e a cidade pode apenas ser descrita através de um negativo de descrição.

A invisibilidade do meio não deriva, assim, apenas da acentuação da “leveza”, propriedade das cidades que ocupam a sequência central do livro³, no momento em que Kublai decide que o império, que cresceu excessivamente para fora, deve começar a

² "Ma c'è anche un'altra via, quella che sostiene che il senso di un libro simmetrico va cercato nel mezzo: (...) studiosi di semiologia strutturale hanno detto che è nel punto esattamente centrale del libro che bisogna cercare: e hanno trovato un'immagine di assenza, la città chiamata Bauci." (Calvino 1994b: X).

³ E primeira das “propostas” para o “próximo milénio” (Calvino 1993).

crescer a partir do seu interior (*idem*: 79). No vazio da cidade central encontram-se os movimentos opostos do viajante que procura a cidade no espaço da sua sombra, e que a sabe protegida pelas nuvens, e dos habitantes de Bauci que, invertendo a direcção (os telescópios apontados para baixo), contemplam fascinados a própria ausência. Essa contemplação tem a natureza de um inventário: folha a folha, pedra a pedra, o que os habitantes enumeram detalhadamente é no fundo aquilo a que Rosa chama, no primeiro prefácio de *Tutaméia*, o “nada residual” (II 521). A cidade que se retrai para se contemplar na sua negação, inventariando-a através da observação, atribui ao meio um valor ao mesmo tempo elusivo e reflexivo. A descrição inverte-se, o vazio da cidade materializa-se apenas numa obsessiva descrição do território que não a contém, enumeração infinita de um vazio que descreve Bauci como a cidade indescritível.

A construção de um centro vazio como ponto de sustentação da estrutura da obra é algo que já encontrámos nos livros de Rosa, mais uma vez fora de uma lógica plenamente combinatória como a que aqui se define. No capítulo anterior comentei o modo como o centro de *Grande Sertão: Veredas* ameaçava a estrutura através do anúncio suspenso de um “ponto” que já em “Pirlimpsiquice” decretava a morte da forma “sem formato”; e na segunda parte deste texto acentuei a relação entre as margens e um centro que introduzia no livro movimentos de sinal oposto: o encontro de espelhos que constrói o índice de *Primeiras Estórias* era o caso mais evidente. O objectivo deste último capítulo é propor, também aqui, uma “imagem de ausência” que dê sentido a esta interrogação do centro: sabemos já que em Rosa o meio é o que ainda não se vê (ou, nas palavras de Riobaldo, o que “ainda não se sabe”), centro elusivo que o livro persegue na sua temporalidade diferida. Também aqui o viajante chega sem saber que chegou; mais uma vez, porém, a construção de Rosa acentua o movimento horizontal (e temporal) da linha por cumprir. Só além do fim o meio conquista o seu lugar, instituindo a regressão

reiterada da releitura. Na figura da parábase, que só então se faz visível, o centro constitui-se ainda como reflexividade tecida na ficção que comentaria – intervalo em que o texto, sem sair de si, se mostra e contempla a partir do seu interior. O ponto em que as diferentes linhas que até agora seguimos se encontram é, assim, o texto em que é mais clara a figuração do centro na obra de Guimarães Rosa. “Cara-de-Bronze” oferecerá, aqui, a imagem de um meio, como Bauci, elusivo e reflexivo, em que a possibilidade de descrição, ou de representação, é testada contra um inventário também obsessivo e amoroso, cartografia verbal de um centro vazio. Como se diz em *Tutaméia*: “O O é um buraco não esburacado” (II 526).

Centro

Acentuei já, no capítulo cinco, o lugar de “Cara-de-Bronze” na estrutura de *Corpo de Baile*. Inicialmente representado, na duplicação dos índices, como uma das parábases do livro, o conto parece substituir-se a “O Recado do Morro” como parábase “central” a partir da terceira edição. Deslocado para o centro do segundo volume na tripartição da obra em 1964, o conto ganhará, na edição alemã de *Corps de Ballet – Romanzyklus*, um “tratamento diferente, mais ousado”, em relação aos outros, na expressão de Rosa, “figurando essa estória sob a indicação de *Zwischenspiel*” (Rosa 2003b: 208). Mesmo sem ter em conta a deslocação, é muito evidente que em “Cara-de-Bronze” a reflexão sobre o intervalo, e até sobre a estrutura da comédia, é levada mais longe. Vimos já que Haroldo de Campos reconhecia no conto uma exceção, na obra de Rosa, ao nível da “sintaxe romanesca” e da “estruturação do texto” (Campos 1992a: 59); Benedito Nunes, por outro lado, considera que o conto “ocupa um lugar à parte na obra de João Guimarães Rosa”, na medida, porém, em que se trata de “uma concepção exemplar, verdadeira síntese da *concepção-do-mundo* de Guimarães Rosa, onde certas

possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam.” (Nunes 1969b: 181-182). É nesta oscilação entre a exceção e a exemplaridade que me interessa analisar o conto, que parece catalisar, como já sugeri, o carácter intervalar da parábase de *Corpo de Baile* e os seus traços essenciais, e nesse gesto encena, de forma cruzada, os principais problemas da ficção rosiana que até agora acompanhámos. Além de uma figuração autoral a conduzir a narração, “Moimeichego”⁴, temos uma estruturação coral do grupo de vaqueiros, com os quais se joga também a circularidade da representação espacial. Heitor Martins aproximava já as falas dos vaqueiros da acção do coro grego que “enquanto esta história se desenrola, (...) inquire, perquire, informa-se” (Martins 1983: 84); e o conto apresenta a representação mais forte, em toda a obra de Rosa, de uma parábase “interna”, ameaçando a manutenção da ficcionalidade e condensando de modo exemplar os diferentes elementos que associámos à estrutura do intervalo crítico.

Acresce a esta posição “centralizada” o facto de “Cara-de-Bronze” ser o texto em que mais claramente se associa a ideia de viagem a um ponto de fuga que se configura como centro. O motivo da passagem – ou da *travessia*, para usar o termo rosiano – estrutura as sete novelas de *Corpo de Baile*⁵, articulando, de modos diferentes, o movimento com um dado território: se alguns dos textos se constroem em torno da noção de trânsito, jogando explicitamente com o tema da viagem ou do circuito (“O Recado do Morro”, “Dão-Lalalão”), outros fixam-se num espaço que é enquadrado como momento de um movimento mais amplo, questionando processos de fundação e fixação; todos, porém, parecem fazer depender a construção de um espaço da acentuação de movimentos de partida e de chegada. Ao contrário do que se passará em

⁴ “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...) Bobaginhas...” (Rosa 2003a: 95).

⁵ Veja-se, a propósito, o artigo de Cleusa Passos “Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio” (Passos 2002).

Grande Sertão: Veredas, em que o espaço da errância se faz talvez centro imenso (e elusivo), não permitindo distinções entre interior e exterior⁶, aqui a viagem parece constituir-se como abertura para fora de um espaço marcado, chegando a assumir-se como a própria exterioridade em relação a um microcosmos cuidadosamente delimitado – num movimento de tensão que se traduz na presença constante de movimentos de ida-e-volta, coincidindo as partidas definitivas com o encerramento do texto, gesto de limitação e exclusão em relação a uma saída, ou fuga, em alguns casos já em transição para um plano além do real⁷. Por outro lado, como já vimos, o próprio livro é estruturado em torno dos dois pólos da viagem, o da partida e da chegada: da partida final de Miguilim do Mutúm, na novela de abertura, até ao seu regresso esperado ao Buriti Bom, no longo texto que encerra a obra, é a própria estrutura do livro que se submete à noção de movimento (o que se repetirá, de forma ainda mais evidente, com a simetria dissonante das viagens de avião que abrem e fecham as *Primeiras Estórias*). Desse modo, movimento de leitura e percurso das personagens são feitos coincidir, problematizando a entrada e a saída do texto e articulando o regresso com a operação de releitura. A espacialização da construção do livro é, já o sabemos, um movimento recorrente no paratexto rosiano: em *Corpo de Baile*, categorias textuais coincidem com denominações da paisagem (os *gerais* que caracterizam os romances do livro no segundo índice) – gesto que tem o seu equivalente mais directo nos mapas de *Grande Sertão: Veredas*, organizando ao mesmo tempo o espaço do livro e o espaço geográfico. Assim, construção do espaço e construção narrativa parecem reflectir-se, em *Corpo de Baile*, na insistência sobre as vias e condições de acesso aos espaços construídos

⁶ “O sertão não tem janelas nem portas.” (II 315); “Sertão, – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem.” (II 244).

⁷ Pense-se no final de “O Recado do Morro” (“Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.”, I 666) ou de “A Estória de Lélío e Lina” (“‘Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão e vê o largo...’ Lélío governava os horizontes. – ‘Mãe Lina...’ – ‘Lina?!’ – ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando.”, I 802).

(Mutúm, Pinhém, Urubuquaquá), que espelham, por sua vez, as fronteiras do texto, permitindo que a noção de trânsito seja lida em termos de oposições dentro/fora, interior/exterior, partida/regresso, cuja tensão estrutura as novelas em complexos jogos de inversão e contaminação. Em *Grande Sertão: Veredas*, como vimos, o valor performativo e descritivo da delimitação de fronteiras era plenamente encenado na coincidência entre meio do livro, meio da vida, e meio do mapa que a própria formulação repetitiva acentuava: “o Rio São Francisco partiu minha vida em duas partes” (II 199).

Dentro deste quadro, porém, “Cara-de-Bronze” é mais do que um dos possíveis exemplos: o conto é, na obra de Rosa, o que melhor permite articular a problematização do movimento com uma reflexão sobre as condições e fronteiras do livro e do acto narrativo. Trata-se do texto em que é mais complexa a presença de uma dimensão metatextual, reforçada por uma exposição gráfica da materialidade da escrita, ao mesmo tempo que é a novela mais explicitamente centrada sobre o tema da viagem⁸. Aquilo que me interessará inicialmente desenvolver é o modo como a viagem é ponto de partida para uma interrogação sobre as possibilidades da forma e sobre a função estrutural do centro na obra de Rosa, que ganha em “Cara-de-Bronze” uma relevância particular no modo como o texto joga com figurações circulares que isolam um núcleo de uma exterioridade que o define.

O centro estrutural que “Cara-de-Bronze” progressivamente ocupará em *Corpo de Baile* – e que se articula com a dimensão intervalar, consciente e crítica da

⁸ Benedito Nunes sublinha esse aspecto nos dois artigos fundamentais sobre o conto: “A Viagem do Grivo” e “A Viagem”. Aí dirá: “Mas fô somente em “Cara-de-Bronze” que Guimarães Rosa pôs a nu o motivo da travessia, focalizando-a direta e expressamente como tema. A viagem passa a constituir, neste conto, a demanda da Palavra e da Criação Poética. Eis o sentido da estória deste Ariel do sertão, o Grivo, que sai mundo afora, a procurar, para o seu patrão Cara-de-Bronze, “o quem das coisas”, e que lhes traz, na volta, como único bem, “a viagem da viagem”: o relato poético do que viu, ouviu e imaginou.” (Nunes 1969a: 179).

parábase – tem relação directa com a construção do conto e a articulação dos seus temas. Formalmente a mais heterogénea das novelas de Rosa, pelo modo como transgride as delimitações entre géneros, “*Cara-de-Bronze*” define-se por um tecido textual híbrido que marca, de forma obsessiva, a construção do seu centro. Num constante movimento de fuga à narratividade, faz convergir o diálogo e a forma dramática, um roteiro cinematográfico, efeitos visuais e tipográficos, a interferência textual de quadras musicais e uma complexa relação entre texto e um texto paralelo no espaço das notas de rodapé em torno de um ponto de fuga comum: o regresso do Grivo, vaqueiro enviado pelo fazendeiro Cara-de-Bronze para uma longa viagem através dos gerais, e a sua narração. Antes de se revelar, como o próprio Rosa dirá, um texto sobre a busca da poesia, construída em tensão contra uma ideia da prosa, e antes de se configurar, conforme a primeira parte e o título do conto parecem sugerir, como narrativa construída em torno da figura enigmática do fazendeiro imobilizado, o conto é sobre o percurso, o tempo e os motivos de uma viagem: mas uma viagem que existe, textualmente, apenas a partir do momento do regresso – momento em que, terminada, se torna objecto de enunciação e interrogação por parte dos outros vaqueiros, no interior do território contra o qual, em tensão, se delineava.

A abertura do texto situa logo em oposição o campo aberto da viagem através dos Gerais e o espaço da fazenda do Urubuquaquá. Podemos pensar no modo como Guimarães Rosa apontava a Meyer-Clason, a propósito de “O Recado do Morro”, a construção minuciosa das frases de abertura: “como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. (...) Não dão (essas frases iniciais) margens para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso.” (Rosa 2003b: 243). A construção espacial de

“Cara-de-Bronze” está já plenamente enunciada nas tensões que abrem o texto. Veja-se o começo do conto:

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucuias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim afora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para onde o verde sujo de más árvores, o grameal e o *agreste* – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os *b u r i t i z a i s*, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequeninho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo – o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo duma distanciação – e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento.

No Urubuquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. (I 669)

O texto abre-se com a determinação de um círculo: o Urubuquaquá (“a maior – no meio – um estado de terra”) é o centro que os Gerais rodeiam (“mar a redor”). Como se diz em “Com o Vaqueiro Mariano”, ali “servia qualquer direção, porque o Pantanal é um mundo e cada fazenda um centro.” (II 790). Centro isolado em relação ao “mar” não delimitado dos gerais, o Urubuquaquá opõe-se-lhe, nos dois parágrafos de abertura, no movimento que ditará também a construção do conto: da fazenda para os gerais e de volta à fazenda. No seu interior está situada a Casa, isolada de forma a que não se veja, à sua volta, a terra seca dos Gerais. O texto reforça a oposição entre interior e exterior através da organização do espaço da fazenda. Toda a construção se alimenta de figurações do círculo, de várias formas sublinhadas, em torno de um espaço intransponível: o quarto onde a narração da viagem, do discípulo para o mestre, do vaqueiro escolhido para o fazendeiro, é feita. É na estruturação do

espaço que as personagens se definem, em relação a esse ponto que os atrai – como afirma Rui Mourão, “verdadeira urna plantada no centro do terreiro” (Mourão 1991: 285). A permeabilidade das fronteiras – ou o momento em que estas passam de *limes* (limite) a *limen* (limiar)⁹ – é acentuada, porém, no modo como o círculo, imperfeito, deixa entrever na riqueza “verdejante” do horizonte o vermelho de um morro (“Somente em longe ponto o cravancão dum buraco se rasgava, de rechã, vermelho de grês”, I 669): está estabelecida a fissura, o ponto de passagem, que permitirá o estabelecimento de uma relação entre viajante e patrão imóvel. Podemos pensar no que dissemos no capítulo dois sobre a construção da situação narrativa de “Meu Tio o Iauaretê” e de *Grande Sertão: Veredas*: aí, as figuras que estabeleciam o “*raccord*” possível entre interior e exterior eram, de um lado, o fogo, e do outro o tiro, ambas instituindo para a fala uma anterioridade pressuposta mas inacessível (e excluída).

