



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VALDA SUELY DA SILVA VERRI

**O NARRATÁRIO EM ALGUNS CONTOS DE *TUTAMÉIA*
(*TERCEIRAS ESTÓRIAS*) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Londrina
2009

VALDA SUELY DA SILVA VERRI

**O NARRATÁRIO EM ALGUNS CONTOS DE *TUTAMÉIA*
(*TERCEIRAS ESTÓRIAS*) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras na área de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide Caramuru
César

Londrina
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Verri, Valda Suely da Silva
V554n O narratário em alguns contos de Tutaméia (terceiras
estórias) de João Guimarães Rosa / Valda Suely da Silva
Verri. -- Maringá, 2009.
246 f.

Orientadora : Prof. Dr. Adelaide Caramuru César. Tese
(doutorado) - Universidade Estadual de
Londrina, Programa de Pós-graduação em Letras, área de
concentração: Estudos Literários, 2009.

1. Narratário - Tutaméia - Análise. 2. Narratário -
Contos - Terceiras estórias - Literatura. 3.
Narratário - Contos - João Guimarães Rosa. 4. Guimarães
Rosa, João, 1908-1967 - Contos. 5. Narratário - Tutaméia
(Terceiras estórias) - Enunciatário. 6. Narratário -
Tutaméia (Terceiras estórias) - Enunciação. I.
Universidade Estadual de Londrina., Programa de Pós-
graduação em Letras. área de concentração: Estudos
Literários. II. Título.

CDD 21.ed. 801.953

VALDA SUELY DA SILVA VERRI

**O NARRATÁRIO EM ALGUNS CONTOS DE *TUTAMÉIA*
(*TERCEIRAS ESTÓRIAS*) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar
(Orientadora)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profa. Dra. Loredana Límoli
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Londrina, 30 de outubro de 2009.

Para

Minha mãe, Elvira, meu
esposo, Fernando e minhas
filhas, Amanda e Paola, pelo
apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr^a. Adelaide Caramuru César pela atenção, presteza e, sobretudo, pela competência demonstradas durante o período de trabalho conjunto. Ainda, especialmente, pelas contribuições que certamente resultaram em crescimento.

Aos professores que constituíram a banca do Exame de Qualificação, Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello e Prof^a. Dr^a. Regina Célia dos Santos Alves, pelas contribuições.

Aos amigos e colegas do Curso, em especial, ao amigo Adilson por esta etapa compartilhada e pelas contribuições na efetivação das matrículas.

À Amiga e companheira Tânia, pelo apoio nos momentos de longas conversas. Ao meu irmão, Rogério, no auxílio com traduções.

Às amigas Gizele e Aurélia por aliviarem o cansaço da trajetória durante as viagens para as aulas.

A meus colegas de trabalho que souberam compreender meu compromisso e incentivar sempre.

A todos os amigos com quem, na dificuldade de encontrar, apoiaram-me por meio virtual.

À Idalina, que, sempre, com muita responsabilidade, toma conta da organização da minha casa.

VERRI, Valda Suely da Silva. **O narratário em alguns contos de ‘Tutaméia (Terceiras Estórias)’ de João Guimarães Rosa.** 2009. 213f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

RESUMO

Nosso trabalho trata da análise de alguns contos da obra *Tutaméia (Terceiras Estórias)* de João Guimarães Rosa, com vistas à figura do narratário. Para tanto, procuramos mostrar a importância desta categoria da narrativa que pouca atenção recebeu até hoje por parte da crítica literária e que, fazendo-se presente de forma, às vezes mais, às vezes menos, explícita, no texto, interfere significativamente na construção do discurso do narrador. A relação de comunicação entre narrador e narratário situa-se no nível do enunciado do texto. Assim, buscamos também reconstruir uma outra relação de comunicação que se situa no nível da enunciação, que é a de enunciador e enunciatário, mostrando sempre o papel ativo que se reserva a este último, o qual se constitui num co-autor do texto. Nossa pesquisa discute ainda como, na obra em questão, o diálogo entre narrador e narratário pode conduzir o leitor ao nível da enunciação, onde é possível entrever questões relativas ao próprio ato de narrar, bem como sobre o processo de criação da ficção narrativa e, em alguns contos, da criação artística de modo mais geral. São seis os contos selecionados para análise, tendo como critério de escolha a presença do narratário mencionada no discurso do narrador: “Antiperipléia”, “- Uai, eu?”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Se eu seria personagem” e “Reminiscção”. Para o desenvolvimento deste trabalho, o referencial teórico principal é a terminologia de Gerard Genette sobre a narrativa, de Gerald Prince sobre o narratário e o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, sendo que este último nos auxilia na análise da relação de comunicação entre enunciador e enunciatário.

Palavras-chave: Narratário. Enunciatário. Enunciação. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Guimarães Rosa.

VERRI, Valda Suely da Silva. **O narratário em alguns contos de ‘Tutaméia Terceiras Estórias’ de João Guimarães Rosa.** 2009. 213f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

ABSTRACT

Our work has, as main aim, the analysis of some tales from *Tutaméia (Terceiras Estórias)* by João Guimarães Rosa, privileging the narratee's point of view. We look forward to show the importance of this narrative's category, which hasn't received deserved attention by the literary criticism and which although be presented and demonstrated in a way, sometimes more, sometimes less, explicit, it intervenes in the narrator's speech significantly. The relation of communication between the narrator and the narratee is in the level of enunciated. And then, we tried to rebuild another relation of communication which is in the level of enunciation, which is the enunciator and the enunciate, always showing the active role that protects itself to this last one which ends up being considered a co-author of the text. Our research also debates, in this task, the dialog between narrator and narratee, which can conduce the reader to the level of enunciation, whereas being possible the discussion of the narrative fiction and in some tales of the artistic creation in a general way. There are six tales, which are selected to be analyzed having as a method of choice the presence of the narratee which is mentioned in the speech of the narrator: "Antiperipléia"; "— Uai, eu?"; "Curtamão"; "Desenredo"; "Se eu seria personagem" e "Reminiscção". For the development of this task, the terminology by Gerard Genette about the narrative, by the Gerld Prince about the narrate and the concept of dialogism by Mikhail Bakhtin are the basis. The last one help us in the analysis of relationship of communication between enunciator and enunciate.

Keywords: Narratee. Enunciate. Enunciation. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS	19
1.1 NARRATÁRIO E INTERAÇÃO VERBAL	19
1.2 O ATO DE COMUNICAÇÃO LINGUÍSTICA	20
1.3 A ENUNCIÇÃO	22
1.4 O DIALOGISMO	23
1.5 A ENUNCIÇÃO NO TEXTO VERBAL	24
1.5.1 A Estrutura da Enunciação na Narrativa	26
1.6 O “STATUS” DO NARRATÁRIO	29
1.7 O NARRATÁRIO DE GUIMARÃES ROSA	39
2 A QUEM JUSTIFICAR UMA CULPA? – “ANTIPERIPLÉIA”	43
2.1 NOTA INTRODUTÓRIA	43
2.2 A DIEGESE E O RELACIONAMENTO DO GUIA COM O CEGO	44
2.3 O PERFIL DO NARRATÁRIO	45
2.4 AS INCURSÕES DO NARRATÁRIO	48
2.4.1 O que há Antes da Sentença Inicial?	49
2.4.2 A proposta de um Outro Trabalho	50
2.4.3 Quem Comanda a Viagem?	51
2.4.4 A Quem o narrador Nega	52
2.5 PARTICIPAÇÕES DO NARRATÁRIO OU ARTIFÍCIOS DO NARRADOR	53
2.6 O NARRADOR INTERROMPE O ENUNCIADO APROXIMANDO-SE DO NARRATÁRIO	55
2.6.1 As Perguntas do Narrador	55
2.6.2 A Expressão do Conhecimento de Mundo do Narrador	58
2.7 A DEFESA DIANTE DO CIDADINO	61
2.8 A POTENCIALIDADE DO TÍTULO	65
2.9 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO	69
2.10 COMO A NARRAÇÃO SE FAZ TEMA DA NARRAÇÃO	72
3 MAIS UMA QUESTÃO DE CULPA: “- UAI, EU?”	76
3.1 A DIEGESE	77

3.1.1 O Eu Narrador e o Eu Narrado.....	78
3.1.2 A Estrutura Metanarrativa.....	79
3.1.3 A Organização da Sequência Narrativa	80
3.2 O PERFIL DO NARRATÁRIO.....	81
3.3 O NARRADOR APRENDIZ.....	82
3.3.1 O Mundo das Ações e o Mundo das Ideias.....	84
3.4 AS INCURSÕES DO NARRATÁRIO	86
3.4.1 As Marcas Explícitas da Segunda Pessoa.....	86
3.4.2 As Perguntas.....	87
3.5 INTERLOCUTOR E INTERLOCUTÁRIO	88
3.6 UMA LIÇÃO JÁ APRENDIDA	90
3.6.1 O Narrador se Revela Induzido pelo Doutor.....	90
3.6.2 O Narrador Deseja ser como o Doutor.....	92
3.7 O TÍTULO	94
3.8 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO	94
3.9 O ATO DE NARRAR EM QUESTÃO	96
4 “CURTAMÃO” E O DESTINATÁRIO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA	101
4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIEGESE	101
4.2 O CONTRATO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO	102
4.3 PERFIL DO NARRATÁRIO	103
4.4 UMA RELAÇÃO FACE-A-FACE.....	105
4.5 REFERÊNCIAS EXPLÍCITAS AO NARRATÁRIO	105
4.5.1 Geral.....	105
4.5.2 O Narratário é Privado de Quê?.....	106
4.6 PARTICIPAÇÕES DO NARRATÁRIO OU ARTIFÍCIOS DO NARRADOR	108
4.6.1 As Perguntas do Narrador.....	108
4.6.2 Comentários sobre o Ato de Narrar.....	110
4.6.3 A Expressão do Conhecimento de Mundo do Narrador	111
4.7 O ESPAÇO DA FANTASIA.....	112
4.8 A DELIMITAÇÃO DOS PAPÉIS	114
4.9 A CASA COMO REPRESENTAÇÃO DA ARTE	114
4.9.1 A Inspiração	115
4.9.2 A Que e a Quem se Destina.....	116

4.9.3 A Natureza da Arte	117
4.10 A PRESENÇA DA RELIGIOSIDADE	119
4.11 O TÍTULO	120
4.12 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO	121
4.13 COMO QUESTIONA O ATO DE NARRAR?	122
5 OUVINTES OU LEITORES DA NARRATIVA EM “DESENREDO”	125
5.1 A DIEGESE	126
5.2 POSTURA DO NARRADOR.....	128
5.3 PERFIL DO NARRATÁRIO	130
5.3.1 Incursões do Narratário.....	131
5.4 IRRUPÇÕES DO NARRADOR PARA ATRAIR O NARRATÁRIO	131
5.4.1 As Perguntas.....	131
5.4.2 A Negação.....	132
5.5 IRRUPÇÕES DO NARRADOR SEM COBRAR O NARRATÁRIO.....	133
5.5.1 Os Comentários em tom de Provérbio	133
5.5.2 As Comparações.....	136
5.6 OS ASPECTOS NARRATIVOS ESTEREOTIPADOS	139
5.7 O OLHAR DO SENSO COMUM PARA O FATO NARRADO.....	140
5.8 O TÍTULO	141
5.9 A RELIGIOSIDADE.....	142
5.10 O CASO	143
5.11 A RELEVÂNCIA DO ORAL.....	145
5.12 A SENTENÇA FINAL – DO REGISTRO ORAL PARA O REGISTRO ESCRITO.....	147
5.13 A QUESTÃO DO ATO DE NARRAR.....	149
5.14 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO.....	151
6 O OLHAR DO INTERLOCUTOR EM “SE EU SERIA PERSONAGEM”	155
6.1 A DIEGESE	155
6.1.1 Os Opostos	156
6.1.2 A Temática	156
6.2 A NARRATIVA SEGUNDA QUE EXPLICA A PRIMEIRA.....	157
6.3 PERFIL DO NARRATÁRIO	158
6.4 DIRECIONAMENTOS AO NARRATÁRIO	159

6.4.1 O Narratário com o Pronome “se”	159
6.4.2 Narratário como Segunda Pessoa	161
6.4.3 Narratário como Primeira Pessoa do Plural	161
6.4.4 As Perguntas	162
6.4.5 As Negações	164
6.5 DIVAGAÇÕES DO NARRADOR.....	164
6.6 PROVÉRBIOS E EXPRESSÕES DE ORALIDADE (ESTEREOTIPADAS)	165
6.7 A PINTURA	166
6.8 O EMPREGO DO TRÊS	168
6.9 A FIGURA FEMININA	169
6.10 O VOCABULÁRIO MILITAR	171
6.11 FÉ EM QUÊ?	172
6.12 O TÍTULO	174
6.13 O ATO DE NARRAR.....	176
6.14 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO	177
7 O CONTO “REMINISÇÃO” E O ARTISTA ‘SAPATEIRO’	179
7.1 A DIEGESE	179
7.2 PERFIL DO NARRATÁRIO	180
7.3 MARCAS DO NARRATÁRIO.....	182
7.3.1 Como Segunda Pessoa.....	182
7.3.2 Com o Pronome “se”	183
7.3.3 Com a Expressão “a gente”	183
7.3.4 As Perguntas.....	184
7.3.5 Os Comentários do Narrador	185
7.4 O OLHAR DO PÚBLICO PARA O FATO NARRADO.....	187
7.5 UMA FORMA DE AMOR.....	188
7.6 O TÍTULO	190
7.7 ROMÃO ARTISTA	191
7.8 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO.....	194
7.9 O ATO DE NARRAR.....	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS.....	206

INTRODUÇÃO

No Brasil, após 1930, floresce uma literatura que, segundo Bosi (1994, p. 383), atesta a maturidade a que chegou a narrativa ficcional brasileira. Nesta fase, entre duas inovadoras formas de escrita da narrativa literária: fluxo da consciência e neo-realismo, vamos encontrar a obra de João Guimarães Rosa (1908-1967). De cunho também regionalista, seus textos situam-se na vanguarda narrativa contemporânea, que questiona as dimensões da consciência humana, desafiando a narração convencional. O conflito entre o eu/herói e o mundo que permeia a literatura modernista, acompanha a obra de Rosa. Isso leva Galvão (2000) a definir a obra rosiana como atributiva de dois aspectos, situando-se entre o regionalismo e a tendência de introspecção psicológica. Ou nas suas palavras:

É nesse panorama literário, basicamente bipartido, que Guimarães Rosa vai fazer sua aparição, operando como que uma síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas (GALVÃO, 2000, p. 26).

Sobre a questão da introspecção psicológica, embora se faça presente, distingue-se, em alguns aspectos, dos demais escritores que se dedicaram a esta tendência. Roberto Schwarz oferece grande contribuição, no sentido de diferenciar a obra de Guimarães Rosa dos demais escritores desta linha:

Em contraste com a maioria de seus pares na grande literatura contemporânea, a obra de Guimarães Rosa tem a *virtude* de colocar o experimento estético no nível da consciência, de reivindicar para ele a condição acordada. Não partilha a profunda nostalgia de irracionalismo representada, em última análise, pela pesquisa exclusiva nos níveis pré-conscientes. Sua audácia é mais audaz, pois não se escora no caráter informe dos estados anteriores à formulação; realiza-se ao criar um poderoso jorro verbal, em cujo curso e sintaxe a palavra adquire qualidade poética [...] o vocábulo é valorizado a ponto de reviver com a intensidade que identificamos ao lirismo (SCHWARZ, 1981, p. 39 – grifo do autor).

a retratar os anseios do homem, muitos estudos já foram dedicados à obra desse escritor. Porém, cada qual se reservando a determinado aspecto e especificidade de

sua obra.

Quanto ao caráter regionalista, Chiappini assim define o regionalismo na literatura:

[...] a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas (1995, p. 154).

“Do beco ao belo” é o título do artigo em que a estudiosa discute esta temática e prossegue ainda, acrescentando reflexões sobre o que atribui qualidade literária a esses textos de cunho regionalista:

O importante é ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as “peculiaridades regionais” alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica. A função da crítica diante de obras que se enquadram na tendência regionalista é, por isso, indagar da função que a regionalidade exerce nelas; e perguntar como a arte da palavra faz com que, **através de um material que parece confiná-las ao beco a que se referem, algumas alcancem a dimensão mais geral da beleza** e, com ela, a possibilidade de falar a leitores de outros becos de espaço e tempo, permanecendo, enquanto outras (mesmo muitas que se querem imediatamente cosmopolitas, urbanas e modernas) se perdem para uma história permanente da leitura (CHIAPPINI, 1995, p.156 – grifo nosso).

Assim, concordando com a autora, admitimos que a obra regionalista de qualidade não se presta apenas a um retrato folclórico da região a que se refere, mas estende-se também à identificação do homem de outros lugares e tempos, o que a faz perdurar.

Se tomarmos as referidas particularidades linguísticas como ponto de partida para caracterizar a obra regionalista, vemos que a obra de Guimarães Rosa não se prende apenas a esse aspecto. É necessário então nos remetermos às colocações de Candido (1972). Este, ao discorrer sobre o caráter humanizador da literatura, menciona o regionalismo brasileiro como sendo capaz de humanizar ou alienar. A título de exemplificação, o pesquisador compara a construção lingüística de Coelho Neto à de Simões Lopes Neto. Para Candido, o primeiro cria uma distância entre a erudição do

narrador e a fala sertaneja dos personagens, enquanto o segundo incorpora à fala do narrador termos da fala coloquial característicos dos personagens. Dessa forma, Candido vai apontar para diferentes tipos de regionalismo: um que, via de regra, mostra o exótico e o pitoresco, fazendo-se discriminador em relação ao falar coloquial e outro que, pautado em qualidade estética, promove a humanização. Nesse sentido, o estudioso refere-se também a Guimarães Rosa como aquele que supera o preconceito linguístico do falar sertanejo, pois reconhece que o ficcionista incorpora peculiaridades da linguagem dos personagens à do narrador. Assim, Candido menciona Guimarães Rosa como criador de um “super-regionalismo”, afirmando ainda que sua obra se percebe num estágio em que o regionalismo “se vai modificando e se adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita.” (p. 807). Desta forma, conforme tentaremos mostrar ao analisar alguns de seus contos, a fusão entre o popular e o erudito se faz no nível da linguagem pela incorporação de expressões coloquiais, provérbios e ditos populares recriados poeticamente e vai além disso, pois não tende à discriminação em relação à fala do sertanejo.

