

A vereda especular de Rosa

Jacqueline Ramos
Núcleo de Letras/UFS-Itabaiana

*“a língua é o espelho da existência, mas
também da alma”
(ROSA in LORENZ, 1983, p. 87)*

“Clássico” de nascimento,¹ Guimarães Rosa irrompe em nossas letras recolocando a matéria regionalista num novo modo de conformação. Modo de compor que promove um espantoso amálgama de formas narrativas numa tessitura lingüística peculiar. Estilo *in opere*, “incoagulável, reinventando-se em incessante dinâmica” (Oliveira, 1991, p. 179); opera a linguagem em todos os seus planos: sonoro, lexical, sintático, semântico. A “revolução da linguagem”, que valeu a Rosa os epítetos de “bruxo da linguagem”, “demiurgo da linguagem”, repousa numa aguda consciência estética sobre a problemática da representação. Além de toda essa orquestração na conformação lingüística, que já implica e denuncia o posicionamento estético assumido pelo autor, o poético também entrará em cena no jogo narrativo.

E isso se dá desde *Sagarana*, onde encontramos passagens metapoéticas encrustadas nas estórias. Em uma delas, “São Marcos”, o debate estético ganha maior proporção com o desafio que se desenvolve entre o narrador protagonista e um desconhecido poeta que escreve versos no bambual (o “Quem Será?”). O diálogo às escuras (já que não se conhecem) sobre o fazer poético é um episódio entrelaçado ao enredo principal e que desencadeia as reflexões do narrador, principalmente sobre a linguagem:

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: – “Me dá dez ‘tões de biscoito de *talxóts!*” – porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frio não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “que tinha muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas!*”, proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. [...] (Rosa, 1984, p. 253).

1 Vide o entusiasmo de Álvaro Lins em “Uma grande estréia” (1946), comentando o lançamento de *Sagarana*; nesse mesmo ano, o artigo de Candido, “*Sagarana*”, de modo menos efusivo, emparelha Rosa à grande literatura estrangeira, canonizando-o de saída.

As reflexões versam sobre o poder da palavra, o desafio propriamente dito encena o confronto entre o popular e o clássico, discutindo a perspectiva a ser assumida pela literatura (Roncari, 2004, p. 122-31). Esse debate estético já presente em seu primeiro livro vai se ampliando nas obras subseqüentes. Para saber-se pactário ou não, Riobaldo terá que enfrentar o problema da linguagem. A inscrição da fala de Riobaldo será vista por Hansen como a própria ficcionalização da literatura:

o narrador é, de imediato, um dizedor/falador, como um aedo grego, que inscreve o que diz nos movimentos do que diz, inventando-se num espaço absoluto para a cena de sua fala; falando a partir de ‘nada’, o narrador é alguém em luta com a linguagem, na travessia dos signos (2000, p. 45).

Em *Primeiras estórias* e *Tutaméia* a artesanaria lingüística de Rosa se esmera no dar a ver inusitados pontos de vista: da criança, do velho, do louco e, com *Tutaméia*, acrescenta ainda a perspectiva do bêbado e do criminoso. A onisciência narrativa acompanha seres de exceção para experimentar modos diversos de perceber, aqueles banidos pelo “pensamento sério”, pela “megeira cartesiana”. Acompanhar a perspectiva infantil implica a tentativa de experimentar a percepção antes da linguagem, aquela ainda não formatada pela cultura ou pela língua; acompanhar a do louco é tentar perceber, por outra via, um desvio em relação à lógica e, no caso do criminoso, um desvio em relação à ética.

O conhecer, para o autor, está implicado pela linguagem, já em si uma hermenêutica. A linguagem parece constituir-se na grande aventura da obra rosiana, problematizada já por seus procedimentos que ampliam as possibilidades do sistema lingüístico, mas também tematizada.² Problemática, aliás, que ultrapassa os limites do texto e repousa também no paratexto que vai sendo, ao longo das obras, cada vez mais explorado. Autor para quem as palavras têm “canto e plumagem”, Rosa se ocupa com igual rigor na composição do livro: seja na ordenação das estórias em cada volume, seja no livro enquanto *objeto*. Sua arte não se restringe ao texto, ela recobre também todo o paratexto. Capa, orelha, título, ficha técnica, ilustração, folha de rosto, introdução, índice – todos esses elementos que circundam o texto compõem o paratexto, cuja função seria a de preparar o leitor para a entrada na obra, e por isso mesmo espaço de persuasão, onde se trama a receptibilidade da obra.