Núcleo da Casa, por sua vez, é o quarto do Velho, onde poucos puderam entrar. Quando, no “Roteiro”, se descreve um movimento de câmara, a sequência é: “em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda.” (I 685). Este é invertido e refeito pela narração imediatamente depois: “A Casa (...). As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo.” (I 688). O texto parece atravessado por sucessivos movimentos de aproximação e afastamento em relação ao quarto¹⁰, que estruturam o conto, segundo expressão de Lélia Parreira Duarte, como “uma elaboração de esperas” (Duarte 2006: 330)¹¹. O

⁹ Giovanni Gasparini recorre a esta distinção em *Interstizi. Una Sociologia della Vita Quotidiana* (Gasparini 2002) para classificar os fenómenos intersticiais e para identificar os pontos de passagem de uma ordem para outra. Cf. “Introduzione. Tra *Limen* e *Limes*” (Gasparini 2002: 7-14). O carácter intervalar da rede temática que até aqui se tentou estabelecer (meio, circuito, envio, travessia) a partir da suspensão “parabólica” mostra uma insistência permanente, na obra de Rosa, sobre a zona do interstício.

¹⁰ O Grivo e os outros vaqueiros são admitidos no quarto, para a selecção; o Grivo é enviado do quarto para o mundo; o Grivo regressa da viagem ao quarto; o Grivo entra e sai do quarto, para se aproximar ora do Cara-de-Bronze, ora dos vaqueiros.

¹¹ “a do velho fazendeiro que aguarda o Grivo que foi buscar a poesia e tem um interminável relato a fazer; a dos vaqueiros/trabalhadores e a dos que vieram de fora e também aguardam o relato do viajante, em sua busca de compreender o enigma do Cara-de-Bronze e ainda daquela suposta noiva, que

sertão-mundo que rodeia a fazenda do Urubuquaquá, os currais e o terreiro que circundam a casa determinam como centro o quarto do “Velho”, onde a entrega das “palavras muito trazidas” (I 710) pelo Grivo se cumpre, mas ao qual ninguém, e nem mesmo a figuração autoral, como veremos adiante, tem acesso. As personagens parecem organizar-se, aliás, em termos de proximidade em relação a esse espaço, determinada a partir de uma possível capacidade de entendimento. Assim, os vaqueiros recém-chegados à fazenda serão os que menos sabem, enquanto o violeiro João Fulano que canta e acompanha a história com as suas canções a partir da varanda, ao lado do quarto, parece estar mais próximo do que se passa no seu interior: “Também ele não sabe, só escuta, à vez, pancadas na parede. Se não, assim não descantava.” (I 689). Como no poema de Robert Frost, “We dance round in a ring and suppose / But the Secret sits in the middle and knows” (Frost 1969: 362). Os círculos progressivos que reproduzem a fronteira entre a fazenda e os gerais vão marcando diferentes níveis de proximidade, com base no saber, de um centro intransponível e inacessível no corpo do texto. A relação que se estabelece entre o centro silenciado e aquilo que em torno do texto prolifera – a dança interrogativa dos vaqueiros – é uma relação tensa, animada pelo “não entender”. A narração do viajante ao Velho não tem lugar no texto, e o momento em que o Grivo narrará a sua viagem aos vaqueiros aparece como repetição, indirecta e desviada, da narração central que parece concretizar o acto poético encomendado ao viajante. “Eu quero viagem dessa viagem”, diz perto do final o Grivo (I 712) – nesse desdobramento, entre a dupla viagem e a dupla narração, uma presente, lacunar e textual, e a outra ausente (a que se acompanharão outros efeitos de duplicação, que adiante veremos, como o que afecta a suposta noiva trazida pelo Grivo, que parece ser também a

parece imaginária.” (Duarte 2006: 330); “Retomando o tema da espera, esta também constitui o compasso da nossa leitura, sempre em busca de um final prometido que nunca chega e que nos intriga até à não-revelação que fecha a estrutura teatral da novela.” (*idem*: 331).

outra, a Poesia), situa-se eixo da experiência do Urubuquaquá, marcando o carácter inevitavelmente indirecto da representação. O centro vazio é o seu lugar.

Ideia da Poesia

Para percebermos como esta insistência obsessiva sobre a construção de um centro que se furta à representação se articula com os problemas que já associámos à parábase rosiana, é necessário recordar as implicações da organização de *Corpo de Baile* para uma ideia de reflexividade. Na correspondência com Edoardo Bizzarri, em que Rosa se apoiava na leitura que Paulo Rónai fez do livro, a justificação para o uso do termo parábase não passa por nenhuma determinação estrutural, destacando apenas o carácter metaliterário dos contos. Repito a descrição de Rosa: “No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte” (Rosa 2003a: 91). “Uma Estória de Amor” trataria das “estórias”, “O Recado do Morro” é a “estória de uma canção a formar-se” e “Cara-de-Bronze”, diz ainda Rosa ao seu tradutor, “se refere à POESIA” (*idem: ibidem*). Sabemos já, pela estrutura observada nos livros rosianos, que esta exposição da função dos contos corresponderá a algo que se dá apenas *a posteriori*. Como vimos, só no final da leitura é que as parábases, que já funcionavam como tal, eram nomeadas. Será do mesmo modo enigmático e diferido, podemos arriscar, que a poesia se revelará tema de um conto que se parece fazer de multiplicação e fragmentação de vozes sobrepostas na reconstrução de uma *estória* elusiva. O reconhecimento diferido da poesia como centro negado do conto é, em *Cara-de-Bronze*, a materialização mais explícita daquela resistência que vimos, até agora, marcar o modo como as estórias, de um lado, e os livros de Rosa, do outro, pareciam oferecer a uma *closure* totalizadora (e

aniquiladora). Através da figura do enigma, tantas vezes convocada nas leituras de “Cara-de-Bronze” e trazida para primeiro plano pelas falas dos vaqueiros, o conto dirige-se para um ponto que se nega à representação, que se mantém *invisível* – e nesse gesto o dispositivo de representação dá-se a ver, como viagem e busca. A presença insistente, na ficção de Guimarães Rosa, de situações de narração encaixada, como vimos, não aponta então apenas para a recriação de um mundo marcado pelo *storytelling*, ou por uma representação oral da narrativa em que o vínculo com o contador é ainda pressuposto. A encenação recorrente de situações de narração e interlocução, que encontrará a sua forma mais extrema e depurada na tensão do diálogo oculto, é provavelmente o gesto mais reflexivo que podemos encontrar nesta literatura: nelas, o que se mostra é o corpo da história, jogado contra os limites da forma, como lugar de resistência a um aniquilamento que o cumprimento da função de comunicação representaria. Nessas representações *en abîme* a ficção rosiana expõe a materialidade do suporte (corpo do narrador, do mensageiro, corpo do livro) como corpo que resiste, que retém e não transmite, lugar daquilo que não se pode inteiramente desprender, ou que não se pode representar; e na tensão entre o corpo e a história encena-se o próprio fazer do texto, mensageiro tornado visível: é o próprio dispositivo de representação que é questionado, activado e *mostrado* nessa tensão. É neste sentido que “Cara-de-Bronze” se vai oferecer como parábase exemplar – porque é a própria possibilidade de representação que é posta em cena nesta dramatização *resistente* da relação entre palavra e mundo. Através da sua representação negada, o texto incorpora o segredo como dobra: a extinção do segredo implica a extinção do texto; a sua *interrogação* faz o texto ao mesmo tempo que o comenta. E a estruturação diferida da revelação nos livros de Rosa parece impedir permanentemente a resolução de um dos termos no outro, fazendo da releitura a figura de uma legibilidade paradoxal. O lugar da história e da

poesia, na parábase rosiana, está assim intimamente ligado à dupla viagem que o texto encena e furta. E como já sugeri a partir de outros elementos encontrados, nessa recusa de uma transmissão sem resistência a história encontra a sua operatividade, ou a sua performatividade, vinculada a uma forma.

A ideia de um centro esvaziado que projecta e atrai (o encontro de espelhos) pode ser entendida no âmbito desta visibilidade da forma. Neste ponto, pode ser interessante pensar noutra estrutura regida por um espaço vazio a partir de um breve ensaio de Louis Marin sobre os *Essais* de Montaigne (Marin 1989), que parte dos sucessivos “esvaziamentos”¹² (a retirada de *La Servitude Volontaire*, primeiro, e mais tarde dos sonetos eróticos) do suposto “retrato” de La Boétie no ensaio central do livro I, para o descrever como um “retrato vazio”. O exemplo permite-nos avançar para o estabelecimento de uma relação entre (não) representação (o retrato em desaparecimento do amigo) e a auto-representação. Para L. Marin, toda a estrutura dos *Essais* pode ser lida a partir do enquadramento desse lugar vazio, que tem a sua marcação decisiva no ensaio anterior, 28, “De l’Amitié”, no momento em que Montaigne assume a sua prática de escrita como análoga à acção do pintor que povoa o vazio em torno do centro com a variedade e a estranheza de figuras grotescas e deformadas. A esse propósito, dirá:

Tout se passe donc comme si par delà les raisons conjonctorelles du *retrait* de *La Servitude volontaire* puis des 29 sonnets érotiques de La Boétie, l’écriture des *Essais* consistait en une prolifération “monstrueuse” d’un cadre, d’un dispositif de présentation, d’une puissance de figurabilité qui sans cesse produisant de changeantes figures grotesques et corps monstrueux envahirait le lieu réservé à la représentation de *l’alter ego* mort (Marin 1989: 149).

¹² “Au centre “géométrique” du premier livre des *Essais*, à l’essai 29 (le 1er Livre comporte 57 essais), un lieu ni plein ni vide, un essai en instance, en imminence d’effacement, de retour au blanc neutre de la page, un essai qui n’est que la trace laissé par un livre puis par des poèmes retirés, en cours de retraite et de retrait et dont ne subsiste plus dans l’ultime édition des *Essais* qu’une dédicace (un texte de présentation) à Mlle de Grammont dont la première phrase est: “Madame, je ne vous offre rien du mien...” (Marin 1989: 148).

Louis Marin relacionará essa invasão, essa substituição, com o movimento que transforma a margem do retrato num auto-retrato que “(...) n’est jamais et indéfiniment que son propre “cadrage”, le cadrage de son lieu, la mise en figure de sa figurabilité” (Marin 1989: 150). A auto-representação materializa-se, assim, na proliferação do monstruoso à margem, quando a margem se torna a única dimensão possível da obra, em articulação com a possibilidade esvaziada da representação do outro. Diz a esse propósito Manuel Gusmão: “o dispositivo de representação pode supor e mostrar algo de irrepresentável, pode mesmo pôr-se em movimento para tentar designar o lugar desse irrepresentável a partir ou à procura do qual se torna representação.” (Gusmão 1994: 238). O condicionamento conjuntural – tematizado através da referência inter-artes: a escrita como pintura – é assim o motor de um povoamento “monstruoso” do espaço marginal, num excesso que constitui a representação orientada para o irrepresentável (o retrato em desaparecimento). É o interdito, o irrepresentável, que contamina a margem, determinando-lhe a forma, opondo a heterogeneidade excessiva ao centro vazio¹³.

Num certo sentido, a construção do texto em torno de um centro não representado ganha em “Cara-de-Bronze” a mesma dimensão “excessiva”, ou “monstruosa”. Se a margem é, no livro rosiano, o espaço *ocupado, povoado* pela ficção, no qual se remete para o interior do livro – o *limes* que se recusa *limen*, paratexto multiplicado e ilustrado, como o de *Primeiras Estórias* ou *Grande Sertão: Veredas* –, em “Cara-de-Bronze” a imagem de uma multiplicação da margem, de um transbordamento do texto para fora de si em torno de uma representação negada corresponde directamente à construção formal do texto – a sua rotação centrífuga – e à

¹³ Talvez a representação mais forte desta relação entre margens e centro seja o quadro *Ad Marginem*, de Paul Klee (1930), que aqui se reproduziu. A margem do quadro é o espaço da proliferação em torno de um centro que põe em causa – e é esse talvez o movimento mais interessante do quadro – a orientação da moldura. Louis Marin faz uma leitura deste quadro de Klee em “Aux marges de la peinture: voir la voix” (1994).

descrição do espaço como sobreposição de círculos concêntricos. O eixo, aqui, é o quarto vedado.

E que seja a poesia o ponto de interrogação dessa resistência da forma que até aqui perseguimos não depende exclusivamente, parece-me, da distribuição temática da parábase de *Corpo de Baile*. O texto cruza a definição de uma aprendizagem poética, e do fazer do próprio texto, com um questionamento da experiência literária e dos seus efeitos a partir de uma multiplicação de formas que delimitam, enquanto ponto de atracção, a ideia de poesia como núcleo ao mesmo tempo vital e irrepresentável. Aquilo que ali se apresenta como prosa é o corpo visível de uma tensão entre o que pode e não pode ser representado, entre auto-referencialidade e recriação, entre linguagem, crítica e poesia. A prosa é então o espaço da busca, da tensão em direcção à poesia que não tem lugar no texto. É evidente que o que está aqui em causa passa necessariamente pelo trabalho de Rosa sobre a língua, e por algumas questões que já focámos no capítulo quatro. Da importância da questão podem dar conta, num primeiro momento, diferentes elementos: para além da descrição rosiana do próprio fazer poético como tendo partido de um abandono da poesia para a procura de uma prosa que representasse uma “receita” para fazer “verdadeira poesia” (Lorenz 1991:78)¹⁴, interessa ter em conta a própria negação da poesia que *Magma*, enquanto publicação desautorizada, representa. É importante também lembrar aquilo que Walnice Nogueira Galvão, seguindo a pista de

¹⁴ “Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. Nesse meio tempo haviam transcorrido dez anos, como já lhe disse; e desde então não me interessei pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros. Naturalmente digo isso, porque é um dado biográfico, pois não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; isto só o fazem certos políticos. Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia. (Lorenz 1991: 78).