Nota-se que a maior parte da crítica literária já percebeu que não se trata, na obra de Guimarães Rosa, de um regionalismo banal ou de intenções folclóricas, mas sim da feitura de um nível muito eficiente de estilização. A essa linguagem peculiar ainda se incorporam coerentemente diegese e temática. Por essa razão é que Passos (2001) vai ressaltar os *desenredos* rosianos, explicando a capacidade de o escritor desmontar a diegese ou estabelecer desfechos e suspensões inesperadas. Essa desconstrução, para a autora, constitui uma característica marcante do escritor.

Se os estudos até então publicados sobre a obra de Guimarães Rosa evidenciam uma relação homogênea de linguagem entre o narrador e os personagens e também uma relação homogênea entre o regional e o universal, o que traduz a qualidade estética do seu texto, cremos que falta ainda esclarecer mais sobre uma outra instância de papel relevante nos seus textos: o destinatário desse discurso narrativo. Esse arranjo citado (linguístico e narrativo) pressupõe uma “situação narrativa” (Genette, 1979, p. 274). Esta constitui um dos aspectos do texto narrativo que tem como atuantes o narrador e o narratário. Vemos então que há ainda uma instância de real importância dentro da narrativa e que, podemos afirmar, não se restringe a um mero receptor, consumidor das informações do narrador, mas que, como um destinatário imediato, interfere, de forma às vezes mais, às vezes menos, explícita no discurso do narrador.

Em síntese, o narratário representa, como bem explicam Reis & Lopes (1988) “[...] uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’ com existência puramente textual, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita.” (p.66 - grifos dos autores).

Entretanto, ao falarmos em destinatário do discurso narrativo, tocamos em um ponto complexo em relação ao texto, pois o narratário, uma vez que compõe este ser de papel, não se confunde com o enunciatário, tampouco com o leitor real do texto. Ao desenvolver nossas análises, buscaremos diferenciar as figuras do narratário e do enunciatário, nos contos selecionados, considerando que ambas as figuras são passíveis de serem reconstruídas, tendo o texto como objeto. E, sendo o texto nosso objeto, não nos estenderemos ao leitor real, pois nosso trabalho não contará com pesquisa de campo.

Chiappini (1998), ao analisar as funções do narrador Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*, mostra que, para além de sua função primeira que é o ato de narrar, há o objetivo de dirigir seu discurso a um narratário: trata-se de um interlocutor urbano. Esse recurso de Guimarães Rosa deixa transparecer que as histórias do sertão, relatos orais, próprios do mundo incivilizado, passam a relato escrito, característico do universo urbano. O narratário de *Grande Sertão: veredas* adquire, então, real importância dentro da situação narrativa, o que se pode notar numa leitura mais crítica do texto. O que não se vê, entretanto, até o momento, no mundo da crítica literária, é que haja pesquisas dedicadas ao narratário que figura nos contos deste citado autor. Nesse sentido, pensou-se em realizar um trabalho que pudesse contribuir para esclarecer a função do narratário em contos de Guimarães Rosa.

Ao atentarmos para as categorias da narrativa, não é difícil perceber que, até hoje, os estudos sobre o narratário não receberam ainda a atenção merecida, principalmente se comparados aos esforços dedicados a sistematizar outras categorias da narrativa como, por exemplo, o narrador.

Tutaméia (Terceiras Estórias) é o seu último livro publicado em vida. Provavelmente por esta razão, ainda o menos estudado. Possui quarenta contos relativamente curtos. Esta extensão se deve ao espaço reservado a eles na revista *Pulso* – uma revista destinada a médicos – onde eles foram publicados antes de serem selecionados para a coletânea. A obra conta também com quatro prefácios, distribuídos em meio aos contos. Estes se colocam em ordem alfabética, excetuando três deles que, colocados quase ao meio do sumário, formam as iniciais do nome do autor.

A fim de nos poupar de maiores preocupações em explicar a obra

Tutaméia, citamos o trabalho de Cezar (2007), onde se faz cuidadosa descrição desta obra, atentando ainda para seu caráter metaficcional. Seu estudo dedica-se a focar o conjunto da produção, incluindo a importância dos paratextos (prefácios, epígrafes, citações). Partindo desta análise, a estudiosa destaca que *Tutaméia* se constrói também por um esforço de discutir sua própria leitura.

Trilhando este mesmo caminho, de atentar para o fato de os temas dos contos estarem voltados para sua própria leitura, nosso trabalho pretende analisar o papel do narratário em alguns contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* de João Guimarães Rosa, a fim de destacar neles a função reservada aos narratários dentro da situação narrativa e a importância dessa função para qualidade literária dos textos. Buscamos mostrar como a presença do narratário contribui para suscitar questionamentos sobre o próprio ato de narrar e, em alguns momentos, sobre a arte de modo mais geral, sua criação e proposição de relação com o receptor. O estudo da importância do papel do narratário torna necessário também nos estendermos ao nível do enunciatário. Buscamos, então, explorar a leitura do nível do enunciado (informações explícitas no texto), onde se encontra o narratário, para chegarmos ao nível da enunciação (nível mais implícito), que é onde se pode entrever a figura do enunciatário. A partir destas considerações, o objetivo de nossa pesquisa vem procurar corroborar com o trabalho de Cezar, citado acima, a fim de mostrar que, além dos paratextos, também as próprias narrativas voltam-se para si mesmas, fazendo da obra um todo coerente extremamente rico em qualidade literária, uma vez que forma e conteúdo se ajustam.

Dada a dificuldade de se analisar todos os contos presentes nesta obra, vimo-nos impelidos a fazer uma seleção de contos para realizar nosso trabalho. Tal escolha baseia-se no seguinte pressuposto. Segundo Genette, em alguns textos, o narratário aparece de forma mais explícita, em outros, menos. Porém, ainda que pareça não existir, a imagem do narratário está construída pelo texto, uma vez que o narrador sempre dialoga com alguém. Considerando a escassez de estudos sobre o narratário, explícitos ou não, julgamos necessário analisar, a princípio, os textos em que eles aparecem mencionados de forma mais evidente. Em *Tutaméia*, há inúmeras menções ao narratário. É, então, a partir das marcas da presença de uma segunda pessoa no discurso do narrador que pretendemos partir para realizar nossas análises, como também, pretendemos dispor nesta sequência a organização dos capítulos. Ou seja, partiremos do texto em que a presença do narratário se faz de forma mais explícita e assim vamos selecionando até chegarmos a alguns textos em que o narratário já não é

trazido à baila de forma tão clara.

A fim de atingir tal objetivo, dividimos nosso trabalho em sete capítulos. O primeiro realiza um levantamento das concepções teóricas que fornecem a terminologia necessária ao nosso estudo. Para compreender a relação entre narrador e narratário, faz-se necessário iniciar com uma discussão sobre o que compreendemos como ato de comunicação. Buscamos, então, em Bakhtin, fundamentos para explicar os conceitos de dialogismo, enunciação, o que nos auxilia a compreender o papel de cada um dos dois participantes do ato de fala. Em seguida, encontramos em Fiorin um estudo que reúne várias teorias linguísticas para esboçar a estrutura do texto narrativo. O pesquisador considera que o texto apresenta um “eu” e um “tu” e localiza o posicionamento do narrador e do narratário, bem como a do enunciador/enunciatário e do interlocutor/interlocutário, em níveis, dentro do texto.

Após apresentar o estudo de Fiorin, retornamos ao tema do narratário para fazer um levantamento sobre o percurso das pesquisas e discussões que versam sobre este tema, seguindo a ordem cronológica em que foram publicadas. Neste percurso, destaca-se Gerald Prince, que realizou um estudo estrutural bastante detalhado sobre o tema. Este último, ao oferecer uma terminologia e uma sistematização sobre o assunto, servirá como base importante para o nosso trabalho. Em seguida, introduzimo-nos na linguagem de Guimarães Rosa, apontando alguns estudos já realizados sobre a relação narrador/narratário no romance *Grande sertão – veredas*.

O capítulo segundo faz uma análise do conto “Antiperipléia”. Há, neste texto, um narrador personagem, um guia de cegos (sertanejo) que conta sobre a morte de seu ex-patrão, Seô Tomé. O destinatário deste discurso é um narratário, também personagem: um senhor desconhecido da cidade. Dada a situação cultural dos dois personagens, a relação narrador/narratário contrapõe o mundo letrado e o mundo iletrado. Prudenciniano, o narrador, tenta convencer o narratário de que não teve culpa na morte do patrão. Procuraremos mostrar que o discurso do narrador põe em relevância um questionamento em relação aos fatos que são tidos como verdadeiros pelos moradores do local. Assim há uma relação de comunicação entre ambos, ao mesmo tempo em que há a história narrada por Prudenciniano, construção que põe em discussão o próprio ato de narrar.

O capítulo terceiro dedica-se ao conto “- Uai, eu?”, onde há um narrador, Jimirulino, e um narratário, o seu advogado. Jimirulino conta ao advogado que matou três homens para defender seu patrão. Repete insistentemente que deseja ser

como o doutor Mimoso, porém, seu discurso é ambíguo. Nossa análise busca mostrar que o narrador diz algo ao narratário, porém, ao enunciatário, é possível uma outra leitura que se insinua nas entrelinhas das suas palavras. Nesse sentido, nota-se que, para além do que o narrador diz, há uma outra verdade que põe em dúvida o que está dito explicitamente. Esse discurso ambíguo do narrador mostra que ele já aprendeu a lição que pretendia tirar do doutor: utilizar a linguagem, lidar com o abstrato e não apenas com o prático.

O capítulo quarto trata do conto “Curtamão”. Neste, o narratário já se faz presente de maneira mais complexa que nos dois primeiros contos aqui elencados. É designado como um grupo de pessoas, alguns ouvintes indeterminados que irão recompor, no imaginário, juntamente com o narrador, a história da construção de uma casa num vilarejo. Um pedreiro, estando diante de uma casa por ele idealizada e construída, conta a alguns “ouvintes” como se deu a criação da “obra” que, no momento, servia de prédio a uma escola. Completando a leitura feita pela crítica literária sobre este texto, até então, de que o conto metaforiza a criação artística, é possível defender que o enunciatário engloba narrador e narratário no enriquecimento da história apresentada. Nesse sentido, a relação narrador/narratário enfatiza a relação escritor/leitor.

O capítulo quinto trata do conto “Desenredo”. Há, neste conto, um narrador que se autodenomina “narrador” e aos narratários “ouvintes”. Conta história de Jó Joaquim que cria uma história irreal sobre sua amada a fim construir uma imagem positiva a seu respeito para os habitantes do local. A relação narrador/narratário propõe que se deve desconfiar sempre de todo narrador (nesse caso, da história criada por Jó Joaquim). Assim este conto discute o próprio ato de criação ficcional, o papel do escritor e também do leitor, colocando em contraponto as modalidades de narrativas oral e escrita.

O capítulo sexto analisa o conto “Se eu seria personagem”. Um narrador anônimo, em primeira pessoa, conta a um narratário ou narratários, também anônimos, sobre sua história da conquista de Orlanda. O narrador lança ao narratário a possibilidade de reflexões sobre a história, na qual alude à complexidade da essência humana na sua relação com o outro. Dirige questionamentos ao narratário buscando a concordância ou simplesmente a reflexão. O próprio título já remete a ficção, fantasia, ato de narrar. A figura de Orlanda atua como a própria imagem da obra de arte, digna de ser apreciada pelo receptor.

O capítulo sétimo dedica-se ao conto “Reminiscção”. Neste, o narrador

tenta descobrir por que o sapateiro se apaixona por uma mulher tão feia. Desvenda, ao final, que Drá, a feia, que era aparentemente a figura do mal, na sua essência é bela. O que se via não é o que parece ser. O que é real para os moradores do local (a feiura) não é para o sapateiro. O sapateiro representa o artista que faz com que os outros passem a ver a situação posta do seu modo. Ou seja, o feio passa a ser belo por meio do trabalho do artista. Entretanto, há brechas no discurso do narrador que mostram que ele (o narrador) não partilha totalmente da visão de Romão.

Após as análises, pretendemos proceder às considerações finais, a fim de sintetizar o que foi levantado, buscando o ponto comum entre os contos selecionados para estudo. Dessa forma, embora seja uma pesquisa de base estruturalista, não temos a intenção de esgotar aí a investigação. Pretendemos adentrar a estrutura de alguns dos contos de *Tutaméia*, a fim de verificar como essa estrutura contribui para que se façam presentes, na obra de Guimarães Rosa, tantos questionamentos em torno da natureza humana, seja ela do sertanejo ou de qualquer outro homem de qualquer lugar ou tempo. A partir dessa busca, acreditamos poder comprovar como a relação narrador/narratário contribui para a qualidade literária do texto rosiano e para expressar um regionalismo que não se esgota nos limites da região que retrata, mas que pode ser aplicado ao universal por retratar o homem diante do mundo. Para mostrar este homem diante do mundo, os contos de *Tutaméia* propõem reflexões sobre o próprio ato de narrar, bem como sobre a presença da narrativa ficcional ou, em alguns dos contos selecionados, da arte de modo mais geral na vida do homem. Em suma, a análise da relação entre narrador e narratário, destes contos, leva-nos a ilustrar a sua temática metapoética.

1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS

1.1 NARRATÁRIO E INTERAÇÃO VERBAL

Antes de discorrermos sobre o tema propriamente dito deste trabalho, o narratário na obra de Guimarães Rosa, será necessário recorrermos a algumas considerações de ordem teórica um tanto mais abrangentes, já que o narratário representa, ainda que ficcional, “alguém” que está inserido em um ato de comunicação linguística. E, dentro deste ato de comunicação linguística, é necessário compreender a posição que ele ocupa. Assim, buscamos discutir, em princípio, as concepções teóricas que embasam o que entendemos por interação verbal ou ato de comunicação, num sentido mais amplo, para, em seguida, nos determos nas considerações mais específicas sobre comunicação escrita e chegarmos aos estudos que versam sobre as estratégias de representação do ato de comunicação na narrativa literária de Guimarães Rosa.

Para nos introduzirmos no tema do narratário, é necessário citar sua importância em relação ao narrador, o que fazemos a partir de uma constatação feita por Gerald Prince com relação a esta categoria da narrativa, ainda tão pouco estudada. Tal constatação aparece no encerramento de sua discussão que analisa o papel do narratário, apontando a necessidade do estudo desta categoria como um auxílio para compreender melhor o ato de comunicação. Ao contrário deste pesquisador, iniciamos nosso trabalho a partir da sua contribuição, uma vez que procuraremos fazer a trajetória contrária do teórico citado - partir do ato de comunicação em geral para chegar à comunicação específica entre narrador e narratário. Segundo Prince:

O narratário é um dos elementos fundamentais de qualquer narração. A análise aprofundada do que ele representa, o estudo de uma obra narrativa enquanto constitui uma série de marcas que lhe são dirigidas, pode levar a uma leitura bem definida e uma caracterização mais desenvolvida dessa obra. Ela pode levar igualmente a uma tipologia mais precisa do gênero narrativo e uma maior compreensão de sua evolução. Ela pode permitir, além disso, apreciar melhor o funcionamento de uma narrativa e até julgar melhor o seu sucesso do ponto de vista técnico. No final das contas, o estudo do narratário pode nos levar a um maior conhecimento do gênero narrativo e de qualquer ato de comunicação (PRINCE, 1971, p. 33).

Isso significa que um discurso não se dá isoladamente, pois pressupõe a presença do outro que, conforme veremos, não se resume a um mero receptor passivo. Todo discurso se constitui a partir de um conjunto de vozes em que o discurso do outro aparece marcado no do falante.

1.2 O ATO DE COMUNICAÇÃO LINGUÍSTICA

Será, em princípio, necessário recorrermos aos estudos de Mikhail Bakhtin para compreender alguns conceitos importantes que dizem respeito ao processo de comunicação. Dada a abrangência e o alcance de seus estudos em diversas áreas, muito se tem procurado entender a obra desse teórico. Brait (1997) nos dá um direcionamento claro para tentar caracterizar sua obra:

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo está comprometido não com uma tendência linguística ou com uma teoria literária, mas com uma visão de mundo que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela linguagem linguístico/discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas (BRAIT, 1997, p. 92).

Dada esta abrangência, não nos propomos a um estudo de abarcamento completo da obra desse pensador, mas buscaremos, em seus trabalhos, encontrar considerações que possam nos auxiliar a compreender o ato de comunicação linguística e a relevância do destinatário na construção do discurso do destinador. Assim, tentaremos aplicar, com respeito às reflexões bakhtinianas, aquilo que julgamos que nos pode auxiliar a compreender o enunciatário, enquanto destinatário instalado em uma situação de comunicação, para, desta forma, podermos situar também o narratário, a fim de cumprir o objetivo do nosso trabalho.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, encontramos algumas respostas às indagações sobre como se processa a expressão do homem pela linguagem e em que medida outras vozes podem estar implícitas nesta expressão. Bakhtin faz, a princípio, uma longa reflexão sobre ideologia e descreve como ela se faz presente, como se relaciona ao signo, ou seja, ao sentido das palavras. Para ele, cada signo

reflete e refrata a realidade. Assim, cada signo linguístico não é apenas um reflexo da realidade, mas também um fragmento material desta realidade. Então a consciência do homem adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Para ele, a palavra, material mais privilegiado da comunicação, torna-se o modo mais puro e sensível da relação social. Tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos, as palavras servem, então, de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. Assim ele se manifesta:

A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN, 2004, p. 95).

Vemos, então, que, para Bakhtin, a escolha das palavras que organizam o discurso de um falante não se dá por mera obra do acaso, mas está estreitamente ligada à ideologia do falante. Também se compreende que a língua só faz sentido numa situação de comunicação. Ela “pressupõe” uma situação de comunicação e o sentido da palavra empregada por um falante é totalmente determinado por seu contexto. Esses contextos encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto. Logo, um ato de fala não pode ser de forma alguma considerado como um ato individual no sentido estrito do termo e não pode ser explicado apenas pelo aspecto do sujeito falante. Tem natureza social, pois, ainda que seja escrito, ainda que não haja uma presença física do receptor, todo texto é dirigido a alguém. Bakhtin, embora caracterizando sua própria fala como uma maneira simples e grosseira para se referir à expressão humana pela linguagem, oferece-nos a explicação bastante concisa de que “[...] tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com ajuda de algum código de signos exteriores” (BAKHTIN, 2004, p. 111).