Em *Primeiras estórias*, da qual “O espelho” faz parte, não seria diferente. Chamo a atenção para dois aspectos da composição desse objeto livro, já anotados pela crítica. O primeiro seria o índice duplicado, um deles em linguagem não-verbal: uma seqüência de pequenas gravuras que compõem uma “imagem da narrativa”. Um outro aspecto, o mais relevante neste caso, é o lugar que ocupa “o espelho” na obra: em *espelhamento*, no meio do livro, que contém 21 estórias (dez antes e dez depois). Assim, as estórias se espelham; respeitadas suas posições, uma será o reflexo invertido da outra. Vejamos um exemplo: a primeira e a última estória possuem o mesmo protagonista (o Menino), em ambas ele parte em viagem, mas no primeiro caso ele está indo ao encontro do sonho desejado e na última ele está sendo arrancado, afastado daquilo que deseja. A relação entre as narrativas é explicitada pelo início dos textos. A primeira estória começa assim:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho (“As margens da alegria”).

Na última estória:

2 Ao acompanharmos o espaço dedicado diretamente ao debate estético, estudo em andamento, percebe-se o desenvolvimento da parábase na obra rosiana. Em *Sagarana*, essa metapoética aparece “encrustrada” nas narrativas; em *Grande sertão: veredas*, dissolvida na fala de Riobaldo; em *Corpo de baile*, metaforizada por algumas estórias, já que declaradas no índice como parábases; em *Primeiras estórias*, como veremos, a narrativa “O espelho” realiza a parábase em sua extensão funcional; o que será radicalizado em *Tutaméia*, através de seus prefácios.

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. Entrara aturdido no avião (...) (“Os cimós”).

Atentando, então, para a obra como um todo, percebe-se que “O espelho” cumpre uma função específica na composição do livro, a de articulador entre as estórias, estabelecendo relações entre elas. Logo de início, o enunciador faz questão de frisar sua não identidade com as narrativas, afirmando que o texto não é uma estória como as demais: “se quer seguir-me, narro-lhe não uma aventura, mas experiência” (1985, p. 65). Essa abertura estabelece uma quebra, ou melhor, uma pausa no fluxo narrativo das estórias. Se somarmos a isso dois outros aspectos presentes: a da construção da voz autoral e o do debate metalingüístico, poderíamos considerar “O espelho” como uma *parábase*.

Parte exclusiva da comédia antiga, na *parábase* o coro avançaria em direção aos espectadores e declamaria os versos olhando para eles. É um momento de parada de ação em que são “retomados e discutidos os principais temas da peça sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele (o autor), o coro e os espectadores, aos quais se dirige” (Duarte, 2000, p. 13). A *parábase* cumpre também outras funções: a didática (censura e conselhos à cidade); a de autopromoção do poeta (em vista dos concursos dramáticos de então); a de espaço para polêmicas literárias de natureza metalingüística.³

Ora, conforme observamos, “O espelho” também é um momento de parada do fluxo ficcional das estórias, funcionando como *articulador* entre elas. Além disso, a voz autoral, o debate metalingüístico acerca da representação, o dirigir-se diretamente ao leitor são todos elementos correlatos à *parábase*, que Rosa conhecia e procurava incorporar. Em carta a Edoardo Bizzarri (seu tradutor italiano) referindo-se a *Corpo de baile* (obra anterior), Guimarães escreve: “No índice no fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’ três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão da arte” (Rosa, 1980, p. 58). As narrativas a que se refere são: “Uma estória de amor” (centrada nas “estórias, sua origem, seu poder”); “O recado do morro” (narrativa de “uma canção a formar-se. Uma revelação”) e “Cara de Bronze” (voltada para “a busca da poesia”). Estórias que funcionariam como entremeio metapoético. No livro subsequente, *Tutaméia*, a *parábase* será mais explorada; principalmente em sua capacidade de articulação, estabelecendo um jogo de entradas e saídas, de possibilidades de percurso, que culmina em atualizações diversas, obras diversas, a partir do mesmo livro. Mas essa é outra estória.