Plínio Doyle, que por sua vez perseguira a de Manuela Bandeira na *Antologia dos Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, apontava em “Heteronímia em Guimarães Rosa” (Galvão 1998): a presença explícita da poesia na obra de Rosa, depois da recusa do prémio atribuído a *Magma*, será sempre filtrada pelo recurso aos seus (pelo menos) quatro “poetas anagramáticos”, um dos quais, Soares Guimamar, aparece numa das notas de “Cara-de-Bronze”. Não é difícil, neste momento, associar o tratamento anagramático do nome de autor às questões que levantámos a propósito dos índices de *Tutaméia* – a poesia, no “Rosa da prosa”, parece assim surgir nesse interlúdio parabático que a multiplicação de “poetas” vai insistentemente pôr em prática, bloqueando qualquer via de acesso directo a uma vinculação referencial. Por outro lado, vimos já como no primeiro índice de *Corpo de Baile* as novelas eram classificadas apenas como “poemas”. Nesse bloco inicial, “Cara-de-Bronze” não se distingue. Mas a interrogação da palavra poética que aí é posta em prática aproxima-se, em muitos momentos, do “dicionário pessoal” que vimos estar por trás da ideia de uma língua “própria”: a insistência sobre uma escolha de elementos a combinar e transformar a partir de um património a que todos têm acesso, sobre a actividade de observação que se confunde com a nomeação e que tem como base a fixação, na linguagem, de uma “diferença semelhante” (I 679) – passos da aprendizagem do poético em “Cara-de-Bronze” – repetem os traços essenciais do “método” de revitalização da língua que Rosa descreve a Lorenz e que comentámos anteriormente. É com base nisso que podemos sugerir que aquilo a que se chama poesia no conto está próximo da ideia de uma língua *nascente* (“não-entender, não-entender, até se virar menino”, I 691), sendo que vários dos exemplos de “concretização poética” (Rosa 2003a: 94) poderiam encontrar-se também nas cadernetas. É também neste sentido que o conto desempenha a função de “arte poética”, permitindo levantar uma hipótese que reforça a sua centralidade na obra

de Rosa: o que a tensão entre poesia e prosa que aqui se encena parece sugerir é o fundamento verdadeiramente “poético”, no sentido com que aqui é trabalhado e explicitado, do projecto rosiano de prosa; oferecendo-se esta como campo de resistência a uma poesia que nela reside e dela nunca se desprenderá inteiramente.

Pode ser lida neste quadro a preferência dada a “Cara-de-Bronze” nos esclarecimentos aos tradutores, como começámos já a ver com Meyer Clason. Na correspondência com Bizzarri, na carta sobre as parábases, o comentário mais detalhado estará destinado ao conto, destacado ainda numa advertência, acrescentada à mão, em que a sombra da intraduzibilidade é plenamente assumida face à sua particularidade formal:

Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no “Cara-de-Bronze”, por tantos motivos, é que Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que, numa tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar. Obrigado! (Rosa 2003a: 95).

Mas há ainda outro aspecto que nos pode interessar neste ponto do percurso, para além da relação entre aquilo a que no conto se chama “poesia” e o trabalho sobre a língua na prosa de Rosa. Mantendo ainda a hipótese de que o texto pode ser lido como campo de tensão entre uma ideia de prosa e uma noção de poesia que implica uma recusa da narratividade, podemos começar a voltar a algumas das oposições estruturadoras da ideia de ficção em Rosa para perceber o que está em causa neste jogo. Na “settima giornata” de *Il Linguaggio e la Morte*, Agamben faz a seguinte caracterização da poesia:

L’elemento metrico-musicale mostra innanzitutto il verso come luogo di una memoria e di una ripetizione. Il verso (*versus*, da *verto*, atto di volgere, di far ritorno, opposto al *prorsus*, al procedere dirittamente della prosa) mi avverte, cioè, che queste parole sono sempre già avvenute e ritorneranno ancora, che

l'istanza di parola che, in esso, ha luogo, è, pertanto, inafferrabile. (Agamben 2008: 97).

Voltaremos mais tarde à relação entre a ideia de poesia que aqui se propõe e o binómio memória-repetição; por agora, interessa-me apenas chamar a atenção para o modo como poesia e prosa dão corpo aos dois movimentos que até agora perseguimos, e às duas temporalidades, recursiva e linear, que vimos encenadas nos textos rosianos. Nhorinhá e Diadorim, o Menino e o Tio (desdobrados ainda na relação entre Miguilim e Terez) são alguns dos exemplos possíveis. Se a poesia pode também ser figura dessa temporalidade que quebra¹⁵ e ultrapassa a linha, gesto do mensageiro zeloso, ou do índice que remete para a parábase, reencontramos então aqui a mesma tensão entre limite e prolongamento que afirmamos estar na base da poética rosiana.

É importante observar nestes termos o modo como “Cara-de-Bronze” se orienta para um questionamento da ideia de poesia, na economia do texto e na explicitação de uma poética que, do seu centro reflexivo, se estende para todo o universo narrativo de *Corpo de Baile* fundando a construção de um mundo ficcional. Destinado a um discurso sobre a poesia, o conto parece estruturar-se num movimento de fuga à dimensão narrativa, que o recurso à forma dramática e ao roteiro acentua, para, no entanto, propor a concretização do poético na narração, estabelecendo, para a prosa, uma dimensão poética construída contra os limites da forma e do uso “prosaico”. Prosa, então, que concretiza uma ideia da poesia na medida em que se afasta quer da poesia como prática,

¹⁵ Refiro-me aqui a outra caracterização relacional dos dois termos: a que Agamben propõe em *Idea della Prosa*. O facto “sul quale non si rifletterà mai abbastanza” (Agamben 1985:21), ponto de partida do “pequeno tratado”, é a impossibilidade de uma definição estável do verso, de uma definição estável da poesia, que não seja uma caracterização em relação à prosa. O lugar do encontro dos dois termos contrapostos, a única possível marca dessa dicotomia, tão intuitiva quanto indemonstrável, é o *enjambement*, traço distintivo do verso, que “esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico e elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso” (*idem*: 22). Curiosamente, o verso apenas pode afirmar a sua identidade num movimento de aproximação à prosa (ou de tentação *pela* prosa, poderíamos dizer): “nell’atto stesso in cui, spezzando um nesso sintattico, afferma la propria identità, è, però, irresistibilmente attratto a inarcarsi sul verso successivo, per afferrare ciò che ha rigettato fuori di sé: esso accenna un passo di prosa col gesto medesimo che attesta la propria versatilità.” (*idem*: 23).

quer do uso comum, desgastado, da língua. Provavelmente o conto mais reflexivo de Rosa, é também, sem dúvida, o mais complexo em termos de estrutura. Multiforme e variada, essencialmente repetitiva¹⁶, suspendendo e regressando várias vezes à mesma sequência, a organização do texto continuamente se desvia e interrompe, desarticulando a linearidade da *fabula* e pondo em causa a sua apreensibilidade – pela *construção orgânica e não emendada do conjunto*, poderíamos dizer. As duas perguntas que atravessam o texto do início até ao seu final – ‘de quem é a história?’ e “o que será que ele foi buscar?” (I 708) – marcam a dificuldade na identificação da história através dos diferentes cruzamentos de planos. Como em “Pirlimpisquice”, a verdadeira história, a que não temos acesso, constrói-se no intervalo de várias versões. A forma do diálogo, a pluralidade de vozes dos vaqueiros e o andamento sincopado do conto sublinham essa indefinição em relação à reconstrução de um núcleo narrativo que é também o ponto de orientação do movimento do desejo dos vaqueiros, que se interrogam sobre o sentido da viagem: “Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava” (I 688). Como Marlowe, o conto parece insistentemente perguntar “Do you see the story? Do you see anything?” (Conrad 1995: 50)¹⁷; mas na multiplicidade de vozes em que se decompõe, e que sistematicamente desautoriza, é a própria forma da história que parece fazer a pergunta sobre o seu formato, pergunta *em forma de cavalo-marinho*. Na mesma carta ao tradutor italiano, Rosa fornece um “resumo” do texto que se tornou ponto de apoio na recepção da obra:

RESUMO: O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão (os campos-gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente).

¹⁶ Sofia Ortega-Gálvez analisa a construção repetitiva do texto, referindo as repetições estruturais como “actualizações textuais” (Ortega-Gálvez 1999: 81-82).

¹⁷ E na pausa reflexiva que se segue a esta interrogação o narrador de Conrad aponta para a materialidade do corpo do contador como lugar do que na história não se transmite: “Of course in this you fellows see more than I could then. You see me” (Conrad 1995: 50).

Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (pág. 619 [172]), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e dos lugares. E mando-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal?” (Rosa 2003a: 93-94).

O resumo produz efeitos curiosos sobre as leituras do conto porque diz mais do que o texto, ou diz aquilo que o texto parece não querer dizer. Opera-se aqui, para uso do tradutor (explicação “necessária”, dirá Rosa), um efeito de concentração e de explicitação se opõe ao próprio dispositivo do conto e à sua estruturação: o estabelecimento de uma sequencialidade que o texto cuidadosamente evita e contra a qual sacrifica todo o primeiro plano da sua organização. Num certo sentido, o resumo pode ser lido à luz de uma oposição dominante na obra de Rosa, explicitada em *Grande Sertão: Veredas* e que já referi de passagem a propósito de “Meu Tio o Iauaretê”: a que contrapõe “o caso inteirado em si” à “sobre-coisa, a outra-coisa” exigida por Quelemém ao narrador Riobaldo (II 130). A viagem, o vaqueiro enviado (o Grivo) e “Cara-de-Bronze” permanecem zonas de indefinição – a sobre-coisa – ao longo de todo o texto, que tem uma construção eminentemente interrogativa. A reconstrução de uma *fabula* dominante a partir da construção multiforme e variada do texto é já, em si, uma operação plenamente mediada, que de certa forma reflecte os mecanismos de construção do texto – também na medida em que este é um texto que joga com construções autorais, desdobradas e absorvidas pela ficção ao longo do seu desenvolvimento.

Quase no final da novela, um dos vaqueiros, Adino, exclama em resposta à personagem José Proeza: “Aí, Zé, opa!” (I 712)¹⁸ – a poesia, nome que não aparece em lugar algum do texto, remata o conto precisamente numa forma invertida, anagramática e plenamente integrada no discurso dos vaqueiros. Se “Cara-de-bronze” pode ser lido como um texto orientado para a definição de uma ideia de poesia, é preciso ter em conta o que este gesto final sublinha: tudo aponta para uma forma mediada e distanciada de apresentação dessa ideia. Esse distanciamento, por um lado, está já presente no jogo anagramático: a poesia é invertida num grito que é apenas “recuperável” numa reconstituição exclusivamente muda e textual, exclusivamente visual. Trata-se, no fundo, de um momento em que se expõe a resistência *material* da linguagem. Essa inversão vem coroar a longa série de tentativas de definição da poesia, por parte de todos os intervenientes do texto, essencialmente desviadas, ou marcadas por efeitos de catacrese, desestabilizadas pela coralidade polifônica dessas mesmas descrições. É como texto, e como texto mediado por diferentes formas de distanciamento, que a poesia se dá aqui a ler na forma da prosa que para ela se orienta. E, mais uma vez, a orientação é regressiva: é “para trás”, e na releitura, que a poesia (o verso que se volta) se dá a ler, tecida na linearidade da prosa que a oculta. A sua figura é o *bustrofédon*, anagrama perfeito, movimento recursivo, além do fim da linha, do texto rosiano¹⁹.

¹⁸ A indicação é dada a Bizzarri: “(Na página 620 [173], há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZia, : *a Poesia...*)” (Rosa 2003a: 93).

¹⁹ Agamben, ainda em *Idea della Prosa*, vê no andamento bustrofélico que o *enjambement* representa a marca do hibridismo original da poesia: “L’ *enjambement* porta così alla luce l’originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia, l’essenziale prosimetricità di ogni discorso umano.” (Agamben 1985: 23). Agamben relacionará esse hibridismo constitutivo da palavra humana com a “sublime hesitação” do diálogo platónico, de que o próprio Rosa, na correspondência com Bizzarri, aproxima as suas novelas (Rosa 2003a: 90).

Dessarte, destarte

Esse distanciamento deve ser posto em relação com o tema da viagem, à luz da representação do espaço que considerei anteriormente: como já sublinhei, todo o texto contorna a descrição de um acto poético – a narração do Grivo ao “Cara-de-Bronze” sobre o que o primeiro “viu, lá por lá” (I 688) – que não se deixa substituir pela “paralela” narração do Grivo aos vaqueiros²⁰. O texto transborda, proliferando nas diferentes formas de representação, nos diferentes territórios gráficos e textuais, invadindo a nota de rodapé: a margem torna-se a única realidade do texto, ao mesmo que tempo que se marginaliza a si própria, encenando-se como mediada e informe. É nessa estrutura que se joga a tensão do conto e a sua relação com o que aqui nos ocupa: a novela como forma eminentemente indirecta e crítica de caracterização de um acto que é, no pleno sentido do termo, irrepresentável. É uma questão que já sugeri como central, na primeira parte, para a representação das situações de narração: a representação textual e diferida de um valor performativo aparentemente vinculado a situações de presença ou diálogo. Aqui, esse diferimento é reforçado pela figura da exclusão. Como afirma Alkmar Santos: “o movimento que aí se entrevê é o do dedo que apóia no ar a direção do percurso e assintoticamente traça o caminho que leva ao poético, sem nunca atingi-lo verdadeiramente.” (Santos 1996: 86).