Assim, o ato de se expressar comporta duas facetas, o conteúdo que é interior e a sua objetivação exterior para outrem. Essas duas facetas devem ser inevitavelmente levadas em conta em qualquer ato de expressão, que pressupõe, então um “eu” e um “tu”, numa situação de troca. Considerando essas duas extremidades, presentes no ato de comunicação, podemos, então, nos introduzir no conceito de enunciação.

1.3 A ENUNCIÇÃO

Buscaremos também nos fazer valer, neste trabalho, do conceito de enunciação oferecido por Bakhtin, iniciando a partir de algumas de suas breves palavras:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio deste grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor. Ela é função da pessoa desse interlocutor. Variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado (BAKHTIN, 2004, p. 112).

Vemos que a palavra se constitui, então, numa espécie de ponte entre um indivíduo e outro. É determinada pelo fato de que procede de alguém e também por se dirigir a alguém. É ela quem constitui uma espécie de território comum entre ambos. Para Bakhtin, em um determinado momento, o locutor é incontestavelmente o dono da palavra, porém, a realização deste signo é determinada pelas relações sociais, ou seja, o interlocutor interfere no discurso do locutor.

Assim, antes de mais nada, a enunciação é determinada, de maneira imediata, pelos participantes do ato de fala, conferindo uma situação bem precisa.

A situação forma a enunciação, propiciando ao discurso a escolha de um determinado tom em vez de outro. “A situação e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 2004, p. 113). A forma e o estilo ocasionais da enunciação são determinados pelos participantes mais imediatos. Bakhtin argumenta ainda que o estágio inicial de desenvolvimento da enunciação se dá na alma. Primeiramente ocorre a tomada de consciência, a qual está diretamente relacionada à ideologia e o contexto social determina quais serão os ouvintes possíveis:

[...] todo o itinerário que leva da atividade mental (o “conteúdo a exprimir”) à sua objetivação externa (a “enunciação”) situa-se completamente em território social. Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ele

se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos (BAKHTIN, 2004, p. 117).

Neste ponto, faz-se necessário também recorreremos ao conceito de dialogismo, tão marcante nas obras de Bakhtin.

1.4 O DIALOGISMO

Vimos que todo discurso tem como referente um interlocutor. Este auxilia na elaboração do discurso do locutor, cerceando os limites, o tom, etc. Assim, podemos dizer, conforme Bakhtin, que:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, p, 2004, 123).

Para Bakhtin, uma das características do texto é o dialogismo. O texto define-se pelo diálogo entre interlocutores e pelo diálogo com outros textos. Interessamos aqui a primeira relação citada por ele, uma vez que não nos propomos a descrever a relação de intertextualidade, mas a relação entre indivíduos que se intercomunicam no momento da enunciação. Para o autor, a interação dos interlocutores funda a linguagem. O sentido do texto e a significação das palavras dependem da relação entre sujeitos, ou seja, constroem-se na produção e na interpretação. A interação é a realidade fundamental da linguagem. Os estudos de Bakhtin definem a interação verbal como humanizante ou sociológica. Nesse sentido, ele explica que a alteridade e a autoconsciência definem o ser humano. Assim o **outro** é sempre imprescindível para a sua concepção, sendo impossível pensar no homem fora das relações que o ligam a outro. Zoppi-Fontana (1997) nos auxilia a compreender Bakhtin, fazendo o seguinte levantamento desse tema recorrente na obra desse pensador:

[...] Bakhtin mobiliza o conceito de **extraposição** e seu correlato, o conceito de **excedente da visão**. Estes conceitos retornam insistentemente em seus trabalhos ao longo dos anos e são utilizados para descrever a relação do autor com as personagens no romance, do eu e do outro no acontecimento de comunicação, do leitor atual em relação a obras e culturas anteriores e do cientista principalmente das ciências formais e naturais, face ao objeto de conhecimento (ZOPPI-FONTANA, 1997, p. 117).

Essa nossa visão do texto leva em conta a visão desse pesquisador russo quando considera o texto na interação verbal entre o “eu” e o “tu”. Para ele, o dialogismo é a condição do sentido do discurso. Este constitui uma característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado de todo discurso. Este é, então, o aspecto do dialogismo que nos interessa por ser o campo que se ocupa do espaço interacional entre os dois comunicadores dentro do texto, considerando que, para Bakhtin, nenhuma palavra é nossa, pois traz em si a perspectiva de outra voz. Barros (2003) também nos oferece algum auxílio para esclarecer essa questão:

[...] o sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no *eu* nem no *tu*, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação (BARROS, 2003, p. 3).

1.5 A ENUNCIÇÃO NO TEXTO VERBAL

Numa relação face a face, vemos que muitas formas de reforço extralinguístico podem interferir e auxiliar na comunicação, pois os parceiros podem mutuamente se questionar de forma a saber se a comunicação foi estabelecida. A relação que se dá por meio da leitura difere consideravelmente desta, uma vez que o texto, depois de gerado, é entregue a uma multiplicidade de atos de interpretação. No entanto, mesmo sendo a leitura do texto escrito destituída da relação face a face, seguramente os parceiros podem se questionar e interagir. Isso se dá porque o texto escrito apresenta espaços interpretativos que esperam ser preenchidos pelo leitor.

Assim, Bakhtin expressa até de certa forma poética os limites da participação das duas partes envolvidas no discurso que constituem a enunciação:

A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu *auditório*. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação (BAKHTIN, 2004, p. 125).

Nesse quadro, tomam forma e sentido as concepções dialógicas e de discurso que mais de perto nos interessam, para uma análise do texto literário escrito.

Concebemos leitura como sendo um processo discursivo, um processo de apreensão de sentido e de significação. Não há como pensar em leitura sem envolver os conceitos de autor e leitor, pois são eles os sujeitos que a tornarão possível, e é apenas por meio deles que se dá a leitura. Mas não se poderia, partindo apenas do texto, como é o nosso caso, fazer um estudo tratando de leitores e autores reais. Não se pode apreender (pelo menos por completo) o real, a realidade externa, por meio do texto, que é o nosso objeto “concreto”, o único que possuímos e sobre o qual podemos trabalhar. Por isso entende-se que podemos envolver, em nosso estudo, principalmente, autor e leitor inscritos no texto, aqueles que o texto dá a conhecer, e não o que se pensaria como autor e leitor “reais”. Efetivamente, pode-se, então, buscar uma investigação sobre leitura e os atores envolvidos nesse processo, dentro dos limites do texto.

Concebemos, ainda, a enunciação, conforme nos pontua Bakhtin (2004), como um ato produtor do enunciado que coloca em funcionamento a língua pela sua utilização. Não se pode, portanto, descrever a enunciação, mas suas marcas no enunciado permitem desconstituir o ato enunciativo. Daí ser importante, para nosso trabalho, compreender o termo enunciação, bem como os participantes deste nível do texto que são o enunciador e o enunciatário, para podermos nos referir ao nível do enunciado em que se encontram o narrador e o narratário.

Por fim, vimos que todo e qualquer enunciado tem como pressuposto o fato de ter sido proferido por alguém num tempo e num espaço, assim, na análise de um enunciado, a enunciação, deve ser sempre considerada, uma vez que esta é uma instância linguística pressuposta por aquele. Sendo produto, o enunciado pode conter traços que reconstituem o ato enunciativo. Daí a importância de se compreender as posições do narratário e do enunciatário enquanto recursos da atividade de criação do enunciador para seu fazer artístico. Sabendo que, em todo processo de comunicação, a

um “eu” corresponde sempre um “tu”, é necessário compreender de forma mais detalhada essas duas “extremidades” que se intercomunicam.

1.5.1 A Estrutura da Enunciação na Narrativa

Roland Barthes (1973, p. 47) discorre sobre a comunicação narrativa argumentando que, embora pareça banal, o eu e o tu são absolutamente pressupostos um pelo outro. Refere-se a um doador da narrativa que podem ser o autor ou o narrador e refere-se também a um receptor, que, para ele, são o ouvinte ou o leitor. O pesquisador reconhece, na ocasião, essa relação como ainda muito mal explorada pela teoria literária. Vê a necessidade de “descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa”. Entretanto, mesmo reconhecendo a importância dos signos que se referem ao receptor, recusa-se a tratar do assunto, deixando-o de lado, segundo ele, “por falta de inventário” (p. 47), reservando esta tarefa a Todorov. No entanto, adiante em sua reflexão, discorrendo sobre a situação da narrativa, oferece-nos contribuições importantes como:

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário (BARTHES, 1973, p. 51).

E chega a um dado extremamente relevante para se delimitar a análise do texto narrativo literário: para ele, o limite da análise é o discurso. Não se pode “super” nada além dele.

Todorov (1973), de forma mais direta, vai tratar da relação entre o doador e o receptor dentro do texto narrativo, porém, também muito sucintamente. Este último dedica ao tema um pequeno espaço, dentro de seu estudo sobre as categorias da narrativa literária. Referindo-se ao narrador, relaciona-o a uma outra instância, que ele designa como um “leitor imaginário”. E o que merece destaque para nossa pesquisa é:

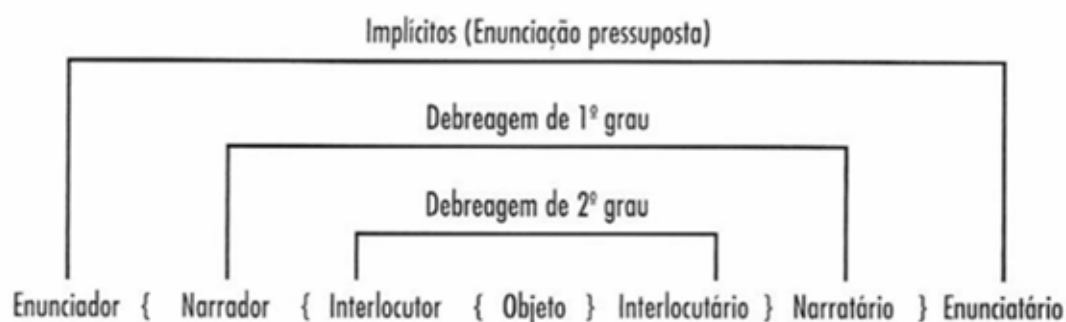
Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. Estas duas imagens são próprias a toda obra de ficção: a consciência

de ler um romance e não um documento leva-nos a fazer o papel deste leitor imaginário e ao mesmo tempo apareceria o narrador, o que nos relata a narrativa, já que a própria narrativa é imaginária (TODOROV, 1973, p. 246).

Nesse momento, citando este leitor imaginário, o estudioso começa a entrever uma figura de destinatário do texto. Entretanto, esta designação se dá ainda de forma um pouco confusa, uma vez que parecem encontrar-se aí fundidos narratário e enunciatário.

Mais recentemente, vamos encontrar estudos mais detalhados que oferecem esboços sobre como se processa a relação eu/tu dentro do texto narrativo. Fiorin (2002) nos oferece um importante estudo, baseado em conceitos de linguistas como Maingueneau, Bertrand, Bakhtin, entre outros, em que analisa as categorias de pessoa, espaço e tempo dentro da enunciação. Suas reflexões nos fornecem uma visão bastante clara de como se constitui esta situação de interação verbal. A categoria de pessoa, segundo ele, é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, discorre mostrando que há uma instância do “eu” que abarca três níveis: enunciador, narrador e interlocutor, enquanto que a instância do tu, outras três que são o enunciatário, narratário e interlocutário.

O estudioso apresenta, como complemento, o esquema de Diana Luz Pessoa de Barros, o qual nos pode auxiliar a compreender como coexistem esses níveis:



(BARROS apud FIORIN, 2002, p. 69).

Instalemos-nos, em princípio, no campo do “eu” para explicitar como se dá a divisão por ele exposta. No primeiro nível da enunciação, está o enunciador. Este é

o eu pressuposto e equivale ao autor implícito. É bom lembrar que autor implícito não é o mesmo que autor real. Embora ambos possam coincidir, isto não é regra geral. O autor real, figura de carne e osso, que não pertence ao mundo linguístico, pode criar outra figura muito diferente de sua personalidade. O autor real não pertence, portanto, ao texto. O enunciador é uma imagem que se constrói ao longo do texto como uma idealização do ser que produziu tal discurso. É produto da leitura do texto como um todo. Num segundo nível, está o narrador, que é uma criação do enunciador. O narrador, dentre muitas outras classificações é para nós o que Genette classifica como heterodiegético, homodiegético ou autodiegético. Um terceiro nível, no terreno do “eu”, surge quando o narrador delega voz aos personagens pelo discurso direto. Assim, as falas dos personagens, em discurso direto, marcadas por dois pontos, aspas, etc, ditas por eles e não pelo narrador, revelam a presença do interlocutor.

À instância do “tu”, correspondem também três níveis. No nível do enunciador está o enunciatário. Este é um destinatário implícito da mensagem que também não deve ser confundido com o leitor real, o receptor, figura de “carne e osso”. Num nível mais explícito, como destinatário do narrador está o narratário, também um ser ficcional que pertence ao texto, do qual voltaremos a falar mais demoradamente, pois é onde se concentra o objetivo principal do nosso trabalho.

Ao interlocutor corresponde o interlocutário, igualmente um destinatário, instalado pelo narrador dentro do discurso direto. Num diálogo, por exemplo, com travessão dentro de uma narrativa, interlocutor e interlocutário se invertem em cada momento em que um deles toma a palavra. Aquele que fala é interlocutor e aquele que ouve, interlocutário e vice-versa.

Vemos, então, que, para fazermos um estudo sobre o narratário e sua relação com o narrador, será necessário nos referirmos também aos outros dois níveis da narrativa, principalmente ao nível em que se pode entrever a presença do enunciador e do enunciatário. Isso porque, conforme mostra o quadro acima, narrador e narratário, assim como interlocutor e interlocutário são debreagens, ou seja, delegações de voz do enunciador. Assim, nosso trabalho de leitura dos contos sempre parte da leitura do enunciado, nosso objeto concreto. Fiorin, com base em Greimas e Courtès explica que, nesse nível estão:

[...] destinador e destinatário instalados no enunciado. Trata-se, nesse caso, dos actantes da enunciação enunciada, chamados narrador e narratário. São sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário (FIORIN, 2002, p. 65).

Sendo desta forma, nossas análises partem da relação entre narrador e narratário, os actantes da enunciação enunciada, para, a partir daí, procuramos construir as imagens de enunciador e enunciatário. Este procedimento se faz necessário uma vez que narrador e narratário são mencionados no discurso e que enunciador e enunciatário são figuras pressupostas a partir do que está dito. Em outras palavras, “As marcas da presença do enunciatário não se encontram no enunciado (o dito), mas na enunciação enunciada, isto é, nas marcas deixadas pela enunciação no enunciado (o dizer)” (FIORIN, 2008b, p. 158).

1.6 O “STATUS” DO NARRATÁRIO

Procuramos fazer um levantamento sobre como se encontram até hoje as pesquisas sobre esta categoria da narrativa, já nos adiantando que muito pouco se dedicou ao estudo deste elemento que, conforme veremos, tem papel bastante relevante no texto narrativo, pois, embora não lhe seja dada a participação em discurso direto, este interfere na fala do narrador, auxiliando no andamento da narração. Não obstante já termos exposto os estudos de Fiorin, que muito nos auxiliarão para nos referirmos à composição da estrutura narrativa, ao falarmos sobre o narratário, destacando-o deste conjunto, sentimos a necessidade de fazer uma retrospectiva sobre os estudos que versam sobre o narratário. Isso nos mostra como, no universo da pesquisa científica, não há grandes descobertas que se façam de forma isolada, pois uma sempre se soma à outra.

Gerald Prince é quem, até o momento, dedicou-se com mais empenho em fazer uma sistematização do papel do narratário do texto literário. Já em 1971, Prince começa a demonstrar sua preocupação com uma imagem de segunda pessoa presente na narrativa literária. Nossa busca encontra um primeiro trabalho desse autor sobre o assunto: “On readers and listeners in narrative” (PRINCE, 1971, p. 117-122). O referido artigo inicia-se apontando os vários estudos existentes que versam sobre o narrador, em detrimento da pouca importância até então dada ao receptor da mensagem do narrador - tanto leitores como ouvintes.

O estudioso refere-se ao narratário, neste primeiro momento, como “personagem leitor” da narrativa escrita (cartas, diários) ou como “personagem ouvinte” de uma narrativa oral. Prince justifica essa tendência de valorização do narrador na

medida em que lembra que muitos textos narrativos têm como herói o próprio narrador, ao passo que ele declara não conhecer nenhuma narrativa em que o protagonista seja o narratário. Entretanto, segundo ele, este tipo de destinatário se faz presente na narrativa de forma às vezes mais, às vezes menos marcante e seu papel é muito mais importante do que a princípio pode parecer.

Dada a ainda incipiente situação em que se encontravam os estudos sobre a instância, o destinatário do discurso narrativo (tanto narratário quanto enunciatário), Prince ainda parece não distinguir leitor real (o receptor real do texto) de leitor implícito (aquele que está projetado, construído pelo texto de forma implícita ou não). Isso o leva a mencionar por várias vezes, neste seu primeiro trabalho, que a narrativa pode estar construída de forma a projetar no texto a presença do leitor real. Ou como ele mesmo denomina “potential real-life receiver” (PRINCE, 1971). Neste momento, Prince considera como destinatário, não só o narratário, mas também personagens que, dentro da narrativa, atuam como destinatários de algum outro personagem, sejam eles leitores ou ouvintes. Para ele, um bom exemplo de narrativa em que o papel do destinatário apresenta relevante função é o tradicional texto da literatura árabe, *As mil e uma noites*. Nesta narrativa, a protagonista, Scherazade, necessita da atenção do Califa como seu ouvinte para continuar viva e assim ter continuidade a narrativa. Cita também, posicionado da mesma forma como Scherazade, o herói do escritor francês, Camus, em *La chute*¹, o qual precisa desesperadamente de um ouvinte para aliviar seus sentimentos de culpa. Prince menciona ainda outras obras em que o destinatário tem papel menos relevante e chega a um dado interessante. Alude a personagens em situação de diálogo direto em cujas situações se invertem, passando-os de destinador a destinatário e vice-versa. Hoje, conforme vimos apresentado por Fiorin, a estas instâncias tratamos como interlocutor e interlocutário.