Voltemos à narrativa parabática d’*O espelho*.

Entre o olho e o espelho, a voz

A narrativa se inicia com um convite (“se quer seguir-me”) e um alerta do enunciador: “narro-lhe não uma aventura, mas experiência”. Essa voz enunciativa se apresenta como um *narrador*, um contador de estórias, que estaria deslocado de seu papel usual de narrador de “aventuras”, ao propor narrar uma “experiência”. Essa primeira frase já sugere a identificação dessa voz com a do próprio Guimarães Rosa. É como se ele nos dissesse que estaria deixando a posição de narrador ficcional, para apresentar-se como homem, como o próprio autor a nos falar diretamente.⁴ Ele utiliza aqui aquela mesma estrutura dialógica de *Grande sertão: veredas*. Nos coloca na posição de interlocutor direto, anulando a distância em relação

3 Inicialmente vista com desconfiança pela crítica por ser tomada como quebra da ilusão dramática, a *parábase*, em verdade, instaura outro plano ficcional que encerra a produção do sentido, o diálogo entre autor-obra-leitor (Dover, 1972; Duarte, 2000).

4 A questão da presença autoral na obra de arte é uma problemática que atravessa a produção de Rosa. Veja-se o médico cético que narra as aventuras de Manuel Fulô em “Corpo fechado” (*Sagarana*), já identificado como o interlocutor de Riobaldo (*Grande sertão: veredas*), além da explícita construção autoral nos prefácios de *Tutaméia*. Rosa se inscreveria em suas obras, na sugestiva comparação de Roncari, como Hitchcock em seus filmes.

ao enunciado (ao mundo narrado), estabelecendo assim um tom de intimidade, de confissão. Tom que se mantém até o final e cuja construção parece dissolver os limites entre ficção e realidade. Guimarães Rosa ficcionaliza o possível diálogo entre autor e leitor. Vale lembrar que no final, ele passa a palavra, abre espaço para a atitude responsiva do leitor, pontuada ao longo de toda a narrativa.

Esse contador de histórias deixa então sua posição de narrador ficcional para narrar uma “experiência”. A palavra “experiência” abre ao menos duas possibilidades. A primeira seria a de entendermos “experiência” como fato biográfico, vivenciado, em que teríamos o ponto de vista do homem, criando uma perspectiva particular. A segunda possibilidade seria a de tomar “experiência” naquele sentido científico de “experimentação”, métodos para verificação de uma tese, cuja perspectiva tende mais para o universal, na medida em que busca verdades gerais. Esses dois sentidos parecem implicados no texto, aglutinando distintas perspectivas. Retomando e fechando a primeira frase: “narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições”. Note-se que a “experiência” desencadeia raciocínios e intuições, objetividade e subjetividade.

A voz que nos fala sugere, então, a presença autoral, seria um “narrador autor” instituído num espaço de confluência: é ainda o biografado, o cientista, a cobaia da experiência. Pluralidade de vozes que entrelaçam distintos enredos: a do *cientista* e a problemática do ser e da impossibilidade do saber; a da *cobaia* que, diante de seu sofrimento, recua e suspende o experimento; a do *narrador de aventuras*, silenciado para dar lugar ao relato do experimento, mas que se insinua em alguns momentos no modo de construção que cria suspense, voz recalcada, mas representada por “lapsos”: “Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações” (1985, p. 70); e, finalmente, a *autoral*, ao criar um relato que se quer autobiográfico.

Cria uma perspectiva *sui generis* em que concentra em um só ponto o olhar subjetivo do biografado e o passional da cobaia, o objetivo do cientista e o persuasivo do narrador de aventuras. Além de *confundir*, ainda, autor e narrador.

Olhar no espelho

Dos raciocínios e intuições suscitados pela experiência com os espelhos, vai relatar inicialmente os raciocínios. Desse modo, ao discutir objetivamente os espelhos, nosso narrador-cientista relativiza o parâmetro de verdade do espelho plano: “E onde situar o nível e ponto dessa honestidade e fidedignidade?” (1985, p. 65). Mais adiante defende que a adoção do espelho plano como padrão seria motivada por questões históricas, isto é, porque teríamos inicialmente nos mirado na superfície das águas – fica sugerida a idéia de nosso olhar ter sido “educado” por esse fato.