O predomínio de uma auto-consciência do dispositivo de representação acentua-se de duas formas: em primeiro lugar, no momento em que o texto se concentra na “aprendizagem” da poesia a que são submetidos os vaqueiros escolhidos, organizando-se numa explicitação de poética construída de forma dialógica; depois, nos modos de

²⁰ Nem se confunde com o “transbordamento” da narração para as notas de rodapé, em que se acentua, abertamente, a passagem para um regime plenamente textual (que comentaremos adiante). É o que parece sugerir Sofia Ortega Gálvez: “O facto de haver duas respostas, uma breve e outra mais completa e mais extensa, faz-nos pensar que as mesmas são para interlocutores diferentes, quais sejam: os vaqueiros, para os quais ele dá resposta mais breve, e o Cara-de-Bronze, o verdadeiro interessado no resultado da viagem, para quem o Grivo narra todos os pormenores.” (Ortega-Gálvez 1999: 133-134).

inscrição de diferentes instâncias autorais, de que a parábase será ainda figura determinante. Benedito Nunes aproxima o processo de selecção dos vaqueiros de uma *demand*a da palavra, recriando “a atmosfera medieval das cortes” (Nunes 1969b: 183). A associação é reforçada (ao mesmo tempo que desviada em termos de contexto) pela referência, no campo das notas, ao “leite da palavra” como alimento no Chandoya-Upanishad (I 711). Do ponto de vista da estruturação, a descrição da “formação” dos vaqueiros é um dos momentos de predomínio de uma exposição do *fazer*, dobrando o texto sobre si mesmo e sobre a tensão que o anima: “Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (I 691). A escolha do Grivo resultou de uma selecção entre três vaqueiros, de que a prova determinante foi enviá-los juntos aos mesmos lugares para depois ouvir, em separado, a descrição do que cada um viu:

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber – e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. (...) O Velho mandava. Tinham de ir, em redor, espiar a vista do de-cima do môro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grota, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo. (I 694-695).

A aprendizagem dessa “ideia como o vento” (I 691) que o Velho queria, “conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” (I 691), é feita a partir do movimento da viagem como conhecimento: o relato, o que Cara-de-Bronze procura, é transformado *a partir* da experiência. Mas essa transformação tem como origem uma observação definida como “imaginamento” e “divertir na diferença semelhante” (I 679). Reside aí o elemento central da encenação desta formação: a aprendizagem da poesia é uma aprendizagem orientada pela explicitação de um questionamento da representação que a valoriza enquanto criação e transformação – “Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas” (I 695) – ao mesmo tempo que pressupõe um encontro com o mundo através da viagem. Na vinculação destes dois pólos decide-se a importância deste conto

como “poética” para a obra de Rosa; e na descrição da observação como transformação e “escolha”²¹ reconhece-se o problema da referência da ficção rosiana, o problema da incorporação ficcional de um Sertão que é palavra, desdobrada nas suas inúmeras transformações, ao mesmo tempo que remete infinitamente para fora de si própria – para o Sertão. E o problema da referência é lançado, repare-se, no mesmo gesto com que o conto se propõe como possível catálogo de situações narrativas que *Corpo de Baile* explora. Falámos já da estreita vinculação entre estes exercícios de linguagem (“a rosação das roseiras”, I 690) e o “método” rosiano; veja-se como, do mesmo passo, o que o Cara-de-Bronze procura é traduzido em núcleos narrativos que o próprio livro, noutros lugares, explora: “O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre. (...) E adivinhar o que é o mar... Quem é que pode?” (I 690). É tentadora a aproximação a “Campo Geral” e “Uma Estória de Amor”: à sugestão anterior de que na busca do poético que “Cara-de-Bronze” representa se reencontra a lógica das cadernetas do escritor pode agora acrescentar-se a ideia de que o próprio texto se faz repertório fundador da poética de *Corpo de Baile*, explicitada como aprendizagem.

Nesse sentido, a relação entre palavra e referência que a formação sugere deve ser entendida como central para o estatuto da narração rosiana: o tema da ida-e-volta, da palavra ao mundo, em que o mesmo se faz diferente, é também uma representação do processo criativo. O próprio texto, no entanto, apresenta-nos já uma deslocação que reforça este aspecto: enquanto os vaqueiros contam o que sabem sobre a transformação do “Velho” e a partida do Grivo, o cantador João Fulano vai improvisando quadras que incorporam aquilo de que se fala (como a canção de Pulgapé incorporava os sinais do “recado”). O modelo de uma criação transformadora, que escolhe, reescreve e recria

²¹ “- Eu estava cumprindo lei. / De ver, ouvir e sentir, E escolher. Seus olhos não se cansavam.” (I 701).

aquilo que recolhe, multiplica os seus níveis de acção: a experiência, se é ainda ponto de partida, dilui-se na sua transformação progressiva, progressivamente remetida para um estatuto de anterioridade inacessível: fora do círculo, no espaço da viagem. E no entanto as quadras, que também “divertem” (cf. I 674), não deixam por isso de ser lidas pelos vaqueiros como testemunho de um conhecimento que os ultrapassa: “Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? (...) Que será mais, que ele sabe?” (I 670).

No momento tão aguardado em que o Grivo chega e abre a sua narração para os vaqueiros, a expressão que usa é: “Sobrevim.” (I 696). Já referi, no capítulo dois, o modo como tanto em *Grande Sertão: Veredas* (“o senhor é homem sobrevivendo”) como em “Meu Tio o Iauaretê” o interlocutor se caracteriza como aquele que chega, *depois*, e solicita do narrador a história, que se insinua no presente com a sua temporalidade regressiva. Aqui, o Grivo é o narrador que *foi e voltou*, segundo o modo como o próprio definirá a sua viagem; nesse sentido, a sua narração pode definir-se apenas em relação a uma exterioridade que o próprio “mundo da viagem” (I 707) representa. Percebe-se então que esta se abra com a marca do regresso e termine pela sua reiteração: “Eu tinha voltado” (I 709). Mas o que a expressão vai traduzir, inevitavelmente, é a natureza descontínua (e diferida) da relação entre viagem e palavra. A situação torna-se mais complexa se tivermos em conta que a pergunta do texto é sobre aquilo que o Grivo foi buscar, e que a resposta que o texto oferece, nos diferentes modos que adiante veremos, situa na palavra o objecto da busca: a experiência, que está na base da necessidade da viagem, está já profundamente ligada a uma função “retentiva” do verbal – a viagem é, já, espaço da palavra, mas de uma palavra que através da viagem se situa também temporalmente. Nesse gesto a referência ao mundo torna-se cada vez mais difícil de fixar, fugindo para o passado e para fora do círculo. De volta ao seu interior, a palavra parece apontar para uma experiência que recua infinitamente – para a anterioridade

inacessível que já encontramos, por exemplo, no mundo das “velhas pessoas” que conservavam as histórias em “Uma Estória de Amor” –, e nesse gesto define-se como enunciação e “diferença semelhante”. Se quisermos voltar ao texto de Agamben que há pouco referi, podemos pensar o problema à luz da descrição do funcionamento da palavra poética como uma experiência essencialmente temporal que aponta para si própria ao indicar uma aparente vinculação a um exterior determinado. O exemplo é “L’infinito”, de Leopardi:

Qui si rivela il particolare statuto dell’enunciazione nel discorso poetico, che costituisce il fondamento della sua ambiguità e della sua tramandabilità: l’istanza di discorso, cui lo *shifter* si riferisce, è lo stesso aver luogo del linguaggio in generale, cioè, nel nostro caso, l’istanza di parola in cui qualsiasi locutore (o lettore) ripete (o legge) l’idillio *L’infinito*. (...) l’istanza di discorso è fin dall’inizio affidata alla memoria, in modo, però, che memorabile è la stessa inafferrabilità dell’istanza del discorso come tale (e non semplicemente un’istanza di discorso storicamente e spazialmente determinata), che fonda così la possibilità della sua infinita ripetizione. *Nell’idillio leopardiano, il questo indica, già sempre oltre la siepe, al di là dell’ultimo orizzonte, verso un’infinità di eventi di linguaggio*. La parola poetica avviene, cioè, in modo tale che il suo avvento sfugge già sempre verso il futuro e verso il passato e il luogo della poesia è sempre un luogo di memoria e ripetizione. (Agamben 2008: 95).

Os gerais, além do círculo, como anterioridade pressuposta, são aqui traduzidos num discurso em que ao Sertão se substitui a palavra Sertão, experiência além do Sertão, no passado e no futuro, que no entanto aponta e indica incessantemente a anterioridade da sua transformação. Suspensa entre uma experiência que convoca mas que não pode referir, a palavra é o ponto de articulação *resistente* entre o mundo (a viagem) e a poesia: o que faz com que não possa ser nem unicamente referencial nem plenamente intransitiva, permanentemente fundando, no seu interior suspenso e voltado para uma exterioridade inacessível, a referência como indicação²². Podemos reconhecer

²² Muitas das tensões da recepção rosiana parecem assentar numa diluição desta resistência da representação que o tratamento da palavra em “*Cara-de-Bronze*” ilustra. A contraposição excessivamente rígida (“acirrada discussão”, num artigo de Ana Paula Pacheco [2001] em que a questão se dá a ver de forma muito clara, e que aqui cito) entre uma leitura da obra de Rosa como espelho de “uma experiência histórica do país” e a leitura marcada pela “preocupação com o simbólico” que deixa “a História de lado”

aí um dos movimentos da suspensão parabática: o que encena uma transgressão de fronteiras, regressando ao mundo, que insistentemente refere, apenas para o englobar no interior da ficção. Talvez possam ser entendidas nesse quadro duas passagens em que o texto faz precipitar a noção de referência: o momento em que se define a cor do Cara-de-Bronze²³ com base numa negação da origem referencial da metáfora; e a inclusão, na narração da viagem do Grivo, de como este “viu – conforme lhe mostraram em mão – o vero retrato de uma pessoa que nunca tinha existido, retrato de fotografia.” (I 706).

O Grivo, “menino das palavras sozinhas” que contava uma “estória comprida, diferente de todas” (I 510), em “Campo Geral”, é seleccionado e enviado com a função de relatar *depois*. E essa narração, na peculiar construção do texto, é antes de mais uma descrição, dando corpo à tendência dicionarizante que comentámos através das listas e cadernetas (recorde-se mais uma vez a definição que Rosa dava da sua escrita: “EU SEI O NOME DAS COISAS”, *apud* Rónai 1983: 92) que prolongam, nas notas de rodapé, o relato do Grivo. Não estamos muito longe, neste movimento do conto, do incansável inventário a que os habitantes de Bauci submetiam o espaço da sua ausência, dando corpo à sua negação através de uma enumeração detalhada. Aqui o inventário – “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” (I 712), pergunta o Cara-de-Bronze ao Grivo – nas “palavras muito trazidas”, é a viagem feita em nome daquele que não se pode já mover, que já não pode regressar – a “viagem da viagem”, único roteiro e mapa da exterioridade do mundo além do círculo da palavra. A Bizzarri, Rosa dirá:

é marca dessa diluição. Na palavra que “retém”, em tensão, uma exterioridade a que não pode dar acesso, mas a que dá um “rastro letreável”, reside a tensão eminentemente parabática de um texto que, tal como na bela descrição do sorriso de Doralda, “não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si” (I 807). Nesse plano, as dificuldades de fixação de uma referência histórica e simbólica que não tenha em conta esta tensão “retentiva” equivalem-se plenamente.

²³ “O vaqueiro Adino: Ara, é um velho, baçoso, escuro, com cara de bronze mesmo, uê!

Moimeichego: Você já viu bronze?

O vaqueiro Adino: Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas, também, não fui eu que botei o apelido nele...

Moimeichego: Quem pôs? (Silêncio de todos. Pausa)” (I 679).

Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc. (“Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” – Ruskin.) (Rosa 2003a: 94).

Nas notas, a viagem é visivelmente feita texto – a lista de árvores substitui a narração. O exemplo que Rosa aponta a Bizzarri, desta vez a partir da leitura de Pedro Xisto²⁴, é a esse respeito exemplar. Os nomes de árvores, na sequência aparentemente sem articulação, constroem uma “estorinha” erótica, representando um encontro, espacializado através da justaposição gráfica²⁵. A construção de um roteiro através da mesma exploração da lista ressalta da introdução das notas ao discurso do Grivo:

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore. (I 696).

Destaca-se deste modo a íntima relação entre os diferentes planos da materialidade do livro rosiano que até agora destaquei: as notas são inventário, lista de palavras, léxico escolhido através de um método, que correspondem a uma realidade regional, mas que no entanto se fazem, apenas, linguagem – podemos pensar nas afirmações a Lorenz sobre o dicionário como antologia lírica. Essas palavras valem então por si, dado que contêm poesia, mas são “rigorosamente da região” e são integradas numa narrativa de viagem que transforma a lista num mapa verbal: seguir o nome é seguir um rastro, *letreado*, textualizado, transformado também em indicação de

²⁴ No artigo “À busca da poesia” (Xisto 1970).

²⁵ “Há mais. À página 600 [115], Você encontrará uma verdadeira “estorinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (...) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boa...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinónimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos.” (Rosa 2003a: 94).

leitura e índice da viagem (a viagem feita livro) – o mapa verbal funda, então, o espaço que descreve, num plano recriado em que a dupla função da poesia – enunciação e memória – se expõe, fazendo do rastro algo que se pode seguir, infinitamente, através da poesia sem que ela seja jamais nomeada e sem nunca sair do círculo que separa o espaço da linguagem do “mar a redor” para o qual aponta. *Grande Sertão: Veredas* mostrava já a possibilidade de que um roteiro geográfico construído sobre o detalhe poético coincidissem com um roteiro subjectivo: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei.” (II 24).