Prince, neste momento, ainda não distingue também narratário e enunciatário. Dessa forma, lembra personagens que representam o papel de leitores. Cita exemplos de narrativas que constroem sua ação em torno de cartas que são necessárias ao desenvolvimento do romance. Cita inclusive a escrita de diários que, aparentemente escritos para o próprio escritor, servem para informar o leitor sobre fatos da vida do personagem. Prince dá então importância ao personagem que representa o papel de leitor, simultaneamente ao de receptor. Neste momento, portanto, não se atém ainda (ou apenas) ao narratário. Menciona personagens identificados como leitores. Cita

¹ A queda

as narrativas do tipo diário, como, por exemplo, *Le noeud de vipères*² em que o narrador muda de destinatário por várias vezes no decorrer da narração, até descobrir que escreve para ele mesmo na busca do autoconhecimento. Prince lembra também narrativas com momentos em que o narrador se refere diretamente ao leitor, em que esse narrador emprega o termo “leitor”. Para Prince são momentos em que ele se refere ao leitor real. (Prince, naquele momento, ainda não considera que o leitor real é inatingível a não ser que se realizem pesquisas de campo que possam avaliar a recepção do leitor real). Entretanto, para ele, mesmo que não esteja explícita a palavra leitor, há sempre informações que já são conhecidas do narrador e que não precisariam ser ditas, mas o são a fim de explicitar certas informações ao leitor, as quais vêm baseadas num código familiar a ele. Ainda, para o estudioso, se uma narrativa é composta de elementos bastante familiares ao destinatário, o número de sinais do receptor no texto é bastante limitado. É o caso das novelas populares que relatam casos triviais em linguagem trivial. Assim, ele justifica que os romances balzaquianos e proustianos, que lidam com eventos menos banais, são mais plenos de esclarecimentos dirigidos ao leitor.

Prince, em “Introdução ao estudo do narratário” (1973), publica um novo estudo sobre o tema, que se tornará muito mais conhecido que o primeiro. Este é hoje tido como o texto pioneiro que descreve ou busca caracterizar esse elemento da narrativa. Em sua discussão, Prince ressalta a importância desta categoria da narrativa quando comenta que alguns textos que foram estudados pela ótica do narrador poderiam ter sido feitos pela ótica do narratário. Entretanto, não descarta jamais a ideia de que “[...] aquele que narra e aquele a quem ele narra dependem mais ou menos um do outro em qualquer narração que seja.” (1973, p. 2). Prince retoma e amplia as exemplificações de obras em que o narratário tem papel relevante, reforçando o exemplo da obra *As mil e uma noites*, em que Scherazade depende unicamente da reação do narratário para o encaminhamento da narrativa.

Sua retomada do tema revela uma constatação importante quando afirma que todo texto narrativo pressupõe um narratário ainda que este não seja textualmente mencionado sob a forma de uma segunda pessoa. Hoje, sabemos que esta informação refere-se ao enunciatário e não ao narratário. Entretanto, tem razão o estudioso quando afirma que o narratário não se confunde com o leitor, é antes uma criação do narrador, encartado no discurso, a quem é dirigida a narração.

Assim, seu estudo propõe uma classificação dos narratário em que,

² O laço das víboras

primeiramente, fala de um narratário “grau zero”, aquele que não é marcado de nenhuma forma na narrativa, como se não existisse. Segundo ele, o narratário grau zero conhece bem a linguagem daquele que narra. Conhece também as regras que regem a organização narrativa e possui uma memória a toda prova em relação aos acontecimentos narrados e suas consequências. É desprovido de qualquer característica social. Para Prince, a partir dos desvios em relação às características do narratário grau zero é que surgem outros tipos de narratários específicos.

Ao explicitar esses narratários específicos, Prince expressa-se exemplificando todos os casos que menciona com obras, em sua grande maioria, da literatura francesa, conforme apontaremos. Estes narratários específicos, segundo ele, podem aparecer mencionados, por exemplo, sob a forma de segunda pessoa ou de outras indicações como o narrador se autoreferir em primeira pessoa do plural, incluindo, assim, o narratário em seu discurso. Para este caso, o autor cita o conto “Un coeur simple”³, de Gustave Flaubert.

Há ainda algumas narrações que apresentam no seu curso algumas perguntas que não emanam do narrador ou de nenhum personagem. Veremos, no decorrer de nossas análises, que os textos de Guimarães Rosa se fazem repletos deste tipo de recurso. São questionamentos que permeiam a narração e que auxiliam no seu encaminhamento, mostrando, por vezes, o ponto de vista do narrador sobre aquilo que conta, ou convocando o destinatário à reflexão. Estas perguntas também, às vezes, podem ser atribuídas ao narratário e serem entendidas como um ressoar, como um eco na voz do narrador. Para Prince, elas constituem um importante meio para se buscar descobrir o perfil do narratário. Basta analisá-las para tentar perceber que tipo de curiosidade move esse narratário. Quando fala sobre as perguntas do narrador que podem ser atribuídas ao narratário, exemplifica com a obra *Le père Goriot*⁴ de Honoré de Balzac.

Prince observa ainda que pode haver negações na fala do narrador. Explica que elas se referem a afirmações do narratário. Cita como exemplificações, passagens do narrador de *Lês faux-monnayeurs*⁵ de André Gide. Também em *Le père Goriot*, há a exemplificação feita pelo autor de termos de valor demonstrativo que remetem a conhecimentos extratextuais comuns ao narrador e ao narratário. Estes fazem comparações ou analogias que expressam características do perfil do narratário, mostrando que ele apresenta conhecimentos em comum com o mundo do narrador.

³ “Um coração simples”

⁴ O pai Goriot

⁵ Os moedeiros falsos

Prince denomina “sobrejustificações” às explicações metalinguísticas que eventualmente o narrador possa criar para esclarecer ao narratário algo relativo ao que diz, como também ao caso de algum narrador que se desculpa por ter que interromper a narrativa. Um exemplo de texto utilizado pelo autor é *La chartreuse de Parme*⁶ de Stendhal. Prince, nesse momento, compara as habilidades técnicas de Balzac, Flaubert e James. Para ele, Balzac não se preocupa com detalhes técnicos e, isso às vezes faz com que ele em *Le père Goriot*, por exemplo, não crie um narratário com um perfil definido. Segundo ele, Balzac “obcecado pelos problemas de identidade – eles são realmente muito importantes em *Le père Goriot* – não chega a decidir quem será seu narratário” (PRINCE, 1973, p. 15).

A classificação dos narratários de Prince se dá conforme a situação narrativa, a posição do narratário em relação ao narrador, aos personagens e à narração. Em princípio, fala dos narratários não explicitamente citados, os que não representam um papel específico e não têm nome. Depois comenta que:

O narratário-personagem pode não desempenhar na narrativa nenhum outro papel a não ser o de narratário. Mas pode também desempenhar outros papéis. Não é raro, por exemplo, que seja igualmente um narrador (PRINCE, 1973, p. 19).

Prince defende que, numa narrativa do tipo diário, o narratário pode ser o próprio narrador, pois trata-se de um narrador que escreve para ele mesmo. Pode ainda ser um ouvinte ou um leitor, pode fazer parte de um grupo ou ser interpelado de forma individual pelo narrador. Esse grupo pode ser homogêneo, constituindo-se de membros que não se distinguem uns dos outros. Ou pode ainda ser mais heterogêneo, quando o narrador busca conseguir a adesão de uma categoria, rejeitando ou ridicularizando outra.

Há ainda, conforme delineia, o raro narrador que conta parte de sua história a um narratário e parte a outro. Assim, pode o estudioso distinguir duas categorias: narratário principal e narratário secundário, as quais ele caracteriza da seguinte forma:

Em qualquer narrativa, o narratário que tem acesso a todos os fatos relatados, a quem são destinadas todas as narrações de todos os narradores, é o narratário principal. Ao contrário, o narratário a quem é contada só uma parte dos acontecimentos, o narratário que ignora certos fatos realmente importantes, é um narratário secundário (PRINCE, 1973, p. 21).

⁶ A cartuxa de Parma

Vale lembrar que o narratário secundário não é parte obrigatoriamente integrante em todas as narrativas. Na grande maioria delas um narrador conta a um único narratário.

O papel do narratário, segundo Prince, é importante porque permite estudar melhor a maneira pela qual a narrativa funciona. Assim, o narratário pode encontrar-se em uma distância relativamente grande do narrador e essa distância pode ser moral, intelectual, ou mesmo física. O autor esclarece da seguinte forma a relação entre narrador, narratário e personagens:

[...] a complexidade das relações, a variedade das distâncias que se estabelecem entre eles, pode ser muito grande. Em todo caso, são essas relações, essas distâncias que determinam em grande parte a maneira pela qual certos valores são aceitos e outros rejeitados no decorrer de uma narração, na qual certos acontecimentos são enfatizados e outros quase escamoteados e que decidem assim o tom, a própria natureza de uma narrativa (PRINCE, 1973, p. 24).

Prince discorre também sobre as funções do narratário. Para ele, o papel mais evidente do narratário e o que ele desempenha sempre é o de intermediário entre narrador e leitor ou, antes, entre autor e leitor, uma vez que reconhece que narrador e leitor se encontram em diferentes níveis na narração (lembramos que o estudioso não emprega ainda o termo enunciatário). Esta seria, então, a função de mediação do narratário. Tudo passa por ele, pois é a ele dirigido (metáforas, alusões, diálogos). Mas, num texto que se constrói em torno da ironia, por exemplo, nada é modificado ou esclarecido para o leitor.

Há ainda a função de caracterização. Devido, em grande parte, à relação que se estabelece entre narrador e narratário, pode-se caracterizar o narrador. Isso se dá a partir das concepções que o narrador tem de seu narratário, suas intervenções diretas junto a ele, dos recursos de que o narrador se utiliza para manipular o leitor e ganhar-lhe a simpatia.

O narratário tem, às vezes, também como função reforçar o tema da narrativa. Assim como acontece com Scherazade n' *As mil e uma noites*. Nessa função, Prince considera o narratário um elemento indispensável para a articulação da narrativa, uma vez que o estudo deste pode ajudar a descobrir as tomadas de posição fundamentais de uma narrativa. Em síntese, retoma:

[...] ele constitui um elo entre narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, para caracterizar o narrador, ressalta certos temas, faz a intriga evoluir, torna-se o porta-voz da moral da obra. Evidentemente, conforme seja o contista hábil ou inábil, conforme os problemas da técnica narrativa lhe interessem ou não, e conforme sua narrativa exija isso ou não, o narratário será mais ou menos importante, desempenhará mais ou menos papéis, será empregado de modo mais ou menos sutil e original (PRINCE, 1973, p.33).

Prince conclui sua reflexão com a certeza de que o estudo do narratário pode levar a uma tipologia mais precisa do gênero narrativo, bem como a uma maior compreensão da evolução deste gênero, assim como pode nos levar a compreender melhor qualquer ato de comunicação.

Em 1977, William Ray discute o estatuto do narratário, afirmando que Prince não demonstrara a aplicação prática de suas descobertas sobre o narratário. Para ele, Prince nega ao narratário uma função conotativa, confinando-o no universo da denotação. Ele afirma também que, para Prince, o significado semântico da linguagem é desvalorizado em favor de sua função referencial. As afirmações de Ray equivalem a dizer que Prince dedicou-se a um estudo estrutural do enunciado, não se preocupando em ir além dele para atribuir sentido ao que está implícito nos textos a partir do papel do narratário, ou seja, como a participação do narratário contribui para a qualidade literária do texto, que é o que pretendemos balizar em nosso trabalho.

Um dado não levantado por Prince é que, para Ray, o narratário se transforma ao longo da narração, pois que adquire conhecimento. No final da narração, ele será sempre mais anticonvencional do que no início. Há, para ele, uma convergência gradual entre narrador e narratário.

Ray defende que nem narrador nem narratário são dependentes um do outro ou subjugados um pelo outro. Porém, se o narratário é citado no discurso do narrador, ele passa a ser objeto e não sujeito. Passa a depender do narrador, pois, nessas condições, sua movimentação ficcional se encontra aprisionada aos limites que a narração lhe oferece. Ray admite também as possibilidades de existência na narração de um metanarratário, aquele que é característico de textos que contemplam uma narrativa dentro da outra. Refere-se ainda a um narratário indiretamente determinado, ou seja, aquele que não aparece explícito na fala do narrador e a um narratário-personagem tematizado, aquele de quem o enunciado possibilita construir uma imagem mais detalhada.

A importância do estudo de Ray para nosso trabalho reside no fato de

que Ray admite a necessidade da presença de um leitor implícito, que, assegura ele, não é o mesmo que narratário. O autor discorre sobre esse tema, utilizando a breve referência feita por Prince ao assunto. Argumenta que o leitor implícito (que preferimos chamar de enunciatário) é aquele capaz de perceber e distinguir o produtor e o consumidor do texto, através das marcas da presença do narratário. Para tanto, recorre à teoria de Iser e discorre amplamente sobre o assunto, buscando caracterizar o leitor implícito, diferenciando-o da figura do narratário. Reconhece o papel ativo do leitor implícito como atribuidor de significados ao texto, com base na sua experiência de leitura e não um descobridor de sentidos ocultos no texto, ou expectador ou reconhecedor de sentidos inerentes ao texto. Por fim, compara a teoria de Iser à de Ingarden. Argumenta que este último teoriza que a leitura da literatura envolve a atualização ou concretização. Neste processo, o leitor recorre a conhecimentos intratextuais e extratextuais.

Comparado a Prince, Ray vai assegurar que o leitor implícito de Iser e o narratário de Prince articulam trajetórias quase diametricamente opostas dentro da ação narrativa. O narratário configura-se como um personagem, completamente inocente de todo conhecimento e identidade anterior à narração, ao passo que o leitor implícito é firmemente expresso em sua identidade e seguro em suas convicções. Para ele, o narratário só adquire conhecimento a partir do conteúdo narrado e não o ultrapassa, pois, ao final da narração, o comando de seu conhecimento é correspondente ao do narrador. Enquanto isso, o leitor implícito traça sua caminhada epistemológica conforme suas expectativas são projetadas no texto, pelas normas que lhe parecem familiares e convenções contrariadas, porém, seus princípios são recuperados por um processo de autodescoberta.

Ray completa seu pensamento reconhecendo a diferença entre as duas dimensões textuais ocupadas por ambos: narratário e leitor implícito. Sua conclusão é de que ambos coexistem. O primeiro, no nível do discurso ficcional enquanto que o segundo constitui a ocasião para o posicionamento de um eu ou um espaço reservado a um eu. Sua contribuição para o estudo do narratário reside no fato de buscar explicitar essas duas instâncias dentro do texto, percebendo que Prince e Iser tratam, cada qual, de uma delas – Prince do narratário e Iser do leitor implícito - de forma isolada. Não poderíamos deixar de mencionar a teoria de Iser, uma vez que ela se faz presente na discussão tecida por William Ray. Entretanto, para nosso trabalho, conforme já mencionamos, preferimos empregar a terminologia adotada por Fiorin. Nesse caso, chamaremos ao leitor implícito de Iser enunciatário.

A publicação das considerações de Ray leva Prince a uma reavaliação de seus escritos. Então, em 1985, este publica “The narratee revisited”⁷ como uma resposta a críticas tecidas sobre sua “Introdução ao estudo do narratário”. Prince, com muita razão, argumenta que não conhece o uso de uma teoria por ela mesma e que esta só faz sentido com o objetivo de interpretar o texto. Para ele, uma teoria literária não pode se separar dos comentários relacionados a sua inteligibilidade. Na oportunidade, ele ressalta a importância do narratário como um componente essencial da narrativa que deve ser investigado como tal.

Discordâncias e discussões de ordem teórica à parte, encontramos em Genette (1979) uma breve avaliação e aplicação prática do papel do narratário do texto literário. Este, ao analisar o discurso narrativo de Proust, em *La recherche du temps perdu*⁸, não deixa de lado o papel do narratário, embora dedique a ele muito pouco, ao final de seu longo estudo. Antes de se dedicar ao narratário, faz um levantamento das cinco funções que delega ao narrador⁹, acentuando que nenhuma delas é completamente indispensável ou completamente evitável, mas que há, em cada texto, uma questão de acento relativo a cada uma dessas funções. Quanto à “função de comunicação”, Genette elege o aspecto da “situação narrativa”, já descrita por Todorov, dentro da qual, para ele, a preocupação do narrador com o narratário lembra as funções fática e conativa de Jakobson, pretendendo a primeira verificar o estabelecimento do contato e a segunda exercer ação sobre esse destinatário. Isso nos leva a concordar com ele, quando assegura, assim como Prince, que todo texto narrativo, ainda que não apresente marcas visíveis, pressupõe um narratário, pois contém “[...] sempre em oco o apelo ao destinatário” (1979, p. 259). Este que pode eventualmente ser um representante do leitor ou não, porém que não se confunde com o real leitor do texto e que pode ser compatível ou não com a figura do enunciatário.

Genette ainda nos oferece a classificação a seguir. O narrador intradiegético visa a um narratário também intradiegético, assim como o narrador extradiegético visa a um narratário extradiegético. O narratário extradiegético pode identificar-se mais ou menos com o leitor encartado no texto, o que Fiorin denomina enunciatário. Esse existe ainda que não apareça mencionado no discurso do narrador. O narratário intradiegético é uma personagem concreta podendo ou não interferir na intriga. Complexa e, ao mesmo tempo, intrigante é a observação do estudioso, quando

⁷ O narratário revisitado

⁸ À procura do tempo perdido

⁹ Função narrativa, função de regência, função de comunicação, função testemunhal ou de atestação, função ideológica (pp. 253-258)

afirma que o narratário intradiegético efetivamente busca estabelecer distância entre o narrador e o receptor¹⁰ do texto, uma vez que se interpõe entre ambos, mas que isso invoca silenciosamente a instância receptora dentro da narrativa. O fato é que o narratário, atuando como mediador entre texto e leitor, pode tanto aproximar como distanciar um e outro. As poucas palavras de Genette sobre o narratário de Proust aproximam-no bastante do papel reservado ao enunciatário. Segundo ele, Proust convida o leitor a “re- escrevê-lo [o livro] totalmente infiel e miraculosamente exacto [...]” (1979, p. 260). Efetivamente, a importância do papel narratário se coloca para o narrador, assim como a do enunciatário existe para o enunciador. Eis a importância que deve ser dispensada ao papel do narratário, diferenciando-o do enunciatário do texto literário. Fazendo-nos valer das palavras de Genette: “[...] o verdadeiro autor da narrativa não só é quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente *ao lado*” (1979, p. 260 – grifos do autor). Dessa forma, assim como o enunciatário é coautor do texto, estando pressuposto por ele na capacidade de ler a arquitetura feita pelo enunciador, também o narratário é coautor da fala do narrador, pois nela está inserido como destinatário imediato.