Do mesmo modo, o olhar também surge como inconfiável, pois padece “viciação de origem”. Porque condicionados, os olhos seriam a “porta do engano”: “duvide deles, dos seus, não de mim”, dirá o narrador de aventuras que parece emergir no chiste. Cria, ainda, um certo suspense ao fechar esse parágrafo fazendo um alerta: “é de fenômenos sutis que estamos tratando” (1985, p. 66).

Narciso é o gancho para introduzir o aspecto cultural do espelho e o caráter mágico a ele atribuído principalmente em ambientes rurais. Apesar de ser do interior, o narrador se diz “positivo, racional”, não se satisfazendo com “fantásticas não-explicações” (1985, p. 67). Se não acredita no fantástico, se pergunta: “que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o monstro?” (1985, p. 67). Institui o suspense: parece que algo maravilhoso/surpreendente teria acontecido. Mais uma vez, percebe-se nesse suspense a presença da voz narrativa que se quer reprimida neste “relato”. O suspense é construído de tal modo que fica implícita a idéia da impossibilidade do pensamento racional dar conta de tal fenômeno.

É narrado, finalmente, o incidente biográfico que deflagrou suas reflexões, inquietações e motivações para o experimento: teria sido a de uma visão, através de espelhos, de uma pessoa “desagradável ao

derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que algum dia ia esquecer essa revelação?” (1985, p. 67).

O narrador refere-se às crenças populares sobre o espelho e parece encravar o objetivo do “experimento”: verificar se o espelho é capaz de revelar sua “vera forma”, o “eu por detrás de mim”. Mas como então chegar à “vera forma” se nem o espelho, nem o olhar são confiáveis? Não estaríamos diante de uma sátira sutil à ciência que, sabedora da inconfiabilidade dos métodos, continua a produzir “saberes” a partir deles?

Apesar dos entraves de saída, nosso narrador se lançará ao experimento. De um modo geral, seu método adotará o espelho plano como padrão, mantendo a tradição e estabelecendo uma variável fixa. Será no olhar que concentrará seus esforços, deflagrando sucessivos testes que envolvem diferentes aspectos: o descondicionamento do olhar; as oscilações de humor; as diversas possibilidades de iluminação, de tomada de cena etc.

Já que se olha no espelho partindo de “preconceito”, nosso narrador-cientista propõe um método de descondicionamento do olhar, para isso lança mão de um processo de “definição por extração”, para usar o termo cunhado pelo autor em *Tutaméia*.⁵ Quer com isso promover o “bloqueio visual ou anulamento perceptivo”, trabalha o “modus de focar”, procura “olhar não vendo” (1985, p. 68-9). Embora pareça paradoxal, o “olhar não vendo” não se constitui em passividade, é um olhar ativo que se lança no mundo. Para isso vai decompondo a imagem, procura olhar sem ver a parte primitiva (o elemento animal a que nos associamos), a herança genética, a expressão/o gesto historicamente transmitido e assim por diante. O olhar aqui é operante, penetra no ser olhado (relação complexa neste caso em que o sujeito do olhar coincide com o objeto olhado). Busca a “vera forma” por um processo que pressupõe o desocultamento do ser, já que dá a ver a partir da subtração, da retirada de véus, do desvelamento. Seu método parece dialogar com aquele conceito de verdade como desocultamento, *alethéia*, que pressupõe um olhar ativo, a *paidéia* (conversão do olhar).

Descondicionar o olhar seria assim eliminar os padrões/os sistemas de reconhecimento (os “preconceitos”), sem os quais o sistema perceptivo torna-se caótico (disforme, representado pelas imagens da esponja, da couve-flor e do bucho), levando-o ao nada: “um dia me olhei no espelho e não me vi” (1985, p. 70). O espelho diria “com rigorosa infidelidade” que “eu seria um des-almado?”, pergunta-se o narrador-cientista (1985, p. 71).