É com base nessa coincidência que a palavra poética, resguardada pelo silêncio do quarto, pode assegurar a sua disponibilidade para a partilha dentro de uma construção que acentua a dimensão dialógica de outros textos através da relação entre mestre e discípulo, senhor e enviado. O Grivo repete, em “outras retentivas”, o que guardou de uma viagem que era já repetição da viagem de ida do Velho – invertendo o tempo, em direcção à sua juventude²⁶, representada pela noiva com que o Grivo pode casar – corrigindo, ou seja, na suspensão de tempos que o encontro das viagens de sentido oposto origina, o atraso do tempo, como no encontro também “contravertido” entre Lélío e Lina²⁷. A imagem desse impossível cruzamento é a rede de noiva, “com varandas de labirinto” (I 712), última resposta do Grivo ao Velho, que repete a rede por ele trazida de “lá” para o Urubuquaquá. As duas redes (a rede trazida e a “rede que não tem fios”, I 712) coincidem, a identificação entre mestre e discípulo pode ser feita a ponto de os papéis se inverterem e de a transformação operar sobre quem conta (o

²⁶ Cf. Cleusa Passos: “Se ‘tudo contraverte’, segundo a observação arguta de Tadeu – o vaqueiro mais antigo da fazenda – a trajetória do Grivo inverte a de Cara-de-Bronze, pois se faz do *presente para o passado*, devendo conviver com as renovações e desdobramentos que implica a volta ao ponto de partida. Tal movimento possibilita expressivos encontros de viagens, dentre eles, a do jovem (geográfica e onírica), a da memória dos velhos, a da tradição literária etc.” (Passos 2002: 86); Sobre a viagem do Grivo como regressão no tempo cf. Passarelli 2007: 80.

²⁷ “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais.” (I 756).

Grivo, ensinado pelo Velho e pela viagem “demudado”) e sobre quem ouve. A palavra, sendo já “luogo di memoria e di ripetizione”, pode, assim, operar como memória partilhada – como a carta atrasada de Nhorinhá, o mapa de palavras permite, na sua temporalidade suspensa, o encontro dos extremos fora do tempo:

Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse!? Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejua, jejua. Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem... (I 710).

Do que narra, do que não conta

A viagem do Grivo é, como dizíamos, apresentada através de figuras de leitura: *letrrear o rastro* é a acção da narração (e a da leitura, conseqüentemente, a de rastrear a letra), a textualização da viagem sendo acentuada através da exploração das potencialidades formais da página; parece ser nesse sentido que se constrói também o “roteiro”, estruturando visualmente uma separação entre gesto e palavra, entre som e visão (através do cinema, que os combina). A poesia invertida, anagramaticamente disposta, é o sinal mais forte dessa linguagem visível. Mas a viagem é, sobretudo, apresentada como texto incompleto, como forma lacunar, e é aí que a tensão entre o que texto dispõe e a narração do Grivo ao Cara-de-Bronze se faz mais evidente: texto excluído, a narração inteira, dobra e segredo que apenas numa situação dialógica parece residir, não pode ser disposta no conto: “Do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” (I 708); “*Dito completo?* – Falta muito. Falta quase tudo.” (I 700); ou, mais uma vez: “Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece.” (I 696).

Reencontramos aqui, na figura do Grivo como narrador que recusa, que aprendeu a narrar sem contar, ou seja que “aprendeu o sôe de segredo” (I 710), as tensões focadas na primeira parte desta tese: recorde-se ainda a caracterização de Joana Xaviel como figura que “o que podia, furtava” (I 565); a suspeita estava directamente ligada à sua capacidade como contadora, detentora de algo que só na relação entre ela e a história, visualmente, se constituía. Nesse gesto, a feiticeira da palavra despertava nos seus ouvintes o desejo de uma “segunda parte”, de que o corpo seria o primeiro lugar. Como no exemplo de “Com o Vaqueiro Mariano” (II 779), a narrativa é um acto de resistência porque a “verdadeira parte”, intransmissível, das histórias *performa* o narrador sem dele se desprender. A materialidade que resiste parece ser, deste modo, a estranha figura da *estória* em Guimarães Rosa, dando corpo a uma tensão violenta entre o desejo de sentido e a sua obstrução. Essa lacuna pautava todos os exemplos da primeira parte através da oposição entre *closure* e interrupção. Jogada contra um limite que a devolve à falta que nela tem lugar, a história revela uma incompletude constitutiva que a prolonga, através e além da sua materialidade, ainda a partir do seu interior.

O que assim se configura é uma oposição entre uma ideia de “transmissão” e a resistência que a história oferecia aos seus ouvintes/leitores. Nesse gesto de acentuação toda a dimensão do transporte é posta em causa: a escrita como veículo de uma oralidade encenada e, também, o livro como transporte e suporte da história. A figura que mais directamente o mostrava era aquela que abertamente representava a sua visibilidade: o mensageiro que perturbava a comunicação através de uma negação da conclusão como ponto de anulação e cumprimento da situação comunicativa. O Guegue apresenta-se, assim, como figura da subversão da transmissão: desobediência, retenção e prolongamento ilógico do texto além do fim eram os seus traços. Se a morte do tigreiro, em “Meu Tio o Iauaretê”, podia ser lida como marcação de um vínculo

indissolúvel entre a história e a sua materialidade, mergulhando o texto, perante a imposição da morte ao narrador, no vazio da página, o mensageiro oferece-nos outra forma de resistência ao limite: o prolongamento descontrolado do transporte por acção daquele que se recusa a separar-se do recado, a sobrevivência do texto além da sua função. E a movimentação do Guegue apenas repetia o que nos primeiros exemplos se deixava entrever: a sobrevivência do texto além de si próprio era possível, apenas, no interior do circuito que lhe dava sentido. Para que o mesmo texto se transforme na diferença que a repetição institui, é essencial que o mensageiro opere a sua deslocação sobre o mesmo quadro de referências, desestabilizando-as (como vimos fazer o Guegue no seu percurso). Entre a ida e a volta, o texto faz-se outro sendo ainda o mesmo – o reconhecimento da diferença de si a si mesmo, única leitura possível de um texto levado além do seu limite, é o gesto da releitura.

A caracterização do Grivo faz-se nos mesmos termos: por um lado, o Grivo é a figura que retém informação, que conta “por metades” e que mantém a história (e a poesia como sua “verdadeira parte”) no interior da relação privilegiada de interlocução com o Cara-de-Bronze: “Sem a existência dele – o *Cara-de-Bronze* – teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?” (I 689); do outro, todo o conto se orienta para a curiosidade dos vaqueiros, que querem obter do Grivo uma resposta que dê sentido à viagem. Nessa interrogação, os vaqueiros opõem à viagem o “laboro” (“Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será...”, I 676), às “palavras muito trazidas” a suspeita de um objecto concreto da busca (“Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa”, I 676), o efeito da viagem sendo, para eles, que “o Grivo melhorou de sombra”, aos olhos do patrão, “no corpo de uma escritura” (I 708).

A recompensa, tema do conto desde as "alvíssaras de alforria" da segunda epígrafe²⁸, cinde-se também, como todos os aspectos centrais da sua construção, na sua versão material e imaterial – é com base nessa cisão que os vaqueiros se distinguem, dando corpo à dupla lógica, que sobrepõe a finalidade como limite e a sua superação, que muitos dos exemplos encontrados já encenavam.

De entre os vaqueiros que interrogam o Grivo, será o vaqueiro Sãos a assumir a função explícita de marcação de um "desejo de fim": "Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou?!" (I 704). Terminada a narração do Grivo aos vaqueiros, que é selada, como vimos, pela referência ao regresso, é dele o comentário decisivo para a caracterização da forma do conto: "Só o chapadão dessa conversa fastiada, que quem quisesse podia atalhar por fora, saltando, nem não carecia de ouvir..." (I 707). A expressão é determinante: "o chapadão dessa conversa", em que paisagem e palavra se fundem no "rastro letreado" do Grivo, apresentam-se ao vaqueiro como *desvio*. O que parece um excursão é na verdade a obra, como diria Tristram Shandy (Sterne 1979: 335), contrariando aquilo a que chamará, noutro momento, "a vicious taste which has crept into thousands (...) – of reading straight forwards" (*idem*: 41). Se nos exemplos que destacámos na primeira parte o gesto de imposição de um final pelos ouvintes era dramatizado como desejo eminentemente violento, aqui a figura de Sãos recorda-nos a distinção entre ler e não ler de que o prefácio de Schopenhauer, e os livros de Rosa, nos pareciam falar: o vaqueiro que coloca a hipótese de atalhar por fora é precisamente aquele que já não estará presente na cena final entre os vaqueiros e o Grivo, em que a dimensão narrativa do conto é abertamente convocada e articulada com o "chapadão de conversa" do enviado. Atalhar por fora (imagem contrariada, no meio do conto, pelo "atravessamento" para o centro da fruta do bicho larvim, que adiante comentarei) é a

²⁸ Sobre a relação entre as epígrafes e os temas do conto ver as teses de Daniel Augusto (2006) e Paula Passarelli (2007).

negação da lógica dupla de que falávamos, e que se revela plenamente na figura desdobrada, bifurcada, da noiva, entre a noiva do grivo e *a outra*, segundo a interrupção central:

a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo*, mas *que é também a outra*, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (I 688-89).

“O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia”, dizia, como vimos, Rosa a Bizzarri. Como indicava Riobaldo a propósito da canção de Siruiz: “O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual.” (II 116). A afirmação, no entanto, põe em causa a direcção da viagem. Se, por um lado, como dizíamos a partir de “Com o Vaqueiro Mariano”, sendo a fazenda um centro, “servia qualquer direcção” (II 790), a viagem de ida e volta tem um rumo (“com ponto de destino”, I 676), orientando-se para o Maranhão, lugar de origem do Cara-de-Bronze. É como repetição, invertida, da viagem do Cara-de-Bronze até ao Urubuquaquá²⁹ que a viagem do Grivo se propõe, fazendo-se volta dessa ida em aberto. Sobrepostas, as duas viagens instituem um circuito em que, uma vez mais, os dois pólos precipitam, a ida fazendo-se volta e vice-versa, a repetição sendo a regra de qualquer movimento. A estruturação teleológica da viagem (e da leitura) é, também aqui, negada. Pense-se no modo como a pausa autoral, que começámos por ver no capítulo três e que será o nosso ponto de chegada, questionava o desejo de um fim:

²⁹ Maria Lúcia Guimarães de Faria comenta o modo como, enviando “por”, o Velho instaura a inversão de papéis (Faria 2004: 14).

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para 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 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 volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (I 687)

Já comentei o modo como esta interrupção, que representa aquilo que de mais próximo de uma parábase se pode encontrar na obra de Rosa, parece absorver a função de selecção que vimos representada no prefácio filosófico, e de que dei como exemplo os prefácios de Nietzsche e Schopenhauer. No primeiro, acentuava-se a temporalidade lenta de uma leitura sem pressa como condição para o acesso ao livro; no segundo, como vimos, a insuficiência do suporte devia ser compensada numa complexa série de releituras suplementares. A oposição básica era, nos dois casos, entre ler e não ler; e vimos já como a construção do livro rosiano, tal como a explorámos em *Tutaméia*, fazia da releitura, além do fim, condição necessária para a leitura. Aqui o desejo de “chegar depressa a um final” é feito coincidir explicitamente com o desejo de morte – movimento que explorámos ao longo de toda a primeira parte e que ganha agora corpo com a representação dos vaqueiros como figuras encenadas de recepção da história. É por isso importante que um dos traços que caracterizam a relação do Grivo com o segredo seja, a par da sua insistência sobre o percurso de ida-e-volta, que faz dele mensageiro de “palavras muito trazidas”, a sua representação como aquele que foi além da morte, que “tivesse morrido de certo modo e tornado a viver”, “todo o santo dia” (I 710), cumprindo a ordem do Velho de “chorar noites e beber auroras” (I 698); percebemos melhor, assim, que a superação da morte (a que se chamará também *alegria*) é o gesto da ficção recursiva que nestes livros se encena, o que distingue a negação da *closure* que está aqui em causa da dupla configuração da questão que

referimos, no capítulo um, a partir de David Richter: a forma *sem formato* de uma ficção que recusa um final não se constrói isomorficamente sobre o fluxo informe da vida, e sim contra a sua forma necessariamente delimitada. Entende-se assim mais claramente a reacção de Riobaldo ao “final caprichado” do moço de fora: na vida e na ficção, a busca de uma legibilidade orientada para um fechamento resulta, inevitavelmente, no encontro com a morte. A afirmação de uma narrativa “aberta”, “com menos formato”, faz-se assim *contra* essa morte, que no entanto deve ser repetida: é a estrutura de *Grande Sertão: Veredas*. Podemos, então, recuperar de *Corpo de Baile* uma figura que ainda não referida que se pode considerar imagem de uma recursividade que “opera” sobre esse limite: refiro-me à personagem de Aristeu, louco, contador, dançador, “desinventado de uma estória”, em “Campo Geral”, figura apolínea que cura Miguilim da sua morte inventada³⁰ através, precisamente, do poder das histórias³¹ e da evocação de uma “morte de ida-e-volta” (I 495):

... Eu vou e vou e vou e vou e volto!
 Porque se eu for
 Porque se eu for
 Porque se eu for
 hei de voltar...

E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha. (I 497)

No momento em que entra em cena, como sublinha Erich Nogueira³², Aristeu desce de volta da Nhangã, palavra que, na correspondência com Bizzarri, Rosa associa a à “morte personificada” (Rosa 2003a: 85). Aristeu vem da morte, como o próprio

³⁰ “Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seu Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias.” (I 497).

³¹ Veja-se, a propósito, a bela leitura de Erich Nogueira (2004) na sua tese de mestrado sobre “Campo Geral”, que reforça, a partir da novela, alguns dos pontos que aqui se sublinharam. Nos subcapítulos “A resposta de Aristeu” (137-145) e “A travessia de Miguilim” (145-151), Nogueira relaciona a figura de Aristeu com a aprendizagem das histórias por Miguilim como “fluxo criador” que permite superar a morte.

³² “entende-se, na passagem de ‘Campo Geral’, que Seo Aristeu vinha chegando do mundo dos mortos, mas não só isso: ele “descia *de volta*” deste lugar.” (Nogueira 2004: 138).

indica: nesse ponto reafirma-se o sentido do tratamento da palavra que aqui é posto em prática. A história que “opera”, carta que chega fora do tempo, pressupõe sempre um vir da morte, que pode ser entendida aqui como exterioridade. Recorde-se que, no dizer dos vaqueiros, além do círculo do Urubuquaquá só há “urubus e estórias” (I 678) – a fundação que a estória rosiana pressupõe, na sua volta além do fim, tem na coincidência entre limite e morte a suspensão do mundo e a sua refundação poética.