Aguiar e Silva (1986) seguindo a terminologia empregada por Genette, também dedica um pequeno espaço à discussão sobre o narratário. Reafirma os dois tipos de narratários propostos pelo primeiro - extradiegético e intradiegético – e acrescenta ainda que este último, quando interfere mais ou menos na diegese, é intradiegético e homodiegético. Não obstante essas considerações, Aguiar e Silva afirma, com bastante propriedade, sobre os estudos dedicados ao narratário, estarem “[...] ainda em fase incoativa.” (1986, p. 268) Reis & Lopes (1988) também lembram que a presença do narratário não se dá apenas pelas marcas de uma segunda pessoa explícitas no discurso do narrador, mas podem também se fazer por indicações metaliterárias ou metalinguísticas como, por exemplo, o narrador explicando o significado de expressões que o narratário supostamente desconhece. Embora estes se tenham debruçado pouco ao estudo do narratário, oferecem alguma contribuição para a compreensão e identificação desta categoria dentro do texto, pois discorrem sobre o narratário apontando suas marcas em alguns textos literários de língua portuguesa. Com efeito, exemplificam a partir de uma passagem em que o narrador de José Saramago de *Levantado do chão* menciona um “machuco” e, em seguida, questiona o que seria um machuco para depois responder ele mesmo à indagação. Observam ainda

¹⁰ Entenda-se receptor como leitor que não é necessariamente aquele a quem o texto está destinado.

que o narrador, numa postura contrária, pode mencionar fatos ou situações que supõe que o narratário tenha conhecimento, dispensando-se de explicitá-las, o que também faz com que o texto construa uma imagem do narratário, sem a presença de uma evocação explícita e direta a ele.

Os autores exemplificam esse procedimento a partir da obra *As vinhas da ira* de J. Steinbeck, quando o narrador menciona a região vermelha e parte da região cinzenta de Oklahoma. Da mesma forma, esse narrador está traçando um perfil do seu narratário como de alguém que conhece o lugar e os termos empregados. Ou o narrador pode ainda projetar no enunciado indagações do narratário às quais procura dar resposta. Esse último recurso é fartamente empregado nos contos de Rosa, constituindo um modo como os narradores buscam proximidade com o narratário, conforme pretendemos mostrar em nossas análises. Reis & Lopes citam ainda o caso mais complexo do monólogo interior em que narrador e narratário chegam a convergir em uma única pessoa, pois o narrador assume-se como destinatário imediato das suas próprias reflexões. Enfocando a importância do papel do narratário, os estudiosos colocam-no como “[...] quem determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador, uma vez que a execução dessa estratégia em primeira instância visa a atingir um destinatário e agir sobre ele.” (p. 65-66). Abrindo esse leque, os autores relacionam, assim, as seguintes funções para o narratário: age como um elo, fazendo a ligação entre o narrador e o leitor; ajuda a precisar o enquadramento da narração; serve para caracterizar o narrador; destaca certos temas; faz avançar a intriga; torna-se porta-voz da moral da obra.

1.7 O NARRATÁRIO DE GUIMARÃES ROSA

Desnecessário até se faria dizer que Guimarães Rosa é um escritor já bastante estudado, bastante citado e reconhecido pela crítica literária. Entretanto, muito pouco se sabe sobre os narratários que figuram em seus textos, e que têm presença marcante em sua obra. Alguns estudiosos já se debruçaram sobre o estudo da relação entre narrador/narratário na obra *Grande sertão – veredas*. Dentre eles, podemos citar alguns.

Ligia Chiappini (1998), ao analisar as funções do narrador Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*, mostra que, para além de sua função primeira que é o ato de

narrar, há o objetivo de dirigir seu discurso a um narratário: trata-se de um interlocutor urbano. Esse recurso de Rosa deixa transparecer que as histórias do sertão, relatos orais, próprios do mundo incivilizado, passam a relato escrito, característico do universo urbano. Assim, o narratário de *Grande Sertão: veredas* adquire real importância dentro da situação narrativa, bem como do todo da obra, o que se pode notar numa leitura mais atenta do texto.

Carlos Pacheco (1992) também atribui importante função à relação entre narrador e narratário neste mesmo romance. O estudioso vai discorrer amplamente sobre a estratégia da narrativa oral nesta obra. Estratégia esta que ele denomina “monodialogo”. Para ele, o monodialogo tem a função, nesta obra, de confrontar duas diferentes culturas: a cultura de um setor tradicional, oral, regional e um modernizado, letrado, urbano. Isto se dá porque o narrador oral Riobaldo, com pouco conhecimento da escrita, conta sua história, ao mesmo tempo em que dirige suas inquietações sobre a vida, a um letrado que o ouve, mas não se manifesta textualmente, explicitamente. Para Pacheco, em *Grande sertão: veredas*, o registro que permanece é o oral. O discurso escrito, intelectualmente privilegiado, fica em segundo plano, uma vez que não é dada a voz ao narratário urbano. Seu papel, embora relevante, fica em segundo plano, se comparado ao do narrador, que é quem reflete sobre o sentido da vida.

Schwartz (1981) também faz importantes reflexões sobre a situação narrativa em *Grande sertão: veredas*. Para ele, em se tratando da relação entre narrador e narratário, a história flui do simples contato verbal entre Riobaldo e o senhor da cidade, estando “ausente a função mediadora do contar” (p. 37). Como acontece em muitos dos contos de *Tutaméia*, naqueles onde o narratário é bastante mencionado, vamos encontrar esta mesma situação descrita pelo teórico em que: “[...] a história passa a desenrolar-se na proximidade *imediate* do leitor. Este a vê *quando se passa*, em lugar de saber dela através da narração” (p. 37 – grifos do autor). A observação do estudioso considera, neste momento, como história a conversa entre narrador e narratário. Assim, o autor afirma a presença do gênero dramático na obra, o qual, segundo ele, vem mesclado ao épico e ao lírico conferindo a qualidade estética.

Outras observações deste pesquisador sobre o romance podem também ser aplicadas aos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. É o caso da explicação: “trata-se de um monólogo *inserto* em situação dialógica” (p. 38 – grifos do autor). Compreendendo no sentido bakhtiniano o termo “dialógica”, tal observância dá conta de evidenciar a relação de participação de ambos os envolvidos na situação

narrativa. Schwartz aponta, desta forma, para alguém que fala sozinho (monólogo), pois não há manifestações do narratário, que, entretanto, constitui uma situação de diálogo, pois seu destinatário está presente, na voz do narrador, auxiliando na constituição deste discurso.

Sintetizando a discussão proposta neste capítulo, podemos dizer que, uma vez que falamos sobre a instância do “tu” - narratário e enunciatário - como destinatários para o discurso do narrador e do enunciador, pode-se falar em dialogismo. Há uma relação dialógica entre enunciador e enunciatário, na medida em que o discurso do enunciador é construído tendo em vista enunciatário. O que quer dizer que o destinatário interfere na construção do discurso, que é destinado a ele. Dito de outra forma, o enunciatário é um coautor e, no todo do texto, um perfil seu é passível de ser reconstruído. Da mesma forma, referindo-nos à enunciação enunciada, onde se dá a relação entre narrador e narratário, podemos dizer que, embora se trate de uma relação ficcional, o narratário se faz presente no discurso do narrador, pois é a ele que este último se dirige.

Nosso trabalho busca, então, analisar os papéis delegados a cada um dos narratários para tentar compreender a complexa relação que se estabelece entre eles e seus narradores nos contos selecionados de *Tutaméia*, sabendo que muito pouco se tem dedicado até hoje ao estudo do narratário. Partindo desta relação, de suas marcas ditas explicitamente no texto, podemos, então, reconstruir, no nível da enunciação, a figura do enunciatário construída pelo todo do texto.

Conforme vimos, Prince relaciona funções e características do narratário, as quais oferecem-nos um grande auxílio para fazer uma leitura de textos tão complexos como os de Guimarães Rosa. Entretanto, é necessário considerar também que cada texto ficcional apresenta uma organização que se estrutura de

forma a comunicar seu conteúdo de maneira muito particular, especialmente, quando se refere ao escritor em questão. Dessa forma, temos razões para acreditar que Prince, como qualquer outro teórico, estão distantes de relacionar todos os tipos de narratários ou todas as suas funções possíveis na literatura.

Ducrot e Todorov, no seu *Dicionário de ciências da linguagem*, falam em “modos de representação”. Com isso querem lembrar que “Não se trata mais então de procurar saber como é descrita uma realidade preexistente, mas como é criada a ilusão dessa realidade.” (2001, p. 242). Isso nos leva a crer que se possa analisar o ato de comunicação entre narrador e narratário, cientes de se tratar de um ato fictício, mas que nos leva a compreender a enunciação.

Assim, acreditamos que, em muitos momentos, a teoria de Bakhtin nos será bastante necessária, pois não buscamos apenas mostrar a função ou as características do narratário, mas principalmente a sua presença na constituição do discurso do narrador. Isso equivale a dizer que o discurso de cada narrador a ser analisado não se faz puro, mas se constrói em função de um destinatário e com um determinado objetivo. O discurso do narrador apresenta marcas que permitem erigir o perfil do narratário ali presente, representado. Da mesma forma, buscaremos discutir também o enunciador e o enunciatário, para procurar perceber, nos contos selecionados, as funções delegadas ao narratário e ao enunciatário, o que contribui grandemente para a arte da palavra de Guimarães Rosa, quando, nestes contos, um enunciador põe em questão o próprio ato de narrar, bem como a criação artística de modo mais geral.

Tais questões pretendem contribuir com os estudos literários na medida em que buscam refletir sobre enunciado e enunciação e sobre enunciador e enunciatário dos contos de *Tutaméia*. Discutem, por consequência, os limites que o texto abre para a atuação do leitor real desses textos, sendo que este último pode ou não ocupar o lugar do enunciatário. Pretendemos fornecer elementos para compreender como um leitor real, ao apreciar a obra de Guimarães Rosa e identificar-se com o enunciador, alcançará deleite, pois este estará reconhecendo o trabalho artístico realizado com a palavra e não só buscando divertir-se com a história narrada.

2 A QUEM JUSTIFICAR UMA CULPA? – “ANTIPERIPLEIA”

2.1 NOTA INTRODUTÓRIA

Este conto apresenta o personagem Prudenciniano como narrador autodiegético que dirige seu discurso a um narratário bem específico, o “senhor desconhecido” da cidade, a quem o narrador pretende mostrar-se inocente em relação à morte do cego seô Tomé. Por narrador autodiegético, compreendemos o que trata Gerard Genette como aquele que é, ao mesmo tempo que narra, protagonista da história narrada. Pretendemos analisar como o papel do narratário, presente na fala do narrador, contribui para expressar o “regionalismo com introspecção” de Guimarães Rosa e de que maneira a qualidade literária do texto pode ser atribuída ao papel desempenhado por este narratário na sua relação com o narrador. Para tanto, faz-se necessário perceber que intencionalidades existem no discurso do narrador dirigido ao destinatário e de que maneira este também determina o discurso daquele pela sua contribuição indireta.

O narratário do conto é, portanto, assim como seu narrador, um narratário personagem, conforme explica Prince, ou seja, ambos tomam parte como participantes da história narrada. Assim, tentaremos esclarecer como o regionalismo de Rosa é capaz de alcançar os anseios do homem de outras regiões e outros tempos, não se restringindo a uma intenção de retratar o espírito do homem do sertão, como se este fosse apenas a constituição de uma figura folclórica e, por isso, distante de representar o humano. A soma destes objetivos se constitui na busca por uma análise, com a qual pretendemos mostrar que este conto de *Tutaméia*, ao enfatizar a relação entre narrador e narratário, traz à tona, como tema bastante marcante, a reflexão sobre o ato de contar histórias. Isso equivale a dizer que a narração é tema deste texto narrativo.

2.2 A DIEGESE E O RELACIONAMENTO DO GUIA COM O CEGO

O narrador protagonista do conto é Prudenciniano, de idade avançada, “passado já de idade de guiar cego, à mão cuspida” (p. 42)¹¹, que conta, em uma conversa oral, a um senhor desconhecido da cidade (portanto, um narratário ouvinte) os fatos que se organizam em torno da vida e, principalmente, da morte de seô Tomé, o cego de quem o narrador era guia. O texto, para além do ato de contar a história, funciona como uma reflexão do narrador para ele mesmo, e, principalmente para o leitor, conforme procuraremos aprofundar mais adiante.

Observamos que o início da narração não obedece a uma sequência linear dos fatos ocorridos. Em princípio, o narrador levanta a questão de o povo não querer deixar que ele se vá por causa da culpa que este povo lhe atribui. Depois esclarece que a culpa da qual era acusado se relaciona à morte do cego. Em seguida, comenta o caráter da amante do cego e do marido dela, bem como do próprio cego. Só depois disso é que inicia a narração propriamente dita das aventuras do seô Tomé, das quais o narrador sempre toma parte.

O espaço em que se desenrola a ação de narrar, o ato de comunicação entre o narrador e o narratário, dá-se no lugar onde teria o narrador passado os últimos meses, que é onde se passou tudo o que ele conta. Um pequeno trecho do conto, que, de tão breve, pode passar despercebido pelo leitor, vai mostrar que ambos se situam, no momento da conversa, exatamente diante do barranco, lugar onde se deu o acidente da morte do cego: “Por mais, urjo; me entenda. **Aqui, que ele se desastrou**, os outros agravam de especular e me afrontar, que me deparo, de fecho para princípio, sem rio nem ponte” (p. 44 – grifo nosso).

Conforme a narração começa a se desenrolar, percebe-se que tanto o narrador quanto seô Tomé apresentam peculiaridades marcantes. O primeiro é deficiente físico, “[...] assim, calungado, corcundado, cabeçudão” (p. 42), o segundo, “[...] um cego completo” (p. 42). A união dos dois funciona como se um atuasse como complemento do outro. O cego é descrito pelo narrador como um homem muito desejado pelas mulheres: “doidas por ele, feito Jesus, por ter barba.” (p. 42), e ele sabia bem tirar seu proveito disso, pois, como afirma o narrador, o tal “se soberbava” (p. 42). Ao passo que o narrador, que enxergava as mulheres e as descrevia para o cego,

¹¹ As citações extraídas de todos os contos de *Tutaméia*, analisados em nosso trabalho e referenciadas somente pelos números das páginas, pertencem à obra: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (terceiras estórias)*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

apresentava traços físicos que o faziam sentir-se imperfeito e incapaz de despertar o desejo delas. E assim o par se fazia perfeito, não só quanto ao aspecto físico, mas também nas atitudes. Conseguiram sobreviver um com a ajuda do outro, não só na caminhada pelas ruas, mas também no que se refere às aventuras amorosas do cego com as mulheres, conforme se pode notar em trechos como: “Cego esconde mais que qualquer um qualquer logro. E quem vigia como eu?” (p. 43). Ou seja, o cego agia, não se fazendo notar pelos outros, pelo fato de ser cego, enquanto que o outro tomava conta para que suas aventuras continuassem despercebidas.

Embora um precisasse do outro, ambos demonstram recíprocos ciúmes. O cego, porque só o guia “podia ver essa inteiras mulheres que dele gostavam!” (p. 42) e Prudencinho deixa entrever que tinha certa inveja do cego porque ele podia tê-las de fato e, além de poder possuí-las, não despertava desconfiança dos moradores do lugar. Isso se observa quando o narrador pronuncia a passagem citada logo acima. Não obstante esses sentimentos que se fazem perceber, eram amigos. Um necessitava do outro, conforme conclui o próprio narrador: “O roto só pode mesmo rir é do esfarrapado” (p. 42). Tal assertiva situa-os como seres humanos incompletos, o que impede a qualquer um dos dois de mostrar superioridade em relação ao outro. O objetivo do narrador em sua fala, construída exclusivamente para esse narratário, é, não somente contar os acontecimentos que envolvem a morte do cego, como refletir sobre eles, à luz de suas “filosofias” de vida e, principalmente, isentar-se, perante o narratário, de qualquer tipo de culpa nessa morte. Isso se dá porque, conforme ele mesmo afirma, a população do local julgava-o responsável pelo acidente que levou o cego à morte.

2.3 O PERFIL DO NARRATÁRIO

O narratário é alguém que pretende levar Prudencinho para trabalhar na cidade, onde vive. A fala inicial do narrador mostra que ele pertence a um outro universo, bastante distinto daquele de que provém o narratário: “E o senhor que me levar, **distante**, às cidades?” (p. 41 – grifo nosso).

Em meio a algumas reflexões do narrador e numa relação formal entre os dois interlocutores, no início, o narrador mostra-se indeciso em acompanhar o desconhecido à cidade. O texto, já de início, anuncia o propósito do narrador em relação ao narratário: responder a um convite: “- E o senhor quer me levar, distante, às cidades?”

Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta.” (p. 41). E acrescenta ainda: “E vão me deixar ir? Em dêz que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam, por mim puxam, desconfiam discorrendo. Terra de injustiças.” (p. 41).

Entretanto, ao final da narração, a situação se modifica, pois o narrador, após contar sua história, o que o ajuda a refletir melhor, decide ir com o narratário, já demonstrando não mais se preocupar com o que dita o povo do local. É na sua última fala que anuncia: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.” (p. 45).

A narração é feita, então, a esse destinatário neutro em relação ao ocorrido, pois não faz parte daquele universo, como também não presenciou qualquer parte dos acontecimentos que lhe são narrados, e, por isso, mostra-se imparcial no caso. Essa escolha autoral por esse tipo de narratário constrói uma situação em que o narrador se vê pressionado por todos os moradores do lugar, menos pelo narratário. Este, não tendo tomado parte no caso, mostra-se interessado na história, pois algumas de suas perguntas ecoam indiretamente nas falas do narrador¹². Apesar disso, no início da narração, há a declaração do narrador de que a iniciativa de contar a história tenha partido dele próprio, afirmando que o narratário não pediu a ele que contasse: “O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou.” (p. 42).

Com relação ao perfil do narratário deste conto, que não manifesta nenhum posicionamento diante do que está ouvindo, o que se nota, no decorrer da narração, é que ele não apresenta nenhuma mudança de comportamento até o final da narrativa. Ao contrário, não se pode dizer o mesmo sobre o narrador, que muda sua postura e decide acompanhá-lo até a cidade. O narratário apresenta-se, então, como um ser aparentemente estático, pois não se manifesta verbalmente. Entretanto, tem papel, extremamente importante na enunciação enunciada, pois sua imagem está projetada no discurso do narrador, uma vez que é para ele que se dirige a mensagem. Esta postura delega ao narratário o papel de um representante de todo o povo da cidade, que não conhece o narrador e sua história e não tem, portanto, condições de julgá-lo. O senhor desconhecido, instalado no texto, representa um anonimato característico da população urbana, como atesta o próprio narrador ao declarar: “Cidade grande, o povo lá é infinito” (p. 45).