Diante desse fenômeno, nosso narrador-cobaia sente-se mal, recua, resolve suspender o experimento, deixa mesmo de olhar-se ao espelho e, após anos, vê uma imagem em esfumato: “o tênue começo de um quanto como luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção?” (1985, p. 71). Um final cheio de “sim” e afirmações sugeriria um otimismo e a afirmação do metafísico; entretanto, questiona-se ao final, pois o que entrevê pode ser apenas o reflexo do olhar, da emoção que já possuía.

O espelho da existência

Por meio, então, desse entrelaçamento de vozes que o constitui, o enunciador relata sua pesquisa, uma especulação metafísica acerca da existência da alma. Seu experimento com os espelhos, já de saída comprometido, desembocará em duas respostas: o nada e a “alma” (o âmago do ser, representada pela “luz”,

5 “Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por seqüência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição ‘por extração’ – ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’” (1967, p. 5). Procedimento caro a Rosa e que em *Tutaméia* é apontado como via de acesso ao nada.

pela imagem da criança). O texto sugere que a alteração do resultado (o nada ou a “alma”) seja decorrente de uma nova variável: “eu já amava...” (1985, p. 72). Assim, será uma alteração de humor, de estado passional, que leva a essa mudança no modo de olhar que, por sua vez, altera o resultado. O disforme e o nada? Ou o informe e a luz? Se a mudança do olhar altera a imagem, isso significaria que o olhar e seu sistema perceptivo criam realidades (ou propõem sentidos). Para alguém da linguagem, o nada; para além da linguagem, a luz.

O espelho, então, daria a ver o olhar do sujeito, já que as imagens refletidas se dão segundo o olhar:

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo (1985, p. 70).

Sílvia Faustino⁶ bem observou que para além do nada que o enunciador descreve nessa passagem, por trás do que ele não vê, o léxico e a sonoridade das palavras sugerem a presença de uma paisagem: um campo com vacas (por sugestão sonora), sol, água. Tal paisagem campestre, entrevista por Sílvia, não está sendo vista pelo narrador, despojado dos sistemas perceptivos dados (dos padrões oferecidos pela cultura). A paisagem é e não é, a depender do olhar. Se assim for, a “alma” se confunde com o próprio olhar do sujeito.

Ao dar a ver o desocultamento (proporcionado pelo descondicionamento do olhar), o espelho surge como metáfora da mimese possível: é capaz de revelar a verdade entendida enquanto a verdade do olhar, a *perspectiva*. Capacidade também atribuída à língua, voltando à epígrafe, “o espelho da existência”. Ora, a língua também é um sistema perceptivo dado, uma convenção e, tal qual o espelho, pode levar, paradoxalmente, ao engano (no comércio diário da linguagem estereotipada) ou à revelação (na conformação do inusitado). Em sua arte, um dos recursos de que mais se vale Rosa é o do *estranhamento*, naquele sentido proposto por Chklovski (1978). O estranhamento é um processo de desfamiliarização da linguagem, de desmonte de clichês. Processo que aumenta o tempo de percepção e provoca uma mudança de olhar. Ora, foi justamente o estranhar-se ao espelho que deflagrou a busca do enunciador pelo “eu detrás de mim”. No experimento de “O espelho”, o trabalho se concentra no olhar, no modo de focar; o espelho não é alterado, mantém-se o padrão do espelho plano (estereótipo). Em sua arte, Rosa manipula esse espelho que é a língua: ao fazer largo uso do estranhamento, obriga o leitor ao descondicionamento do olhar e à consciência das possibilidades da própria linguagem. Para ele, “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Lorenz, 1973, p. 345).

Referências bibliográficas

CANDIDO, A. Sagarana. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21/07/1946.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

DOVER, K. J. Illusion, instruction and entertainment. In *Aristophanic comedy*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1972.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

6 Cf. o artigo anterior, “A poética do espelho: G. Rosa entre o niilismo e a esperança”.

HANSEN, J. A. *o O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LINS, A. Uma grande estréia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12/04/1946.

LORENZ, Günter. Diálogo com G. Rosa. In *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

OLIVEIRA, F. Revolução roseana. In *Fortuna crítica nº 6*. Direção de Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

RONCARI, L. D. A. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSA, J. Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1981.

_____. *Sagarana*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Primeiras estórias*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.