Sair “logo por um fim”, como parece fazer o vaqueiro Sãos, é aquilo que o próprio centro do texto nega aos seus leitores: esses podem abandonar a narração, porque nunca chegarão ao “Riacho do Vento”. Recorde-se que o que o Velho queria, na formação poética dos seus vaqueiros, era precisamente “uma ideia como o vento” (I 691) – querer um fim, como vimos com *Tutaméia*, parece então equivaler a não ler; atalhar por fora o “chapadão de conversa” é, no fundo, sair do livro que através do desvio se faz. Parece ser isso que o Grivo aprende, na sua viagem:

Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final. (I 705)

Na configuração da viagem do Grivo como repetição invertida da viagem do Cara-de-Bronze, como vimos, a direcção é perturbada, fazendo da ida do Grivo já um movimento de volta. Mas “bebendo sua viagem”, o Grivo, tal como o Guegue, que apreciava em excesso a sua “viajinha”, vai além da sua função; e só nessa subversão da ordem a ordem paradoxal do Cara-de-Bronze (ir para trazer a palavra) se pode cumprir. A “busca da Poesia”, em nome da qual o Grivo está “cumprindo lei”, depende dessa invalidação da direcção que o mensageiro cumpre integralmente no momento em que pressupõe uma dimensão intransitiva do transporte. Em cada ponto do seu percurso o

mensageiro está a ir e voltar – e o ponto final (*aqui eu podia pôr ponto*) é o encontro dessas direcções de sinal oposto. O que aqui se decide, mais uma vez, é a indistinção entre leitura e releitura, se quisermos recuperar a sobreposição que estabelecemos inicialmente entre espaço da viagem e espaço do livro. Pense-se ainda numa das “hipógrafes” de *Tutaméia*, disposta no final do penúltimo conto:

*Se caminhando uma rês
vinte passos por segundo,
me diga, sendo profundo:
quanto ela anda em um mês?*
COPLA VIAJADORA

Resposta:
*O que ela anda, pouco faz,
seja para trás ou para diante
a rês caminha o bastante
indo para diante ou para trás.*
(SIMPLES HIPÓGRAFE) (II 712)

Mas é nessa sobreposição entre viagem e viagem que se define o sentido da parábase de “Cara-de-Bronze”, e que se define, também, a sua importância como ponto possível de chegada deste percurso. Porque entre as diferentes vozes dos vaqueiros, há uma que se destacará ao longo de todo o texto e que ganhará papel decisivo, na sequência final, enquanto figura paterna. Ana Maria Machado desdobrou já o nome de Pai Tadeu no seu sentido explicativo, no diálogo final, representando a bênção do pai a “Cara-de-Bronze” como motivo da viagem³³. Nesse diálogo, Tadeu finalmente

³³ “No entanto, quem diz “Deus te abençoe, meu filho” (...) não o diz a Cara-de-Bronze, mas ao Grivo, que o interrompe para pedir a bênção, à medida que o segredo do Velho se ia lentamente revelando. Só o Grivo poderia dizer por que queria ser abençoado por esse vaqueiro, a quem sintomaticamente chama de *pai*. E só ele, o Grivo, poderia responder a uma pergunta hipotética de Cara-de-Bronze (“A bênção, quem ta deu?”), dizendo *Pai Tadeu*, e, com essa resposta, transmitir simultaneamente a bênção a seu interlocutor.” (Machado 2003: 89).

“aperta”³⁴ o Grivo levando as duas histórias, viagem e viagem, a “contraverter”, “no futuro e nos passados”:

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, pode se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a benção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

GRIVO: Tomo a benção, Pai Tadeu!

Tadeu (prossequindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...

GRIVO: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.

GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...

Tadeu: A vida é certa, no futuro e nos passados...

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte... (I 712)

O que aqui acontece é o encontro das duas linhas que se mantiveram em oposição ao longo de todo o conto³⁵, construindo-se na tensão entre o Grivo e os vaqueiros, e que já relacionei com a oposição entre poesia e prosa. A convergência das

³⁴ *Cicica*: Hem, hem, Grivo? Com esses apertos...” (I 712)

³⁵ Daniel Augusto lê a oposição entre as duas linhas à luz das teses de Piglia sobre o conto: “Num conto clássico, esse momento revelaria de modo conclusivo o ponto em que as duas histórias se cruzam, e o leitor seria surpreendido por uma frase (“uma rede grande, branca, com varandas de labirinto”) que iluminaria as duas, dando-lhes um sentido último e único. Só que “Cara-de-Bronze” não é um conto clássico, mas um conto moderno, e as consequências dessa frase sobre as duas histórias são bem diferentes, uma vez que ela reforça a irresolução, e traz o não dito para primeiro plano.” (Augusto 2006: 19).

duas histórias, fazendo coincidir a narratividade negada e a narração da viagem do Grivo, põe em causa o comentário, no início deste capítulo, sobre a oposição entre “caso inteirado em si” e “a sobre-coisa” que *Grande Sertão: Veredas* propunha: se todo o conto se constrói sobre uma recusa da história de Tadeu, ou do resumo de Rosa, esta revela-se no fim, sobrepondo o “caso inteirado em si” à “sobre-coisa” – sobrepondo, ou seja, se quisermos pensar o uso dos termos no romance, a aprendizagem da narrativa junto do senhor com a sua interpretação por Quelemém: é na integração dos dois planos que o romance se faz, conjugando as duas figuras de destinatário, e fazendo de Quelemém (a leitura *sobre*) a figura anterior – é *depois* que se aprende a contar. É também isso que aqui acontece: o momento em que a viagem do Grivo e a segunda viagem se cruzam, dando corpo ao que o resumo oferecido a Bizzarri descrevia, é o ponto de chegada do texto – também aqui, é *depois* que a narrativa se dá a ver. Neste ponto do texto, o Grivo pode já reconhecer a narrativa e ao mesmo tempo afirmar que “o que se manda buscar é um raminho com orvalhos”: o diferimento da revelação (a noiva é a neta da noiva, a rede é a rede) já materializou a poesia como *a outra*, como desvio – e no momento em que a lei do pai se revela (a narrativa), é a poesia a absorvê-la, e não o contrário. A aprendizagem da poesia que o texto põe em prática já se cumpriu no momento em que a narrativa se impõe (“não-entender, não-entender, até se virar menino”, I 691); agora já é possível aprender a narrar. Como se dizia no centro do conto, quando a advertência ainda não era legível, tal como não eram legíveis as associações do centro de *Grande Sertão: Veredas*: “é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra*, a Muito Branca-de-todas-as-Cores (...)” (I 689). No fundo, trata-se de um movimento que já conhecemos: a parábase revelada *a posteriori*, como sugeri, relançava o leitor para o meio, e instituía uma distinção no seio daquilo que se deu

como indiferenciado. O conto oferece-nos uma noiva, que se bifurca em duas – a narrativa completando e corrigindo o passado, num gesto que funda a poesia na memória. O momento em que percebemos a bifurcação entre o caso e a sobre-coisa é também o momento em que a sua acção fundida se cumpriu, não permitindo mais a demarcação dos dois planos. A noiva, no momento em que a revelação acontece, é já a projecção metonímica do conto, na sua disposição multiforme e enigmática de uma prosa que “contém poesia”.

Só se pode entrar no mato

E é por isso significativo que, mais uma vez, o limite, o ponto de chegada, remeta directamente para um meio que não era ainda legível no momento da travessia. Se todo o conto “Cara-de-Bronze” se parece fazer sobre as tensões da parábase, é na “pausa”, tantas vezes referida, que elas ganham a sua forma distintiva. E a pausa traz, também, a caracterização mais directa dos problemas de uma autoria que se mostra na suspensão. Em “Cara-de-Bronze”, a figuração autoral desdobra-se, dentro e fora do intervalo.

À construção de um centro intransponível como ponto de fuga do conto – o quarto – corresponde, assim, um movimento complexo de questionamento do papel da autoria e da ilusão ficcional, que coincidirá com a evidenciação de um centro estrutural, reforçando a associação do texto à parábase referida pelo índice e articulando, mais uma vez, construção do espaço e construção textual. A figura que comanda a interrogação em forma de diálogo é apresentada inicialmente como um vaqueiro que vem de fora e vai representar um primeiro nível de intrusão metatextual e de acentuação dos processos de representação: Moimeichego, nome improvável, composto por quatro formas

diferentes do pronome pessoal, aparece como forma de inscrição autoral no interior do quadro narrativo. A marcação do espaço concorre para essa identificação: Moimeichego integra o círculo exterior dos vaqueiros, distinguindo-se pela vontade de saber e pela arguta interrogação dos princípios representativos que estes põem em prática. A intuição do poético é o objecto para o qual se dirige o esforço maiêutico da figura autoral inscrita que, como toda a construção do texto sugere, apenas pergunta e interroga, num movimento de desautorização. Num determinado momento do interrogatório, o vaqueiro Adino comenta uma expressão de Moimeichego: “o que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...” (I 679). Está lançada a primeira figuração auto-referencial do texto: a personagem autoral partilha o “entom” do objecto de tensão do conto, o seu movimento interrogativo integra a mesma matriz daquilo que se procura descrever como inclassificável – a poesia para os vaqueiros – mas que se mostra aqui como reconhecível.

Mais explícita nesse sentido, a “pausa” narrativa que se insere a meio, como uma parábase, vem reforçar essa auto-reflexividade: no centro do texto, o conto interrompe-se para se dobrar sobre si próprio, interpelando o leitor na voz do narrador que assume a condução da escrita: “Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e ouvir, dificultosa, difícil” (I 687). O meio acentua a tensão interrogativa, duplicando a marca autoral que Moimeichego introduzia, mas explicitamente saindo da ficção para questionar os dispositivos de representação e a poética interna do texto. A interrupção, a quebra da continuidade no centro da narrativa vem chamar a atenção, mais uma vez, para a inscrição do lugar do irrepresentável, no único momento em que a poesia é metaforizada através do desdobramento da figura da noiva. A parábase recupera a construção figural de um espaço inacessível, que o texto,

como vimos, impunha através do círculo, para a alargar à própria presença autoral – “Quem já esteve um dia no Urubuquaquá?” (I 687) – desautorizando Moimeichego, e afectando também a primeira pessoa do narrador, que também não tem acesso a um conhecimento directo. Do mesmo modo com que afirma um centro em movimento (de quem é a história?) o texto questiona a voz autoral, no momento em que a parábase se interrompe para regressar à ficção, no momento em que o intervalo se dilui na continuidade: “Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém” (I 690). Quer na figura do narrador, quer na figura ambígua de Moimeichego, a figura autoral, *dentro* do texto e no seu *centro*, no lugar pleno da parábase, nada mais pode fazer do que interrogar, solicitar através de perguntas uma possível representação que constrói o círculo como moldura em torno de um centro vazio, como figura da relação com o enigma, que apenas do enigma se alimenta, sem nele verdadeiramente poder penetrar. Parece ser deste modo (“dessarte, destarte”) que “Cara-de-Bronze” se põe em movimento, enquanto texto construído sobre as formas da prosa, para fazer, criar, delimitar o lugar de uma ideia de poesia, dando corpo à “tendência que tem a poesia para ir fugindo à resposta que, no entanto, solicita”. (Rubim 2003: 170):

Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para o seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira” (I 688).

Só se pode entrar no mato é até ao meio dele: dentro da construção do território, o centro do conto é, tal como em Bauci, um espaço de negação. Ao deixarmos de entrar no mato, como na adivinha, começamos já a sair dele³⁶; só que nessa passagem

³⁶ “Existe uma charada de criança que é bem interessante: ‘Até que ponto um cachorro entra no mato? (...) A resposta: o cachorro entra no mato até ao meio. Só é possível entrar no mato até ao meio. Se

deixamos a descrição do mundo (entrar no mato) para uma descrição da linguagem. De uma acção – atravessar o mato – a frase desloca-se, sem transição, para um jogo entre expressões usadas para comentar o mundo, que o estrutura numa forma orientada. O meio, então, só pode ser o ponto em que se deixa de entrar para começar a sair. Os verbos, contíguos, fazem do terceiro termo que os define uma fronteira sem lugar, presa numa relação entre extremos. E o problema desse terceiro termo é, no fundo, aquele a que se tentou dar resposta ao longo destas páginas. Era disso que falava Riobaldo ao comentar a sua carta a Otacília, referida no capítulo anterior:

Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah, viu?! Pois isto eu digo por riso, por graça; mas também para lhe indicar importante fato: que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data dum ano muito depois...” (II 311)

Sabemos já que *sair*, aqui, equivale a sair do livro. “Por riso, por graça”, como na adivinha, indica-se “importante fato”: a temporalidade diferida da identificação do lugar do meio, que as indicações de leitura de *Tutaméia* explicitamente sublinhavam. O que a adivinha encena e indica, então, no mesmo gesto com que põe em causa a referência, é a própria elusividade do meio na travessia. A permanência no meio seria possível apenas na suspensão paradoxal e impossível do tempo e da sua orientação³⁷, de que o “meio-a-meio” em que o pai de “A Terceira Margem do Rio” executa “a invenção de se permanecer” (II 409) é a figura mais evidente. A partir daqui, toda a estrutura de “Cara-de-Bronze” só pode ser orientada por essa tensão negada: a da apreensão impossível do lugar da poesia, ou da palavra, aparente espaço de

o cachorro for além do meio, ele não estará mais *entrando*, mas já estará *saindo*. Simples, não?” (Otsu 2006: 40).

³⁷ Finazzi-Agrò sugere que a adivinha evoca a imagem do labirinto: “nas entrelinhas, aquilo que se entrevê é, de fato, a figura do labirinto, evocada, aqui, através da imagem da adivinha, do ‘enigma’ em que a gente entra como em uma selva e de que, depois, não consegue sair: já que a sua verdade é o meio, a sua razão está num centro escuro e terrível – assim como é no próprio centro da estória de “Cara-de-Bronze” que encontramos esta pausa. É esse o fatal e inelutável perigo de viver: o de lidar, pelo próprio fato de existir, com o mistério” (Finazzi-Agrò 2001: 40) – o perigo, porém, na imagem da adivinha, parece residir mais na saída do que na permanência.

convergência e de suspensão, sem lugar, no entanto, no binarismo das estruturas de saída e de chegada – o exterior desse espaço constituindo-se apenas enquadramento, ou moldura, na tentativa indirecta de rondar esse lugar elusivo. E, tal como com o “bicho larvim”, a tensão em direcção ao centro, desviante, atrasada, “já está comendo da fruta” – o percurso em direcção ao lugar da história é a própria história, que se nega e revela através dessa moldura – *dia de uma vida inteira*. Parece ser esse o espaço da parábase em “Cara-de-Bronze” e em *Corpo de Baile*: o espaço de um hiato, de uma interrupção, que solicita a estrutura do texto, que a mostra, mas apenas para a relançar como tensão orientada para o lugar suspenso que o prefixo *pará-* introduz. Percebe-se então que, na complexa estrutura do texto, é no centro sem lugar, no centro ausente, lugar da coincidência entre narrativa e comentário, que o enviado e o mestre se podem encontrar e que a poesia pode ter lugar, é no centro que os elementos de uma oposição entre interior e exterior se contaminam – sem, porém, desfazer a tensão que faz do texto apenas moldura em torno desse espaço, referência deslocada, linguagem que indica sem representar. O centro de “Cara-de-Bronze” é a parábase da parábase – que se faz suspensão permanente na reprodução concêntrica dos intervalos sobrepostos.