Com relação a esse anonimato, chama-nos a atenção, também, o tratamento que o narrador dispensa ao narratário, empregando uma expressão em que se pode ver um vocativo na conclusão de sua fala: “Vou, para guia de cegos, servo de

¹² Sobre estas perguntas do narratário ao narrador, retornaremos no tópico 2.6.1 deste capítulo.

dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, **Seô Desconhecido**” (p. 45 – grifo nosso). As letras maiúsculas, empregadas para se dirigir a esse destinatário, atribuem um caráter de nome próprio a esse ser anônimo. Dessa forma, parece não importar a Prudencinhanos o fato de conhecer ou não quem ele vai guiar, nem mesmo saber-lhe o nome. Ele se decide pelo recomeço, por um outro tipo de vida, sem demonstrar nenhum receio do universo desconhecido que o aguarda.

É possível fazer a leitura deste senhor desconhecido como um representante da figura do leitor. De acordo com as considerações teóricas que apresentamos no primeiro capítulo, a figura do narratário está sempre relacionada com a do leitor, pelo fato de ambos ocuparem a instância destinada ao “tu” dentro do texto. Assim, considerando que “Antiperipléia” é o primeiro conto da obra *Tutaméia*, podemos afirmar que o narrador se constitui numa figura de candidato a guiar o leitor pela leitura dos outros contos do livro. Nossa análise vê esta possibilidade bastante marcada neste conto, mas deixaremos para aprofundar este aspecto mais adiante. Por ora, é necessário nos determos um pouco mais numa leitura do nível mais explícito do discurso, o do enunciado, para posteriormente chegarmos a uma leitura da enunciação, quando buscaremos levar em conta também os perfis do enunciadador e do enunciatário.

É necessário mencionar ainda uma diferença cultural que existe entre narrador e narratário. Ambos pertencem a mundos bem diferentes, porém, nota-se que tal diferença não é enfatizada no decorrer da narração. Não é difícil perceber que, nesse aspecto, a relação narrador/narratário deste conto se contrapõe à que se apresenta no romance *Grande sertão: veredas*, em que Riobaldo frequentemente frisa ao narratário a distância que os separa, deixando esta diferença bastante clara para o leitor. O narratário deste conto difere não só do seu narrador, como de todos os outros personagens do conto. Pertence a outro universo cultural. Bolle (1973) dedica um capítulo de sua obra à análise de *Tutaméia*. Para ele, a situação narrativa de “Antiperipléia” assemelha-se à do romance *Grande sertão: veredas* e à do conto “Meu tio, o lauretê” de *Estas estórias*. O estudioso lembra que as três narrativas mostram um matuto se dirigindo, com a intenção de ser compreendido, a um destinatário da cidade. A observação de Bolle é bastante pertinente, porém, é necessário dizer que ele se furta de acrescentar em sua lista o conto “-Uai, eu?”, também de *Tutaméia*, que aborda também este tipo de relação¹³.

Dos estudos de Bolle, é necessário ainda destacar que ele classifica “Antiperipléia” como um conto de iniciação em relação à obra *Tutaméia* como um todo.

¹³ Tratamos da relação narrador/narratário no conto “- Uai, eu?” no terceiro capítulo.

A análise deste autor vê, no referido conto, uma função de parábola, em que a alegoria seria a postura de um guia de cego que representa toda uma classe marginalizada, tentando “abrir os olhos” do senhor da cidade para atentar para a realidade que se dá no sertão: a busca pela sobrevivência. Assim discorre:

Isso significa que o senhor “da cidade” assume o papel de quem precisa ser guiado. A situação narrativa deve ser entendida como parábola. Aquilo que o senhor “da cidade” não enxerga, talvez seja a própria existência de gente como seu interlocutor que ganha a vida como guia de cego e que, apesar de ser apenas um caso, é representativo para toda uma população de marginalizados que vivem em condições precárias como ele. Tal situação narrativa funciona, pois, como uma indicação de perspectiva em que devem ser lidas as demais *Terceiras estórias* (p. 116 – grifos do autor).

De fato, o estudioso faz uma observação bastante importante e que ultrapassa o nível do enunciado do texto. Porém, julgamos necessário acrescentar que este narrador atua, então, como uma representação do enunciador que pretende conduzir o enunciatário pela leitura dos demais contos da obra, conforme abordamos mais adiante, neste capítulo.

Tudo o que procuramos destacar deste conto, até então, para tentar esboçar um perfil para este narratário, mostra que ele está bem longe de ser o narratário *grau zero*, descrito por Prince, ou seja, aquele que não é marcado no texto, parecendo mesmo não existir. Ao contrário deste constructo, o senhor desconhecido de “Antiperipléia”, embora anônimo, compõe uma figura bastante específica. Há um direcionamento suficientemente claro do narrador apontando de forma específica para ele. Assim, este narratário se mostra pelas menções que o narrador faz diretamente a ele, invocando-o, e também por pronunciamentos do narrador que podem funcionar como uma espécie de eco de possíveis falas do narratário, repetidas pelo narrador.

2.4 AS INCURSÕES DO NARRATÁRIO

Ainda que não pareça, porque o narratário não se manifesta verbalmente, há intervenções do narratário na fala do narrador. Estas nos fazem perceber que a história não é construída apenas pelo narrador, mas se faz também de acordo com aquele que a ouve. Daí a importância do papel do narratário que ajuda a

conduzir o encaminhamento da narrativa. Cria-se, desta forma, a ilusão de que a história narrada é construída no ato ou ao se dar o contato entre narrador e narratário, pois esta reproduz o momento da conversa entre ambos.

Prince, em seu levantamento sobre os tipos de narratário, encontra esse tipo de recurso em que o narrador deixa entrever posicionamentos do narratário e nos oferece, entre outras contribuições, a seguinte observação:

Certos valores devem ser defendidos, certos equívocos dissipados, e isso acontece facilmente pela introdução de intervenções do narratário; é preciso destacar a importância de uma série de acontecimentos; é preciso tranquilizar ou inquietar, justificar ações ou sublinhar-lhes o arbitrário, e isso pode ser feito graças a marcas diretas do narratário (PRINCE, 1973, p. 26).

Segundo Prince, essas explicações se fazem pela intervenção direta do narratário, porém a nosso ver, constituem intervenções do narratário que ocorrem de forma bastante indireta. Esse recurso evidencia a função do narratário como mediador do discurso do narrador ao leitor, ou, numa leitura mais crítica, estabelece a relação entre o enunciador e o enunciatário¹⁴. Apresentamos a seguir alguns exemplos.

2.4.1 O que há antes da Sentença Inicial?

Ao iniciar a leitura do conto, já é possível perceber que uma manifestação do narratário antecede o início da fala do narrador, pois este último inicia seu discurso a partir do hipotético convite de trabalho feito pelo narratário. Nota-se que a primeira palavra pronunciada pelo narrador, ao iniciar sua fala é a conjunção “e”: “E o senhor quer me levar, distante, às cidades?” (p. 41 – grifo nosso). Essa construção inicial denota uma espécie de acréscimo a algo que já teria sido dito anteriormente pelo senhor desconhecido. É possível perceber que o narrador simula, a partir desta frase, uma repetição da proposta feita pelo narratário, como uma continuação de uma conversa, já antes iniciada e desconhecida ao leitor.

É interessante observar que tal articulação da linguagem vem demonstrar algo que o próprio narrador declara no correr de sua narração como um dos

¹⁴ Trataremos das instâncias “enunciador” e “enunciatário” no item 2.9 deste capítulo.

seus aprendizados de vida: “[...] as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando, no remate acontecem, estão já desaparecidas” (p. 41-42). Suas palavras equivalem a dizer que as histórias, de modo geral, não têm um começo ou um fim determinados, elas se sucedem. Além disso, pode-se inferir também que o que representa o início de uma história pode se confundir com o fim de outra. É exatamente o que se dá com Prudencinho. A matéria narrada neste conto mostra o final de uma etapa de vida, para passar ao início de outra. Tendo morrido o cego, Prudencinho se vê obrigado a tomar outro rumo. Necessita começar uma outra história, como se pode ver nas suas palavras: “Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar” (p. 45); “Aceito, bem- procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar para fim de ida” (p.45).

Dessa forma, podemos afirmar que a estruturação do conto está em perfeita harmonia com o tema. Assim como a conversa entre o narrador e o narratário não apresenta início e fim claramente demarcados (a conversa inicia-se com um “e” e termina com a decisão pelo início de uma viagem), a história contada por Prudencinho sobre a vida e a morte do cego também não apresenta um começo e um fim claramente estabelecidos.

2.4.2 A Proposta de um Outro Trabalho

Em outros momentos da narração, pode ser percebida também a intervenção do narratário, como no trecho abaixo em que é possível supor uma fala sua, propondo ao narrador um outro tipo de trabalho. Proposta a que o narrador responde com a seguinte asserção: “Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego.” (p. 41).

A questão levantada pelo narratário ajuda a conduzir a narração, uma vez que oferece a possibilidade de confirmar ao leitor a importância do trabalho desempenhado pelo narrador. Assim se percebe a relevância da participação do narratário, pois é ele quem conduz o narrador a mostrar sua função de trabalhador braçal que não se adapta, entretanto, para qualquer ofício. Nota-se, aí, a importância que o narrador delega a sua tarefa de conduzir cegos, que representa também, no nível da enunciação, a função de conduzir os leitores, desvendando as demais narrativas da obra. Assim fica marcado o papel de Prudencinho como guia de cegos e como

narrador da história para o senhor desconhecido no, no nível do enunciado. Além disso, no nível da enunciação, é possível vermos projetada nele a figura do enunciador, que se propõe a dialogar com o enunciatário ao longo da caminhada pelos outros contos da obra.

2.4.3 Quem comanda a viagem?

Ainda é possível perceber um outro momento de participação do narratário em que se deixa entrever sua curiosidade para saber qual dos dois comandava o relacionamento de trabalho e amizade narrado por Prudencinho, se ele ou o cego. Nesse trecho, o narratário supostamente questiona se o cego tinha atitudes de patrão na sua relação com Prudencinho. A tal questionamento, o narrador responde, enfatizando seu papel ativo: “Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão, ocado com recheios de chumbo” (p. 42).

Efetivamente, esse trecho do conto traz um valor significativo bastante importante para nossa análise. É possível observar que, além de o narrador deixar clara sua posição de condutor do seô Tomé, ele demarca muito bem o lugar reservado para ambos, bem como os limites que determinam tal relação: cada um ocupa uma extremidade do “bordão”. Para compreender melhor esta imagem, faz-se necessário acudir aos significados da palavra “bordão”. Buscando auxílio em Houaiss (2004), vemos que, entre os muitos sentidos a que nos remete esta palavra, cabe-nos destacar o que se apresenta como mais imediato no texto, que designa o objeto utilizado por Prudencinho e pelo cego para conseguirem se apoiar na caminhada, também conhecido como “cajado”. Tal explicação encontra apoio ainda em Ferreira (1986), mais popularmente conhecido como dicionário Aurélio. Porém, ambos os dicionaristas trazem outra significação para esta palavra, o que nos possibilita conferir o grau de poeticidade presente na linguagem de Guimarães Rosa, neste conto. Além de cajado ou pau de arrimo, Houaiss reconhece ainda no sentido deste vocábulo uma “palavra, expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional” (p. 491). Da mesma forma, para Ferreira, ela também significa “palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita” (p. 276). Assim, podemos apresentar, para esta parte do conto, dois níveis de leitura. Levando em conta o nível do enunciado, temos aí, obviamente, Prudencinho conduzindo o seô Tomé, apoiados por

um cajado, do qual cada um ocupa uma extremidade. No nível da enunciação, vemos o termo “bordão”, além de “cajado”, podendo assumir o sentido de “palavra, frase ou expressão”. Nesse caso, temos que considerar agora, para além da figura dos personagens, o “eu” e o “tu” que se encontram num nível mais implícito do texto: o enunciador (figura implícita do autor) e o enunciatário (figura implícita do leitor). Neste nível de leitura, podemos identificar o enunciador realmente convidando o enunciatário para ser guiado por uma caminhada pelos demais contos da obra. Assim, cada qual, ocupando sua posição e respeitando as extremidades ou limites determinados pela palavra, “ocupam seu lugar na ponta do bordão”. Há, de fato, entre eles, a palavra, o que os separa e, ao mesmo tempo os liga. E, a partir dela, as muitas formas de significação, possíveis e cabíveis no bordão “ocado”, ou seja, passível de ser preenchido e que, como o bordão (cajado), também estabelece os limites, ao mesmo tempo, dão a sustentação a ambos. Neste ponto, cabe-nos lembrar Bakhtin:

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2004, p. 113).

2.4.4 A Quem o Narrador Nega

Observa-se que, tanto a passagem que trata da possibilidade de outro tipo de trabalho quanto a passagem que determina a posição de cada um dos caminhantes, citadas logo acima, constituem-se a partir de negações do narrador. Obviamente, toda negação deve partir de uma afirmação ou de um questionamento. Desta forma, só podemos vê-las como formas de negar algo que tenha sido mencionado pelo narratário, mas que não é oferecido ao leitor de forma confortável, num discurso claro e objetivo. O que aparece, na narração, são asseverações do narrador, que destoam do andamento daquilo que ele mesmo narra: “em qualquer ofício não” e “patrão meu, não”. Tais incursões, portanto, só podem estar atuando como resposta a questionamentos vindos do narratário. Prince, no seu levantamento sobre as formas de manifestações do narratário, encontra situações semelhantes a estas e as explica da seguinte maneira:

Outras passagens se apresentam em forma de negações. Algumas dentre elas não prolongam sem razão certa declaração de um personagem e também não respondem a certa pergunta do narrador. São antes as crenças de um narratário que elas contradizem, suas contradições que elas dissipam, suas perguntas às quais dão um fim (PRINCE, 1973 p. 12).

No caso deste conto, o que podemos notar é que estas interferências do narratário são fundamentais, pois, é a partir delas que o narrador apresenta seus pontos de vista. Os “nãos” do narrador vêm responder a afirmações silenciosas do narratário que, sem dúvida, contribuem para explicitar algumas ideias do narrador e que cumprem a função de determinar também os papéis do enunciador e do enunciatário.

2.5 PARTICIPAÇÕES DO NARRATÁRIO OU ARTIFÍCIOS DO NARRADOR

Há ainda outras formas de participação do narratário sobre as quais preferimos nos referir como “possíveis” manifestações, uma vez que o texto não deixa claro se estas são investidas do narratário ou se constituem um artifício discursivo do próprio narrador. De qualquer forma, sabe-se que toda pergunta pressupõe resposta. Desse modo, vemos, nas perguntas apresentadas pelo narrador ao longo de seu discurso, a possibilidade de serem a repetição de algum questionamento partido do narratário ou ainda a de serem recursos empregados pelo narrador para prender a atenção do narratário. O fato é que, em ambos os casos, há um direcionamento do narrador ao narratário, tendo este segundo se manifestado ou não. O trecho a seguir exemplifica o que dissemos: “O marido desgostava dela, druxo homem, de estrambolias, nem vinha em casa. **Alguém maldou?** Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro” (p. 43 – grifo nosso).

Considerando que estas perguntas do narrador não sejam a repetição de falas do narratário, mas sim um recurso empregado pelo narrador para manter a atenção do outro, podemos compreender que estas cumprem o papel de um recurso fático e se encontram endereçadas diretamente ao narratário. Sobre este direcionamento do narrador para o narratário, por meio de recursos fáticos, encontramos

auxílio em Gérard Genette (1979). O teórico relaciona cinco funções¹⁵ para o narrador. Para ele, todas essas funções têm a mesma relevância no texto e nenhuma pode ser excluída. O que podemos notar é que cada texto apresenta uma delas como predominante. Interessa ao nosso trabalho o que o teórico denomina *função de comunicação* (1979, p. 254). Esta pressupõe a orientação do narrador para o narratário, seja ele presente, ausente ou virtual. Para melhor esclarecer:

[...] à preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contato, ou até um diálogo, corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função “fática” (verificar o contato) e a função “conativa” (agir sobre o destinatário) de Jakobson¹⁶ (GENETTE, 1979, p. 254).

Dessa forma, perguntas do narrador, como a que citamos acima, (“Alguém maldou?”), representam uma maneira de o narrador buscar manter fixa a atenção do narratário, e também têm o objetivo de agir sobre ele, tentando convencê-lo de que o cego, pela sua deficiência, com muito mais facilidade que outros, esconde possíveis deslizes de caráter. O narrador, procurando chamar a atenção do narratário para o caráter do cego, deixa transparecer sentimentos de ciúmes por causa da imagem de vítima que ele, sem esforço nenhum, despertava nas pessoas. Fica implícito, em sua fala, certo rancor em razão da visão da inocência que as pessoas do local depositavam apenas no cego, não dispensando o mesmo tratamento a ele, que também era deficiente e, ao contrário, estava sendo responsabilizado pelo acidente que causou sua morte.

Esta forma de se aproximar do narratário por meio de perguntas é insistentemente utilizada pelo narrador deste conto, como também em muitos dos contos de *Tutaméia*. Nota-se ainda que, além de se dirigir ao narratário por meio de perguntas, há outras formas de o narrador valorizar a presença do narratário ao longo de sua fala. É o que abordamos no tópico seguinte.

¹⁵ 1- A *Função narrativa* é a mais evidente. O narrador existe para contar a história. 2- A *Função de regência* mostra que o narrador organiza a história narrada conforme seus objetivos. 3- A *Função de comunicação* evidencia que o narrador se dirige a um narratário para contar a história. 4- A *Função testemunhal* demonstra que o narrador busca atestar de alguma forma a veracidade daquilo que conta. 5- A *Função ideológica* refere-se ao posicionamento do narrador frente à história contada.

¹⁶ Sobre as funções da linguagem, de Jakobson ver *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.

2.6 O NARRADOR INTERROMPE O ENUNCIADO APROXIMANDO-SE DO NARRATÁRIO

Não é difícil perceber, neste conto, que o narrador não se satisfaz em apenas contar a história do seô Tomé, para explicar ao narratário o motivo que ainda o prendia naquele lugar. Ocorre que, em muitos momentos, ele interrompe o ato de narrar para solicitar a atenção do narratário, a fim de manifestar seu ponto de vista sobre o que conta. Para além de contar, ele mostra que é preciso também interpretar, ocupando também o lugar de leitor. Assim, faz algumas interferências, ora para expressar suas “filosofias” de vida, ora para lançar ao narratário algumas perguntas.

2.6.1 As perguntas do narrador

Iniciamos por atentar para a primeira pergunta do texto: “E o senhor quer me levar, distante, às cidades?” (p. 41) e para a última: “E o senhor quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (p. 45). É possível observar que ambas são dirigidas mais diretamente ao narratário devido à presença do pronome “senhor”. É importante perceber também que ambas as falas se referem à possível ida do narrador para a cidade. Assim, a construção do texto oferece ao leitor a possibilidade de compreender a situação narrativa uma vez que abre e fecha as falas do narrador pontuando a presença do narratário e o teor da conversa entre narrador e narratário.

Com relação às outras perguntas, constituem-se em meios de conquistar a atenção do narratário para o andamento da narração e, principalmente, para as argumentações do narrador, a fim de reforçar sua defesa. Tomamos tais questões, na sequência em que estão postas no conto.

A pergunta “E vão me deixar ir?” (p. 41) introduz a ideia de que algo o prendia ao lugar, para, então, revelar que o povo lhe culpava pela morte do cego. Assim o narrador abre o relato em que expõe sua situação de vítima.

A próxima questão é: “Ele amasiava oculto com a mulher, Sa Justa, disso alguém teve ar? Eu provia e governava” (p. 41). Constitui também uma forma de arguição, para mostrar que o povo foi incapaz de perceber o erro do cego (seu romance com a mulher casada). No entanto, há uma ideia subentendida neste questionamento: este mesmo povo, que não atentou para o romance clandestino, comete a injustiça de

dedicar tanta atenção ao fato de ele vir a ser quem matou o cego. Mais uma vez o narrador se vê como vítima, e, tenta mostrar sua postura solidária ao cego, pois declara que, em vez de fazer-lhe mal, auxiliava na consecução de seus objetivos. Ou seja, “provia e governava” para que os encontros corressem realmente às ocultas. Nesse sentido, a pergunta do narrador vem também enfatizar o fato de que sua eficiência em servir o cego foi tal, que acaba por voltar-se contra ele próprio, pois encobre o erro do cego, fazendo com que as atenções se voltem para ele (o narrador), visto agora como criminoso.

A seguir, depois de procurar estas formas mais indiretas de manipulação, o narrador declara não pretender decidir pelo narratário. Sua fala expressa que pretende apenas divulgar os fatos e deixar para este último a decisão de posicionamento: “Não cismo como foi que ele do barranco se derrubou, que rendeu a alma. Decido? Divulgo” (p. 41).

Na próxima questão, o narrador deixa para o narratário a possibilidade de refletir sobre a razão de tamanho interesse das mulheres pelo cego: “Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições?” (p. 42). Apesar de procurar levar à reflexão, é possível notar que ele sutilmente encaminha à conclusão de que todas estas mulheres buscavam, no relacionamento com o cego, encobrir algum defeito delas.

As duas próximas questões levantadas pelo narrador vão apontar para o fato de que ele também, como as mulheres que se relacionavam com o cego, demonstra necessidade de fugir da sua realidade e revela que seu caminho de fuga é a bebida: “Bebo, para impor em mim amores dos outros?” (p. 42) e “Então, eu, para também não ver, hei de recordar o alheio? Bebo, Tomo, até me apagar, vejo outras coisas.” (p. 42).

A seguir, mais uma vez argumenta sobre a atenção do povo, insinuando que esta se volta com excessiva prudência para ele, em detrimento dos outros: “O marido desgostava dela, druxo homem de estrambolias, nem vinha em casa. Alguém maldou?” (p. 43)

Referindo-se novamente a sua fidelidade e eficiência no trabalho de proteger da sociedade o romance do cego com a mulher casada, na sequência, o narrador protesta: “E quem vigia como eu?” (p. 43). Tal questão revela que, apesar de reconhecer que sua atitude infligia as normas do bom senso, o narrador enaltece, diante do narratário sua capacidade de fazer com perfeição (mesmo o ilícito).

É interessante observar que, mais uma vez, embora admitindo que se

encontravam envolvidos em atos censuráveis, o narrador expõe seu proveito destas circunstâncias. Revela que era sustentado pelo cego e pela mulher e lamenta o término da fase que lhe teria sido favorável. A isso acrescenta: “O que podia durar assim às estimas fartas?” (p. 43).

Esse caminho percorrido pela narração faz chegar a um ponto em que o narrador já havia exposto toda a organização ardilosa em que ele também se confessa envolvido: o cego tendo um romance com uma mulher casada; esta, por sua vez, mentindo, juntamente com o narrador, dizendo ser bonita; ele (o narrador) vigiando para manter segredo e o marido, conivente, solicitando o aval do narrador para roubar o dinheiro da sacola do cego. Neste momento, então, o narrador lança ao narratário as duas seguintes questões: “Cego não é quem morre?” (p. 43) e “Só sendo cego quem não deve ver?” (p. 43). Neste ponto da narração, a cegueira já começa assumir outra dimensão. O narrador já não se refere apenas ao ato de não enxergar, mas também ao de não querer enxergar ou mesmo de fingir não enxergar determinadas situações.

Na sequência, após exposta a situação de conluio, todos os questionamentos estão relacionados mais explicitamente com sua defesa: “Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (p. 43); “Não pode ter sido só azares, cafifa?” (p. 44); “[...] ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho?” (p. 44); “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei?” (p. 44); “Agora o cego não enxerga mais... a culpa cai sempre é no guiador?” (p. 45). E, por fim, tece seu apelo ao narratário, questionando a justiça divina, a fim de levantar a hipótese de que não é o único a merecer castigo: “Deus não é mundial?” (p. 45).

Nesse sentido, percebemos que há, no texto, não só um diálogo entre narrador e narratário. Uma vez que o narrador constrói seu discurso para um senhor desconhecido e de posição neutra dentro dos fatos ocorridos, vemos que este último se faz presente de forma bastante marcante na fala do narrador. Entretanto, como não há manifestação verbal por parte deste narratário, ficam todas estas questões sem resposta. Sendo desta forma, a arquitetura do texto, como um todo, abre espaço para o enunciatário. No conjunto do texto, há, então, um enunciador responsável por esta construção que pressupõe um enunciatário com capacidade para perceber o arranjo artístico do texto e manifestar-se de forma crítica sobre os fatos narrados, ultrapassando a “cegueira” de ler apenas o enunciado. Isso significa buscar conferir ao texto outros significados possíveis que podem ser atribuídos a partir do que diz o narrador sobre o caráter do cego, da amante, do marido e dele próprio. Como enunciador e enunciatário

constituem os comunicadores encartados num nível mais implícito do texto que é o da enunciação, buscaremos ainda explorar um pouco mais a leitura do enunciado do conto para mais adiante discutirmos a relação entre enunciador e enunciatário¹⁷.

Ainda sobre o fato de o narratário ser questionado e não manifestar nenhuma resposta, cabe acrescentar que a expectativa do narrador não parece ser a de quem busca respostas. Antes, constitui uma estratégia de convencimento. Ou seja, são perguntas para as quais ele já conhece a resposta e busca conduzir o narratário para chegar a elas. Cabe lembrar que o narrador não espera do narratário nada além de sua concordância. Isso se dá pela afirmação de que o senhor desconhecido não lhe perguntou nada e que o narrador só se propõe a contar por vontade própria, o que contribui para causar, no texto, o efeito de solicitação do enunciatário.

2.6.2 A Expressão do Conhecimento de Mundo do Narrador

Vemos, no decorrer da narração, que, em muitos momentos, o narrador interfere no andamento da história, para tecer comentários sobre os acontecimentos que narra. Nesse sentido, podemos perceber esses momentos também como recursos empregados pelo narrador para buscar convencer o narratário e ganhar sua concordância. Tais filosofias de vida do narrador são expressas através de sentenças que se assemelham a provérbios, que nada mais são do que opiniões suas sobre aquilo que narra e que ele expõe à maneira de ditos sentenciosos, como fruto de conhecimento de mundo geral, extraído da cultura popular, mascarando, desta forma, uma visão subjetiva.

Essas interferências no andamento da narração vão mostrar que há, nesse texto, uma diferença entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Ou seja, o tempo do eu que narra é diferente do tempo do eu narrado. Entretanto, pode-se notar que, apesar de haver uma distância entre o eu-narrador e o eu-narrado, Prudenciniano apresenta a mesma postura em relação aos fatos que conta. Ou seja, não demonstra nenhum tipo de arrependimento em relação a suas ações passadas.

Irene Gilberto Simões, em sua obra *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, deixa-nos a tarefa de desenvolver a análise, pois apresenta sinteticamente

¹⁷ A análise dos componentes da enunciação – enunciador e enunciatário – deste conto encontra-se no item 2.9 deste capítulo.

uma observação que muito nos interessa sobre esse aspecto da obra *Tutaméia*:

Se nas obras anteriores, o autor utiliza-se de ditos sentenciosos, provérbios invertidos, reflexões filosóficas e cômicas na composição de suas estórias, pode-se dizer que em *Tutaméia*, esse procedimento corresponde a uma das marcas do texto. Do ponto de vista da teoria de Gerard Genette, trata-se da função ideológica do narrador. Essas intromissões narrativas, conforme observei, correspondem a leituras do texto que está sendo apresentado, estabelecendo-se uma espécie de colóquio entre o narrador da história e o ouvinte (leitor). Distanciando-se da narrativa, discute-se o seu conteúdo, analisa-se a personagem, questiona-se a forma de narração, propõe-se outra leitura para o texto (SIMÕES, p. 180).

O enunciado do texto reproduz o tempo do narrador, porém, nas passagens em que ocorre o emprego deste recurso, os comentários introduzidos por ele promovem cortes nas cenas narradas. Assim, há, no conto, o diálogo entre narrador e narratário, o que constitui uma situação posta. Porém, nesta situação, no momento em que o narrador recorre a outras vozes para ilustrar seus pontos de vista, introduz um outro discurso ao seu. É a recorrência do narrador a provérbios, ditos populares, expressões corriqueiras da linguagem oral as quais assoalham seus pontos de vista.

André Jolles (1930) faz importante estudo da estrutura de alguns tipos de textos poéticos oriundos da cultura oral como ditado, saga, adivinha etc e, entre eles os provérbios. Para ele, os provérbios na linguagem “aparecem bem cedo, muito antes de serem matéria de uma disciplina científica chamada etnografia” (1930, p. 128). Ou seja, pertencem a uma cultura de natureza basicamente oral que precede a cultura letrada. Dessa forma, provêm de uma cultura pautada na oralidade primária, distante ainda do conhecimento científico. Acrescenta ele ainda que essa forma de expressão hoje:

[...] existe em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermediárias, entre os camponeses, artesãos letrados e sábios (JOLLES, 1930, p. 131).

É um tipo de literatura cujo autor se desconhece. Para ele, os provérbios resultam de experiências que se conjugam e que se encerram em universos distintos. Portanto, Jolles discorda de teorias anteriores à sua que relacionam o conceito de provérbio ao de didatismo. Para ele, esse tipo de texto representa posterioridade,

conclusão, ou seja, “[...] é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma ideia e que o caráter da experiência lhe impõe” (p. 135).

Segundo Bakhtin, há formas de se incorporar o discurso de outrem ao próprio. Para ele, este discurso do outro, que se faz presente na enunciação:

[...] passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitivas. A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la a sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (BAKHTIN, 2004, p. 144-145).

É o que ocorre com maestria nos textos de Guimarães Rosa. Insinuando-se em meio ao discurso do narrador, há a presença de provérbios pertencentes à fala popular, de modificações de provérbios, ou de ditos que, sem serem exatamente provérbios, têm um tom proverbial. Quando se trata de provérbios já conhecidos, estas composições são facilmente identificáveis, uma vez o texto conserva deles o essencial, recriando-os de forma crítica e, na maioria das vezes, lúdica. Estas recriações encontram-se elaboradas com os verbos no tempo presente, enquanto os relatos referentes à história narrada estão construídos com os verbos no tempo passado. Seria necessário que o leitor tivesse um vasto conhecimento de cultura popular para que pudesse apreender todos os provérbios e identificá-los como tal. Nesta quase impossibilidade de reconhecer tais sentenças, a mudança de tempo verbal cumpre o papel de auxiliar na identificação.

Buscamos compreendê-las na mesma sequência em que aparecem no texto. As duas primeiras referem-se ao modo como Prudencinho vê a sua vida e como constrói seu destino: “Tudo, para mim, é viagem de volta.” (p. 41) e “... as coisas começam de verdade é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.” (p. 41-42). A seguir, o narrador emite seu parecer sobre a figura feminina em: “... cada mulher vive formosa.”

A próxima sentença é: “Tenho culpas retapadas. **A gente** na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando - ao contrário de todos.” (p. 42 – grifo nosso). Nesta, a expressão “a gente” busca uma força mais convincente, na medida em que o narrador evoca o narratário, incluindo-o no discurso. Essa forma de expressão do narrador busca tomar o narratário como cúmplice de sua opinião.

Há ainda uma sequência de passagens em que se faz presente o objetivo do narrador de expressar seu ponto de vista sobre os fatos narrados. Prudencinhano, a partir das observações que expõe, mostra-se maduro, vivido. Tem opiniões formadas sobre a vida que, conforme atesta seu discurso, ensinou- lhe buscar a sobrevivência. Tais sentenças, do modo como aparecem no texto, confirmam as observações que mencionamos de Jolles (1930) de que os provérbios se apoem a uma ideia por serem impostos pela experiência. São eles:

- “Povo sabe as ignorâncias” (p. 42).
- “Cego suplica de ver mais do que quem vê” (p. 42).
- “Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder...” (p. 42).
- “O roto só pode mesmo rir é do esfarrapado” (p. 42).
- “Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro” (p. 43). “A vida não fica quieta” (p. 43).
- “Mas ninguém espera a esperança. Vão ao estopim no fim, às tantas e loucas” (p. 43).
- “Cego corre perigos maiores é em noites de luas...” (p. 44).
- “O pior cego é o que quer ver...” (p. 44).
- “Caráter de mulher é caroços e cascas” (p. 44).
- “Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (p. 44).

É importante observar que os comentários e ensinamentos expressos pelo narrador estão todos construídos com os verbos no tempo presente. Revelam, portanto, uma visão atemporal em relação ao tempo da narração, das ações referentes à diegese, que é narrada com os verbos no tempo passado.

2.7 A DEFESA DIANTE DO CIDADINO

Chiappini (1998, p. 195) observa que, em *Grande sertão: veredas*, o narrador Riobaldo, em alguns momentos, pontua a sua dificuldade de narrar, chegando mesmo se considerar ignorante para desempenhar tal atividade. Para ilustrar, a estudiosa destaca a seguinte passagem do romance:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito (ROSA, apud CHIAPPINI, 1998, p. 191).

É necessário observar que o narrador de “Antiperipléia”, diferentemente de Riobaldo, não se intimida diante do narratário pelo fato de seu interlocutor ser uma pessoa da cidade, dado que inclui este último no universo do mundo letrado. É certo que o narrador de “Antiperipléia”, em princípio, vê uma distância entre seu mundo e o do narratário, presumindo que não poderá aceitar o seu convite e acompanhá-lo. Mas, ao final da narração, já se mostra disposto inclusive a guiar os “cegos” da cidade, atitude que revela sua segurança para dominar a situação. De acordo com o texto, há pessoas na cidade que precisam de um guia e Prudenciniano não se sente acuado nem inferiorizado para o exercício desta tarefa.

O narrador do conto em questão também apresenta uma postura diferente da de Riobaldo no sentido de que, embora não faça uma narração linearmente ordenada, em nenhum momento reconhece qualquer tipo de dificuldade de narrar. Não é difícil perceber que Prudenciniano não demonstra a humildade externada por Riobaldo. Sua intenção é narrar e convencer o narratário de sua inocência, objetivo que não se perde de vista no decorrer da narração.

Sendo a principal preocupação do narrador isentar-se da culpa, este tenta ganhar a simpatia do narratário, acusando a todos os outros. À medida que seu discurso se constrói, é possível perceber que ele vai apontar para as injustiças que todos os moradores do local vêm cometendo contra ele, que se julga um inocente “bêbedo”. Com este propósito, refere-se da seguinte forma aos demais personagens: “Então, prendam a mulher, apertem com ela, o marido rufião, aí esses expliquem decerto o que nem se deu. A mulher, terrível. Delegado segure a alma do seô Tomé cego, se for capaz!” (p. 41).

Nesse sentido, podemos perceber a presença da função testemunhal, da qual nos fala Genette. Observa-se que o narrador acusa a todos, e busca convencer o narratário para, então, poder se eximir da acusação que lhe faziam. Para tanto, sugere as possíveis causas da morte do seu companheiro. Suas conjeturas buscam sustento em sua relação de familiaridade com o cego, razão por que pôde acompanhar todas as suas aventuras, das quais nenhum outro morador do local teria acesso e que o narrador só agora desvenda. Assim, Prudenciniano se situa, para o narratário, como um ponto central, um eixo entre o cego, a mulher, e o marido, alegando que apenas ele conhecia os desbriamentos de cada um destes.

A primeira hipótese de Prudenciniano sobre a morte de seô Tomé é a de que o cego teria sofrido um acidente: “Não pode ter sido só azares, cafifa? De ter ido solitário bravear, ciumado, boi em bufo, resvalou...” (p. 44).

Segue-se na narração a sugestão de que o marido o tenha assassinado: “Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito?” (p. 44). É quando ele revela as astúcias do marido que, sabendo das traições, estava mais interessado em apossar-se dos pertences do cego, tirando assim seu proveito da situação.

Recorre ainda à hipótese de o cego ter cometido um suicídio: [...] ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho?” (p. 44). Apenas nesse momento é que vem revelar que seô Tomé cismava que voltava a enxergar. Para Prudencinhanho, seô Tomé estaria se confrontando com a real imagem (feia) da mulher que lhe tinha sido descrita conforme imaginados padrões de beleza dele e da própria mulher.

Uma última hipótese do narrador seria a de que a mulher poderia tê-lo assassinado, temendo que ele descobrisse a verdadeira feição dela: “Ou, ela, visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira” (p. 44).