E é então através da figura do centro que a própria noção de travessia se repropõe, como intervalo e trânsito entre dois pontos: articulada com a descrição da viagem do Grivo, podemos perguntar se o que a adivinha sobre o mato nos diz não está próximo de um dos motivos estruturantes de *Grande Sertão: Veredas* a que já recorreremos para interrogar a estrutura diferida do livro em Rosa e que pode ser lido, neste momento, como o nó textual em que deixa de ser possível distinguir entre comentário do livro, do mundo e da leitura:

Por que era que eu estava procedendo à-toa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (II 46)

O meio da travessia, ou do mato, aqui, é o ponto ao lado, sem lugar e deslocado, temporalmente inacessível, em torno do qual se constrói toda a obra. É também, em *Grande Sertão: Veredas*, o espaço impossível da presença ausente de Deus: “Travessia, Deus no meio” (II 199). A insistência da narração, em “Cara-de-Bronze”, sobre figuras da pausa, sobre o esforço de ir “mais longe do que o fim” (I 687) ou de “*vir alguém*” (I 711) – reflectida no modo como o Grivo desautoriza a vontade dos vaqueiros de saber da viagem (“Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...”, I 711), fugindo à narratividade, mensageiro que prende a carta no circuito – são formas de orientação do texto e do leitor para esse não-lugar do centro, que parece ser também o espaço da poesia (o “raminho com orvalhos”) que o Grivo foi buscar – o espaço da palavra fora do tempo, “verdadeira parte” que resiste na dobra do livro. E que o texto pode apenas interrogar, de fora para dentro, fazendo-se apenas exterior daquilo a que não pode dar lugar, recursivamente devolvendo a leitura a esse centro “mais longe do que o fim; mais perto”. Parece ser esta a ideia da forma em Guimarães Rosa.

Referências bibliográficas

Referências bibliográficas

ABELAIRA, Augusto

1968 *Bolor*. Lisboa: Bertrand.

AGAMBEN, Giorgio

1985 *Idea della Prosa*. Milano: Feltrinelli.

1994 *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.

1998 *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.

2005 *Profanazioni*. Roma: nottetempo.

2008 [1982] *Il Linguaggio e la Morte*. 3 ed. Torino: Einaudi.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de

1992 *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp.

1996 *O Roteiro de Deus. Dois Estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.

2001 *As Três Graças. Nova Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.

2001b "Urubu", in *Palavra e Tempo: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim. 199-253.

ARISTÓTELES

Poética. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Retórica. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. 3 ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi

1994 "O Mundo Misturado. Romance e Experiência em Guimarães Rosa", *Novos Estudos CEBRAP*, 40, 1994. 7-29.

ARROJO, Rosemary

1993 "Maria Mutema, o Poder Autoral e a Resistência à Interpretação", in *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. São Paulo: Imago. 177-210.

AUGUSTO, Daniel Sampaio

2006 *Um assunto de silêncios: estudo sobre o "Cara-de-Bronze"*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

AYMÉ, Marcel

1939 "Le loup", in *Les contes du chat perché*. Paris: Gallimard. 171-187.

BAKHTIN, Michail

1968 *Dostoevskij – Poetica e Stilistica*. Torino: Einaudi.

BAPTISTA, Abel Barros

1998 *Autobiografias. Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d'Água.

BARENGHI, Mario

1994 “Nota su *Le città invisibili*”, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II. 1359-1360.

BARTHES, Roland

1970 *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.

1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.

1981 *Le Grain de la Voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Éditions du Seuil.

BECKETT, Samuel

1991 *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press.

BENJAMIN, Walter

1992 *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. London: Fontana Press.

1992a “The storyteller”, in *Illuminations*. 83-107.

1992b “Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of His Death”, in *Illuminations*. 108-135.

1996 *Selected Writings. Vol. 1, 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge (MA) and London: Harvard University Press.

1999 *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge (Ma); London: Belknap Press of Harvard University Press.

BIALA, Gregory

2006 *Samuel Beckett and the Problem of Beginning*. Dissertação de Doutorado, Universidade de Yale.

BLUMENBERG, Hans

1984 [1981] *La leggibilità del mondo*. Bologna: Il Mulino.

BOLLE, Willi

2004 *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

BRASIL, Assis

1969 *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões.

BROOKS, Peter

1992 [1984] *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge (MA): Harvard UP.

BURGER, Ronna

1971 “Ethical Reflection and Righteous Indignation. *Nemesis* in the *Nichomachean Ethics*”, in John P. Anton; Anthony Preus (eds.), *Essays in Greek Philosophy IV: Aristotle’s Ethics*. Albany: State University of New York Press. 127-140.

BUTOR, Michel

1992 *Essais sur le Roman*. Paris: Gallimard.

1992a “Le livre comme objet”, in *Essais sur le Roman*. 130-157.

1992b “Réponses à ‘Tel Quel’”, in *Essais sur le Roman*. 173-184.

CALINESCU, Matei

1993 *Rereading*. New Haven: Yale University Press.

CALOBREZI, Edna Tarabori

2001 *Morte e Alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp.

CALVINO, Italo

1972 *Le Città Invisibili*. Torino: Einaudi.

1993 [1988] *Lezioni Americane. Sei Proposte per il Prossimo Millennio*. Milano: Mondadori.

1994a [1979] *Se una Notte d'Inverno un Viaggiatore*. Milano: Mondadori

1994b *Romanzi e racconti, vol. II*. Milano: Mondadori.

1995 "Cominciare e finire" in *Saggi 1945-1985. Vol. I*. Milano: Mondadori. 734-753.

CAMPOS, Haroldo de

1992 *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo: Perspectiva.

1992a "A Linguagem do Iauaretê", in *Metalinguagem & Outras Metas*. 57-64.

1992b "Iracema; uma Arqueografia de Vanguarda" in *Metalinguagem & Outras Metas*. 127-146.

1992c "Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)", in *Metalinguagem & Outras Metas*. 269-277.

CANDIDO, Antonio

1964 "O Homem dos Avessos", in *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

CAPOVILLA, Maurice

1964 "'O Recado do Morro', de João Guimarães Rosa – O lúdico, princípio estrutural de uma novela", *Revista do Livro*, v. 6, n. 25, 1964. 131-143.

CAROLL, Lewis

1971 *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford: Oxford University Press.

CAVE, Terence

1988 *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press.

CHAOULI, Michel

2002 *The Laboratory of Poetry. Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

CHARTIER, Roger

1985 (ed.) *Pratiques de la Lecture*. Paris: Rivages.

1992 *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Paris: Alinea.

CHARTIER, Roger & Pierre BOURDIEU

1985 "La lecture: une pratique culturelle", in Roger Chartier (ed.), *Pratiques de la Lecture*. 218-239.

- CHATMAN, Seymour
1993 *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan.
- CLARKE, Bruce
1995 *Allegories of Writing. The Subject of Metamorphosis*. Albany: State University of New York Press.
- COMPAGNON, Antoine
1979 *La Seconde Main*. Paris: Éditions du Seuil.
- CONRAD, Joseph
1995 [1902] *Heart of Darkness*. London: Penguin Classics.
- CORTÁZAR, Júlio
1966 [1963] *Rayuela*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- COUTINHO, Eduardo F.
1991 *Guimarães Rosa. Seleção de Textos*. Col. Fortuna Crítica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COVIZZI, Lenira
2003 "Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em dias de época", in Lélia Parreira Duarte (ed.), *Veredas de Rosa II*. 402-408.
- CURRIE, Mark
1994 *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press.
- DANTO, Arthur C.
1981 *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- DE MAN, Paul
1983 "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 187-228.
1997 "The Concept of Irony" in *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. 163-184.
- DERRIDA, Jacques
1967 *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
1967a "La parole soufflée" in *L'écriture et la différence*. 253-292.
1967b "Ellipse" in *L'écriture et la différence*. 429-436.
1972 *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
1972a "Hors-livre, préfaces", in *La dissémination*. 9-76.
1972b "La double séance", in *La dissémination*. 215-348.
1978 *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.
1980 *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.

DRUCKER, Johanna

1994 *The Visible Word: Experimental Typography in Modern Art 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press.

DUARTE, Adriane da Silva

2000 *O dono da voz e a voz do dono. A parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.

DUARTE, Lélia Parreira

2003 (ed.) *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PucMinas.

2006 *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte; São Paulo: PucMinas; Alameda.

2006a “A ironia na obra de Guimarães Rosa, ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro” in *Ironia e Humor na Literatura*. 285-293.

2006b “Assunto de Silêncios ou poesia em ‘Cara-de-Bronze’” in *Ironia e Humor na Literatura*. 325- 334.

FANTINI Marli

2003 *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*. Cotia; São Paulo: Ateliê; Senac.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de

2004 “Cara-de-Bronze: a visagem do homem e a miragem do mundo” in Manoel Antônio de Castro (ed.), *A Construção Poética do Real*. Rio de Janeiro: Sete Letras. 243-280.

2007 “A euritmia dos contrários em *Tutaméia*”, in Antonio Carlos Secchin *et al.* (eds.), *Veredas no Sertão Rosiano*. 225-245.

FELMAN, Shoshana

2003 [1978] *Writing and Madness (literature/philosophy/psychoanalysis)*. Stanford: Stanford University Press.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore

2001 *Um Lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

2002 “Aporia e passagem: a sobrevivência do ‘trágico’ em Guimarães Rosa”, *Revista Scripta* v. 5, n. 10, 2002. 122-128.

2006 “A voz de quem morre. O indício e a testemunha em *Meu tio o Iauaretê*”, *O Eixo e a Roda*, vol. 12, Jan.- Jun. 2006. 25-32.

FROST, Robert

1969 *The Poetry of Robert Frost*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

FUSILLO, Massimo

2001 “Négation du commencement” in Jean Bessière (ed.), *Commencements du roman. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris: Champion, 2001. 141-158.

GALVÃO, Walnice Nogueira

1972 *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva.

1978 “O Impossível Retorno” in *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática. 13-34.

1998 “Heteronímia em Guimarães Rosa”, *Revista USP*, 36, Dez-Fev 1997-98. 19-25.

2006 “Rapsodo do Sertão: da lexicogênese à mitopoesse”, *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 20-21. 144-186.

GAMA, Mônica

2007 “L’Espace scriptural de l’accumulation dans les manuscrits de Guimarães Rosa”, *Revue Recto/Verso*, 2, Décembre 2007. 1-7.

GARBUGLIO, José Carlos

1972 *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática.

GASPARINI Giovanni

2002 *Interstizi. Una Sociologia della Vita Quotidiana*. Roma: Carocci.

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

GOLDEN, Leon

1992 “Aristotle on the Pleasure of Comedy” in Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 379-386.

GUIMARÃES, Vicente

1972 *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GUSMÃO, Manuel

1982 “Sur la Scène Littéraire dans *Jacques le Fataliste* (Dialogues, redites et hypothèses)”, *Ariane*, Revue d’études Littéraires Françaises. N° 1, 1982. 87-104.

1994 “Da Poesia como Razão Apaixonada. 3” in Kelly Babilio & Manuel Gusmão (eds.), *Poesia & Ciência*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994. 235-248.

HAMACHER, Werner

1999 “Position Exposed: Friedrich Schlegel’s Poetological Transposition of Fichte’s Absolute Proposition”, in *Premises. Essays on Philosophy from Kant to Celan*. Trad. Peter Fenves. Stanford: Stanford University Press. 222-260.

HAMON, Philippe

1975 “Clausules”, *Poétique*, 24, 1975. 495-526.

HANDWERK, Gary

1989 “Romantic Irony” in Marshall Brown (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 203-226.

HANSEN, João Adolfo

2000 *O o – a Ficção da Literatura em Grande Sertão*: Veredas. São Paulo: Hedra.

HUBBARD, Thomas K.

1991 *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual Parabasis*, Ithaca: Cornell University Press.

IMPERIO, Olimpia

2004 *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*. Bari: Adriatica.

JAMES, Henry

1999 [1898] *The Turn of the Screw*. New York; London: Norton.

1934 [1910] "Preface to *Roderick Hudson*", *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner's Sons. 3-19.

JOYCE, James

1992 [1922] *Ulysses*. London: Penguin.

KAFKA, Franz

1988a *Lettera al Padre. Gli Otto Quaderni in Ottavo*. Trad. Anita Rho; Italo Chiusano. Milano: Mondadori.

1988b *Lettres à Milena*. Trad. Alexandre Vialatte; Claude David. Paris: Gallimard.

2004 *Os Contos. 1º Volume – textos publicados em vida do autor*. Ed. José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Assírio e Alvim.

KALAFENOS, Emma

1999 "Not (yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative" in David Herman (ed.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University. 33-65.

KERMODE, Frank

2000 [1967] *The Sense of an Ending – Studies in the Theory of Fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press.

KIERKEGAARD, Søren

1941 [1843] *Repetition. An Essay in Experimental Psychology*. Trad. Walter Lowrie. New York: Harper Torchbooks.

1949 [1843] *Either/or: A Fragment of Life*. Trad. David F. Swenson; L. M. Swenson. Princeton: Princeton University Press.

LACAN, Jacques

1966 "Le Séminaire sur la Lettre Volée" in *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil. 19-76.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean-Luc NANCY

1978 *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LAGES, Susana Kampff

2002 *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial.

LORENZ, Gunther

1991 "Diálogo com Guimarães Rosa", in Eduardo F. Coutinho (ed.), *Guimarães Rosa*. 62-100.

MACHADO, Ana Maria

2003 [1976] *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de Seus Personagens*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MAGNÉ, Bernard

2004 "Georges Perec on the Index", *Yale French Studies*, 105, 2004. 72-88.

MARIN, Louis

- 1989 "'C'est moi que je peins...': de la figuralité du moi chez Montaigne", *Ariane*, 7, 1989. 139-150.
- 1991 "Écriture, images et gravures dans la représentation de soi chez Stendhal", in Michel Contat & Philippe Lejeune (eds.), *L'Auteur et le manuscrit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. 118-141.
- 1994 "Aux marges de la peinture: voir la voix", in *De la représentation*. Paris: Seuil; Gallimard. 329-341.

MARTINS COSTA, Ana Luiza

- 1998 "Poty, parceiro de Rosa", *Jornal Livros*, Ano IV, n. 10. 1.
- 2006a "Veredas de Viator", *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 20-21. 10-58.
- 2006b "Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*", *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 20-21. 187-235.

MARTINS, Heitor

- 1983 "No Urubuquaquá, em Colônia", *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia; INL. 81-88.

MARTINS, Nilce Sant'Anna

- 2001 *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.

MELO, Érico Coelho de

- 2006 "Ciranda Multívoca: A Unidade Reconstelada de *Corpo de Baile*" in *Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: UFRJ. 223-240.

MELVILLE, Herman

- 2002 [1851] *Moby Dick*. 2 ed. Ed. Hershel Parker, Harrison Hayford. New York: Norton.

MICHAUD, Ginette

- 1983 "Fragment et dictionnaire – autor de l'écriture *abécédaire* de Barthes", *Études Françaises*, 18, 1983. 57-78.

MILANINI Claudio

- 1990 *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.

MILLER, J. Hillis

- 1978 "The Problematic of Ending in Narrative", *Nineteenth-century Fiction*, 33, 1, Jun 1978. 3-7.
- 1992a *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven: Yale University Press.
- 1992b *Illustration*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- 2004 [1979] "The Critic as Host", in Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*. London; New York: Continuum. 177-204.

- MIYAZAKI, Tieko Yamagushi
 1996 “Nas Veredas: Uma Estória de Amor,” in *Um Tema em Três Tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: UNESP. 133-246.
- MORAIS, Márcia Marques de
 2000 *A Travessia dos Fantasmas. Literatura e Psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica.
- MOSER, Walter
 1979 “L’Encyclopédie Romantique: le Brouillon de Novalis”, in *Le Genre/Die Gattung/Genre* (Colloque International). Strasbourg: Université de Strasbourg, 1979. 499-516.
- MORETTI, Franco
 1994 *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di Solitudine*. Torino: Einaudi.
- MOURÃO, Rui
 1991 “Processo da Linguagem, Processo do Homem” in Eduardo F. Coutinho (ed.), *Guimarães Rosa. Seleção de Textos*. 283-290.
- MOUTOTE, Daniel
 1988 *Maîtres Livres de Notre Temps. Postérité du “Livre” de Mallarmé*. Paris: José Corti.
- MULINACCI, Roberto
 2003 “A Linguagem e a Morte (Passagens de Sentido e Sentido da Passagem na Escrita Rosiana)”, in Lélia Parreira Duarte (ed.), *Veredas de Rosa II*. 677-682.
- MULLER, John P. & William J. RICHARDSON
 1988 *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.
- NABOKOV, Vladimir
 1983 *Lectures on Literature*, New York, Harcourt Brace.
- NEWMAN, Kim
 2003 “Cat People”, in Rob White & Edward Buscombe (eds.), *British Film Institute Film Classics*, vol. 1. London: Taylor & Francis. 550-575.
- NIETZSCHE, Friedrich
 1977 *Aurora*. Tradução de Rui Magalhães. Porto: Rés.
- NOGUEIRA, Erich
 2004 *Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de “Campo Geral” de J. Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

NÓVIS, Vera

1989 *Tutaméia: Engenho e Arte*. São Paulo: Perspectiva.

NUNES, Benedito

1969 *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva.

1969a "A Viagem" in *O Dorso do Tigre*. 173-179.

1969b "A Viagem do Grivo" in *O Dorso do Tigre*. 181-195.

1969c "O Amor na Obra de Guimarães Rosa" in *O Dorso do Tigre*. 143-171.

1983a "A Matéria Vertente", in *Seminário de ficção mineira II, de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. 9-29.

1983b "Literatura e filosofia: Grande sertão: veredas" in Luiz Costa Lima (ed.), *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 188-207.

OBALDIA, Claire de

1995 *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press.

OLIVEIRA, Franklin de

1962 "As epígrafes de Sagarana", *O Comércio do Porto*, 13/02/1962. 5-6.

ORTEGA-GÁLVEZ, Sofia

1999 "Cara-de-Bronze": *a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros*. Dissertação de Mestrado, UNESP, Araraquara.

OTSU, Roberto

2006 *A sabedoria da natureza*. São Paulo: Ágora.

PACHECO, Ana Paula

2001 "História, Psique e Metalinguagem em Guimarães Rosa", *Cult*, Fevereiro 2001. 42-47.

2006 *Lugar do Mito. Narrativa e Processo Social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin.

PASSARELLI, Paula

2007 *As Personagens e as Suas Estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro

2000 *Guimarães Rosa: do Feminino e das suas Estórias*. São Paulo: Hucitec.

2002 "Os Roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio", *Scripta*, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002. 78-98.

PASTA JÚNIOR, José Antônio

1999 "O Romance de Rosa: temas do *Grande Sertão e do Brasil*", *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, novembro 1999. 61-70.

PÉCORA, A. Alcir

1987 “Aspectos da Revelação em Grande Serão Veredas”, *Remate de Males*, 7, 1987. 69-73.

PETUCHOWSKI Elizabeth

1982 “Mittler as Comment: An Observation on Goethe’s *Die Wahlverwandtschaften*”, *Forum for Modern Language Studies*, 18, 1, 1982. 1-22.

PLATÃO

A República. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Fedro. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

POMBO, Olga

2006 “O projecto Enciclopedista”, in Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre (eds.), *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis. 180-193.

PRADO JR., Bento

1985 “O Destino Decifrado. Linguagem e Existência em Guimarães Rosa” in *Alguns Ensaios. Filosofia, Literatura, Psicanálise*. São Paulo: Max Limonad. 195-226.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti

1958 *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

RECKFORD, K. J.

1987 *Aristophanes’ Old-and-New Comedy. I: Six Essays in Perspective*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

REINALDO, Gabriela

2005 “Uma cantiga de se fechar os olhos...”: *Mito e Música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

RICHTER, David

1983 “Closure and the critics”, *Modern Philology*, Vol. 80, No. 3, Feb. 1983. 287-292.

ROCHA, Marília

2007 “Pirlimpisquice ou o teatro impossível de teatro”, *Revista USP*, 72, 2007. 121-128.

RÓNAI, Paulo

1983 (ed.) *Rosiana – Uma colectânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra/MPM Propaganda.

1990 [1969] “Rosa não parou” in *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 31-38.

1994 [1968] “Tutaméia” in João Guimarães Rosa, *Ficção Completa*. 158-166.

2001 [1956] “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” in João Guimarães Rosa, *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 9 ed. 17-25.

RONCARI, Luiz

2004 *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Unesp.

ROSA, João Guimarães

1956a *Corpo de Baile*. 2 vols. Rio de Janeiro: José Olympio.

1956b *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.

1958 *Grande Sertão: Veredas*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

1962 *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio

1964 *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile. 3ª ed.)*. Rio de Janeiro: José Olympio.

1966 *Corps de Ballet*. Trad. Curt Meyer-Clason. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

1967 *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

1968 *Grande Sertão : Veredas*. 6ª ed. Rio de Janeiro : José Olympio.

1969 *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio

1994 *Ficção Completa*. (2 vols.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

1997 *Magma*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

2001 *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

2003a *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

2003b *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; UFMG.

2006a *Grande Sertão: Veredas*. Biblioteca do Estudante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

2006b “Sobre a obra”, separata de *Corpo de Baile. Edição Comemorativa 50 anos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROSA, Vilma Guimarães

2008 [1983] *Relembraimentos. Guimarães Rosa, meu pai*. 3 ed. Nova Fronteira.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr

1992 *Grande Sertão: Veredas. Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática.

1993 *Descaminhos do Demo. Tradição e Ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Imago; Edusp.

2006 *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa & Outros Ensaio Rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks.

RUBIM, Gustavo

2003 “Como falar de poesia”, in *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus. 169-172.

RUSKIN, John

1907 *Works*. Vol. 27. Ed. E.T. Cook and Alexander Wederburn. London: G. Allen.

SÁ, Lúcia de

1992 “O Índio muda de voz: ‘Gaspar Ilóm’ e ‘Meu Tio o Iauaretê’”, *Romance Languages Annual*. 4 (1992). 564-569.

SAID, Edward

1985 *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

SALMON, Wesley C.

2001 *Zeno's Paradoxes*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company.

SANTOS, Alkmar Luiz dos

1996 "Anotações acerca de uma leitura do "Cara-de-Bronze", *Anuário de Literatura*, 1996. 81-94.

SAPOSNIK, Irving S.

1971 "The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 11, No. 4, autumn 1971. *Nineteenth Century*. 715-731.

SCHAEFFER, Jean-Marie

1987 "Note sur la préface philosophique". *Poétique*, 69, 1987. 35-44.

1989 "Loup, si on jouait au loup?", *Autrement dire*, 6, 1989. 111-123.

1999 *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil.

SCHLEGEL, Friedrich

1958- *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ed. Ernst Behler *et al.* Paderborn [etc.]: Ferdinand Schöningh-Thomas-Verlag.

1991 *Philosophical Fragments*. Trad. Peter Firchow. Minneapolis; Oxford : University of Minnesota Press.

1998 *Frammenti Critici e Poetici*. Ed. Michele Cometa. Torino : Einaudi.

SCHOPENHAUER, Arthur

1958 *The World as Will and Representation*. Trad. E. F. Payne. Indian Hills: The Falcon's Wing Press.

1996 [1a ed. 1819] *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Ed. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Frankfurt; Leipzig: Insel Verlag.

SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* (eds.)

2007 *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro : 7 Letras.

SIEGERT, Bernhard

1999 *Relais. Literature as an Epoch of the Postal System*. Stanford : Stanford University Press.

SIFAKIS, G. M.

1971 *Parabasis and Animal Choruses – A contribution to the History of Attic Comedy*. London: The Athlone Press.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e

1987 *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/JNICT.

2001 "A voz do Autor na comédia greco-latina" in Maria Fernanda Brasete (ed.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 179-199.

SIMÕES, Irene Gilberto

1976 “Meu Tio o Iauaretê: um enfoque polifônico”, *Língua e Literatura*, ano 5, 1976. 131-151.

1988 *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva

SMITH, Barbara Herrnstein

1968 *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: Chicago University Press.

SOUZA, Ronaldo de Melo

2007 “A origem musical da saga rosiana em ‘O Recado do Morro’”, in Antonio Carlos Secchin et al. (eds.), *Veredas no sertão rosiano*. 188-208.

SPERBER, Suzi Frankl

1982 *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.

1992 “A virtude do jaguar”, *Remate de Males*, 12, 1992. 89-94.

1996 “O Narrador, o espelho e o centro em *Grande Sertão: Veredas*”, *Gláuks*, 1, 1996. 46-63.

2006 “Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança”, *Estudos Avançados*, v. 20, n. 58, 2006. 97-108.

STEVENSON, Robert Louis

1994 [1886] *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Penguin Classics.

SZONDI, Peter

2002 [1961] *An Essay on the Tragic*. Stanford: Stanford University Press.

TASSO, Torquato

1971 *Gerusalemme Liberata*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi

TEIXEIRA, Ivan

2003 “Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural”, *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano X, n. 37. 43-67.

TELOTTE, J. P.

1985 “Structures of Absence: *Cat People*,” in *Dreams of Darkness: Fantasy and the Films of Val Lewton*. Champaign: University of Illinois Press. 21-39.

TORGOVNICK, Marianna

1981 *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.

TURRER, Daisy

2002 *O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica.

UTÉZA, Francis

1994 *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp.

VÁRIOS

1968 *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio.

VASCONCELOS, Sandra

1997 *Puras Misturas – Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec.

WISNIK, José Miguel

1998 “Recado da Viagem”, *Scripta*, v. 2, n. 3, 1998. 160-170.

XISTO, Pedro

1970 “À Busca da Poesia” in Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Leitura. 7-21.

ZIZEK, Slavoj

1989 *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

ZUMTHOR, Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil.

1984 “The impossible closure of the oral text”, *Yale French Studies*, 67, 1984. *Concepts of Closure*. 25-42.

ZWEIG, Stefan

s/d *Amok e Carta duma Desconhecida*. Lisboa: Editores Associados.

ROTEIRO

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

Estas Estórias

0 For I do not stop now, I stopped at the time when I began.

Søren Kierkegaard, *Either/Or*

I Alice thought to herself: 'I don't see how he can ever finish if he doesn't begin.' But she waited patiently.

Alice in Wonderland

1 Escrevi metade. Isto é: como é que podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah, viu?!

Grande Sertão: Veredas

2 So that this thread of Ariadne's implied that even victory over the monster would be vain, unless you could disentangle yourself from this web also.

John Ruskin, *Fors Clavigera*

II At any rate, it is pleasant to read about whales through their own spectacles, as you may say.

Herman Melville, *Moby Dick*

3 and having heard that when a man in a forest thinks he is going in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping in this way to go in a straight line.

Samuel Beckett, *Molloy*

4 Books you were going to write with letters for titles. Have you read his F? O yes, but I prefer Q. Yes, but W is wonderful. O yes, W.

James Joyce, *Ulysses*

5 Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois.

Primeiras Estórias

III Join the extremes and you will find the true middle.

Friedrich Schlegel, *Ideen*

6 Of such a letter, Death himself might well have been the post-boy.

Herman Melville, *Moby Dick*

7 É mal ver que o centro do assunto seja ainda de indiscussão, conformemente?

Estas Estórias