Em síntese, ele tenta provar ao narratário que a mulher era terrível, o marido, um alcoviteiro e aproveitador e o cego um “boa vida”, enquanto ele (o narrador), pinta sua imagem ao narratário como a de um inocente, vítima da astúcia de todos, assumindo-se, porém, como cúmplice. Cabe ao enunciatário, destinador implícito da enunciação, perceber que Prudencinhanho tirou também proveito da situação, pois era pago por todos para desempenhar tal tarefa, conforme ele mesmo conta: “Ela me dava cachaças, comida. Ele me fiava a féria. Me tratavam” (p. 43). Entretanto, apesar de ser cúmplice da situação e de aceitar ser pago para assumir tal cumplicidade, ainda assume uma postura fragilizada e em condições de apontar os erros dos demais: “Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (p. 43).

É importante observar, neste ponto, a carga semântica que se faz presente na palavra “cegueira”. Nesse momento, o narrador acusa a todos de não enxergar ou não querer enxergar cada qual a sua situação. Ao enunciatário fica, então, a “pista” de que Prudencinhanho, ao mesmo tempo em que tenta se passar por ingênuo, desprotegido, atribuindo a si mesmo as adjetivações de “franzino” e “ananho” a fim de se demonstrar vitimado, mostra-se bastante crítico, pois percebe que cada um dos outros se encontrava em “erro” e ainda assim se aproveita para tirar daí o seu sustento. Com isso, ele mesmo mostra como se adapta bem às leis que regem a luta pela sobrevivência em seu meio. Fica, portanto, ao enunciatário uma lacuna, construída pelo enunciador, para perceber a ideia que o narrador deixa perpassar: em certos momentos

um pouco de desonestidade se faz necessária para sobreviver num mundo onde há muitos outros episódios ilícitos encobertos. Em síntese, podemos dizer que o narrador não é de todo virtuoso, pois não se culpa por algumas resvaladas que considera necessárias para sobreviver.

Tomemos um outro aspecto do caráter desse narrador. Prudencinhanho considera que todas as mulheres possuem sua beleza particular. São dele as palavras: “Para mim, cada mulher vive formosa: as roxas, pardas e brancas, nas estradas” (p. 42). Quanto a Sá Justa, confessa ao narratário que esta era diferente das outras: “Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus.” (p. 43). Mas Prudencinhanho foi desonesto com o cego ao mentir sobre a aparência de Sá Justa e revela sua desonestidade ao narratário. Essa construção do texto deixa entrever ao enunciatário, que o narrador, de certa forma, mostra que agia errado diante dos olhos da sociedade, mas que, em termos de acordo entre os envolvidos no caso, estava tudo certo. Ou seja, para os que participavam do pacto - a mulher, o cego, o marido traído e ele - o resultado estava bom para todos:

O marido desgostava dela, druxo homem, de estrambolias, nem vinha em casa. Alguém maldou? Cego esconde mais que qualquer um qualquer logro. E quem vigia como eu? Ela me dava cachaças, comida. Ele me fiava a féria. Me tratavam. O que podia durar, assim, às estimas fartas? (p. 43).

Ele se situa, dessa forma, como uma espécie de eixo, pois era quem controlava toda a conjuntura: “Todos tendo precisão de mim nos intervalos” (p. 43); “Deixassem – e eu deduzia e consertava” (p. 43). Mostra-se seguro, maduro e confiante na tarefa de controlar tal situação. Ao enunciatário, cabe a possibilidade de perceber que esta postura madura contrasta com atributos que ele mesmo se dá no nível do enunciado: “franzino e ananho”.

Daí se pode deduzir por que Prudencinhanho não questiona a vida, da mesma forma que o faz o narrador Riobaldo. Prudencinhanho demonstra se adaptar muito bem a sua realidade, aceitando a necessidade de artimanhas para a sobrevivência, às quais ele se adapta muito bem. Daí também decorre o fato de não procurar respostas do narratário. Ele demonstra que já as tem: “O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (p. 42). Prudencinhanho já possui sua opinião formada também sobre as leis que implicitamente regem o lugar onde vive: “Terra de injustiças” (p. 41), razão pela qual resolve, ao final,

seguir com o narratário para outros lugares.

O narrador mostra-se, desta forma, bastante astuto na construção de sua defesa. Para isso, faz uso da linguagem, que é o instrumento de que dispõe para sobreviver em meio aos logros que se lhe insinuam pela caminhada. No conto, a preocupação do narrador em conquistar o narratário, ou convencê-lo de sua inocência se evidencia. Entretanto, seu objetivo não fica claro para o leitor, que necessita de certa competência literária para completar o que o narrador não diz claramente. Aparentemente, esse narrador pretende mais informar, de maneira despreocupada, mas, numa leitura mais atenta, é possível perceber que ele conduz de forma um tanto sutil seu destinatário a uma interpretação do caso. Assim, fica construído no texto um espaço para um enunciatário estabelecer um diálogo com o enunciador. Sendo o narratário uma pessoa da cidade, a relação narrador/narratário, nesse conto, opõe o universo sertanejo ao da cidade. Mas, considerando que o narrador decide ir à cidade para ser guia de cegos, vemos que ele não se intimida diante da possibilidade de guiar o desconhecido. Ao contrário, coloca-se numa postura de quem é capaz de assumir o poder. Sua confiança se dá também porque está sendo convidado a assumir esse posto por alguém que veio de lá, unicamente para buscá-lo.

2.8 A POTENCIALIDADE DO TÍTULO

A palavra “Antiperipléia” não está dicionarizada, mas, nem por isso seu significado é de difícil apreensão, principalmente, quando relacionado ao contexto da situação narrativa. Martins (2001) registra a leitura do título que alguns estudiosos que se dedicaram a este texto têm feito até então. A autora explica “antiperipléia” como uma palavra não dicionarizada que se compõe a partir da justaposição das seguintes partes: anti + périplo + éia. O prefixo “anti-”, segundo ela, compreende o sentido de movimento circular de volta. O radical “périplo”, vem designar “navegação à volta de”, ao qual se acrescenta o sufixo “-éia” para substantivar. Assim, explica que a construção desta palavra quer remeter a uma viagem de volta, o retorno de um périplo. Para sustentar sua análise, autora, com bastante propriedade, relaciona esse título com o trecho do conto em que o narrador declara: “Tudo para mim é viagem de volta” (p. 41).

Corroborando com o tema da viagem de volta, vemos que há no conto o emprego insistente do prefixo “re-”. Tal como é empregado no decorrer da narração,

seu sentido é de movimento para trás. A ocorrência deste prefixo se dá oito vezes neste conto e, segundo Spera (1995), trinta e três vezes na obra *Tutaméia*. No conto em questão, a primeira ocorrência do prefixo se faz com a palavra “recurso” (p. 42). O trabalho feito por Spera realiza um levantamento dos vocábulos neológicos empregados em *Tutaméia*, buscando significações para o emprego de tais palavras na obra. Uma observação feita pela autora contribui grandemente para ilustrar o tema da viagem de volta neste conto quando explica o emprego desta palavra pela junção de “re+curso” (1995, p. 35). Assim o vocábulo “curso”, no sentido de caminho, somado ao prefixo “re-” que expressa não só movimento para trás, como também repetição, assume um sentido neológico, algo como “refazer um caminho”. Eis a passagem: “as coisas começam deveras é por detrás, do que há, **recurso**; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (p. 42 – grifo nosso).

A estudiosa destaca ainda o emprego da palavra “retapadas”, que analisa como “tapado” ou “oculto pelo avesso” (p. 35). Segundo ela, seu sentido dá idéia de circularidade e de movimento pelo avesso, ideia que, conforme notamos, permeia todo conto.

O trabalho de Spera jamais pode ser desconsiderado, uma vez que faz um estudo bastante detalhado sobre as formações de palavras em *Tutaméia*. Entretanto, conforme prefacia a própria estudiosa, sua pesquisa toma por base o número de ocorrências dos prefixos e sufixos para estudo. Assim, a autora não faz uma análise da palavra que constitui o título deste conto. Reserva-se apenas a citar o prefixo “anti-”, informando sobre sua pouca ocorrência na obra. Dessa forma, seu trabalho desconsidera o fato de tal prefixo se fazer presente no título do primeiro conto do livro, atuando como uma síntese do conto, senão como uma síntese da obra *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) como um todo, em razão da leitura implícita, a que já nos referimos, de o conto representar um convite a uma viagem pela leitura dos demais contos da obra.

Para além das significações sugeridas pelo título, vemos, ainda, no conto, outras passagens que reforçam a idéia de recomeço. Podemos citar uma parte da narração, quando o narrador mostra que se encontram, ele e o narratário, diante do local em que o cego morreu. Nesse momento, ele declara: “os outros agravam de especular e me afrontar, que me deparo, **de fecho para princípio**, sem rio nem ponte” (p. 44 – grifo nosso). E, ainda, em outros momentos da narração: “Só se inda hei outras coisas, por ter, **continuadas de recomeçar**; então Deus não é mundial?” (p. 45 – grifo nosso); “Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. **Voltar, para fim de ida**”

(p. 45 – grifo nosso).

Não se pode negar que o tema da viagem de volta, sugerido pelo título e sustentado no decorrer do conto, contribui para justificar a escolha autoral pelo tipo de narratário que se apresenta neste conto. Podemos ainda acrescentar, com relação a este aspecto, que a presença do narratário contribui significativamente para enfatizar o tema do recomeço. O senhor desconhecido da cidade se faz necessário, na medida em que representa aquele que vem à busca o narrador para o recomeço, para a viagem de volta. Assim se pressupõe a necessidade de alguém vindo de um outro meio para que possa haver a mudança de espaço, de ambientação, de personagens, que possibilitarão a construção das outras histórias. Pode-se ler, então, uma metáfora das histórias de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Viajar distante, às cidades, ou seja, viajar pelas histórias da obra. Cabe lembrar que a alusão ao início desta viagem ocorre no primeiro conto e que seu final se insinua no último conto da obra, pois, em “Zingarêscas”, uma figura bem similar à do narrador reaparece, sugerindo a proximidade entre o fim e o começo, o que remete também à ideia de circularidade:

Era o anão Dinheirão. Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades? Dizendo que por vontade própria o cego carregava a cruz: - *Penitências nossas...* - se assoviava . - *Pois dizem que matei um homem, precipitado...* - ora, ô. *Ele? Porque cego nasceu, com culpas encarnadas* (p. 262 - grifos do autor).

Embora concordando com as considerações feitas por Spera de que o título se refere a uma viagem de volta, vemos a necessidade de acrescentar algo mais no que se refere à ambiguidade sugerida por este título. Consultando os dicionaristas Houaiss (2004) e Holanda (1986), constata-se que a palavra “périplo”, além de poder ser empregada para designar uma navegação à volta de um continente, carrega ainda a possibilidade de exprimir o relato de uma viagem desse gênero, o que constitui uma espécie de “diário de viagem”. Nesse sentido, podemos ler este título também como o anúncio de um “antidiário”. Ou seja, de uma narração em oposição. Considerando esta possibilidade de leitura, podemos afirmar que a narração feita por Prudenciniano não quer significar apenas e exatamente o que diz.

Para confirmar a possibilidade de se ler este conto como uma antinarrativa, podemos ainda relembrar a imagem contraditória que o narrador constrói de si mesmo, conforme vimos no item 2.7 deste capítulo. Nota-se que, ao mesmo tempo que Prudenciniano “regia”, “conduzia” a situação, ele se coloca como vítima, inocente:

“Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (p.43).

Assim, o texto pode ser irônico, buscando também outras significações que podem até ser contrárias, avessas ao que se encontra explícito no texto. Neste prisma, podemos afirmar que se deve desconfiar desse narrador, que mentiu ao cego sobre as belezas arquitetadas para a mulher, e o fez sem nenhum remorso. Uma leitura mais crítica do conto pode revelar que o texto diz muito mais do que aparentemente quer dizer. É possível observar que, em alguns momentos, o próprio Prudencinho se condena, deixando para o leitor (enunciatário) a tarefa de analisar o que diz. É o caso, por exemplo, da passagem seguinte: “Temo que eu que seja terrível. E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (p. 45).

Fica para o leitor a reflexão. Como pode alguém temer confiar em sua própria reputação? O narrador parece querer demonstrar que, após tantas acusações, ele próprio já duvida de sua conduta. Dessa forma, adota uma atitude que questiona o confronto entre o real e o que é criado pelo imaginário do povo. Em outros momentos, ele, de certa forma, afirma ser realmente culpado: “Tenho culpas retapadas. A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (p. 42).

Também aí, fica para o leitor a proposta de questionamento. Se Prudencinho era quem guiava o cego, era ele, portanto, quem escolhia o caminho, avesso aos caminhos comuns “de navegação”. Era ele quem comandava, conforme ele mesmo afirma mais adiante: “Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão” (p. 42).

Não é difícil perceber que este narrador, indiretamente, pede ao leitor que desconfie dele, pois mesmo sobre o momento em que o cego morreu, ele diz: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que eu sei? **Não me entendam!** Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (p. 44 – grifo nosso). A construção do texto mostra, então, que esse narrador, que em alguns momentos se quer mostrar o mais lúcido de todos, põe em descrédito suas próprias palavras. Segundo afirma nesta passagem, só se pode confiar em Deus, pois é quem vê tudo e decide tudo (é capaz de atontar e matar). Ao homem, conforme Prudencinho, cabe esperar as decisões. As palavras do narrador certificam a inexistência de certezas absolutas. Assim ele afirma sua própria dúvida diante dos fatos que narra. É interessante observar também que, nesse momento da narração, o narrador se dirige a um destinatário no plural (“Não me entendam”). Ou seja, tal

advertência não se destina ao senhor desconhecido, só podemos atribuí-la aos leitores, mais especificamente, ao enunciatário.

Pensando na ideia de viagem de volta, aliada à de diário ao contrário, podemos falar em um convite ao leitor para fazer a viagem de volta, durante a qual o leitor é também convidado a perceber as contraditoriedades e ler o que não está escrito claramente no discurso do narrador, mas apenas sugerido. Esta leitura mais atenta significa um ato de “desmontar”, “desconstruir” a obra, buscando nela a construção de significados que podem não ser apenas o que está explícito no discurso. Para tanto, é necessário que o leitor se identifique com o enunciador e estabeleça com ele um diálogo, através do qual poderá atribuir significados àquilo que aparece num nível mais implícito do texto.

Partindo das ambiguidades que o título sugere, podemos também mencionar as significações sugeridas pelo conto. Não nos parece ser aleatória a escolha deste para ser o primeiro da obra. O narratário, o senhor que vai levar o narrador “às cidades” seria, então, uma representação do enunciatário. Assim se justifica o plural que designa o lugar para onde pretendem seguir. A obra é entregue a múltiplos “lugares” diferentes, pelos quais o narrador se propõe a guiar o narratário, assim como o enunciador a guiar o enunciatário.

2.9 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO

Diante do que levantamos, até agora, cabe destacar que o enunciador do conto em questão, representando uma imagem implícita do autor, deixa entrever que o narrador conduz seu discurso para os fins desejados. O narrador, ocupando sua postura no nível do discurso, é enfático, propõe-se a apenas “divulgar” os fatos, mas não a “decidir” pela posição interpretativa do narratário, ou seja, propõe-se a contar, porém sem interpretar: “Mas não cismo como foi que ele no barranco se derrubou, que rendeu a alma. **Decido? Divulgo:** que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (p. 41-42 – grifos nossos).

No entanto, este narrador não faz efetivamente o que propõe. Prudencinhamo constantemente direciona suas palavras para aquilo que deseja que o narratário acredite. Cabe ao leitor compreender-se como o enunciatário, projetado de

forma implícita na enunciação e não se comportar como o narratário que “não diz nada”. Assim é possível fazer uma leitura daquilo que o enunciador deixa transparecer ao longo do texto. A figura do enunciatário difere, portanto, da do narratário, o “senhor desconhecido”, assim como, a figura do enunciador também difere da do narrador.

O Seô Desconhecido, o narratário, não diz nada, não se manifesta verbalmente. É o que diz o narrador. Porém, é possível perceber que, no decorrer da narração, conforme nossa análise tentou pontuar, há muitas outras formas de manifestação do narratário, que podem passar sem serem notadas, pois não aparecem no texto como discurso direto. Da mesma forma que o narratário auxilia na construção do discurso do narrador, podemos afirmar que o enunciatário também possui um papel ativo no sentido de perceber a construção do texto realizada pelo enunciador. O narratário atua, ainda que de forma indireta, no andamento da narração por meio de sua presença na fala do narrador. Por sua vez, ao enunciatário cumpre a construção dos significados que subjazem a estas falas. Tais significados só poderão ser alcançados a partir de seus questionamentos dirigidos ao enunciador e à reconstrução das várias “pistas” espalhadas pelo texto.

Esta postura do narrador, ao declarar que dá respostas a quem não pediu, pode parecer, em princípio deslocada em relação ao todo do enunciado. Porém, torna-se mais fácil atribuir significado para esta questão a partir da leitura de uma das obras anteriores de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Chiappini (1998) é quem analisa a relação narrador/narratário nesta obra de uma forma que auxilia bastante também nossa análise. Seu trabalho seleciona, entre outras, uma parte do romance em que o narrador rústico, Riobaldo, diz ao homem culto, o narratário: “Assim o senhor já me compraz. Agora pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga” (apud Chiappini, 1998, p. 195).

Nota-se que a questão levantada pelo narrador neste trecho do romance, seja ela qual for, parte do próprio narrador. Ou seja, a indagação é dele para ele mesmo, que busca, no decorrer da narração, refletir sobre os mistérios da vida, para os quais não encontra respostas. O correr da narração vai mostrar que estas respostas não são encontradas nem pelo narrador sertanejo nem pelo narratário cidadão.

Partindo da postura do narrador do romance, podemos afirmar que o papel desempenhado pelo narrador de “Antiperipléia” diante do narratário é semelhante à relação narrador/narratário do romance citado. Temos, em ambos os casos, um destinador inculto (narrador) falando a um senhor da cidade (narratário) em que o segundo não se posiciona em relação às reflexões do primeiro. Queremos, com esta

comparação, lembrar que, em alguns momentos, as obras literárias de um mesmo autor dialogam entre si. Nesse caso, a leitura do romance pode auxiliar na compreensão do conto que buscamos compreender. Isso ocorre porque, no romance, o tema do questionamento sobre a vida, dado entre narrador e narratário, aparece de forma mais ampliada que no conto. São vários os momentos em *Grande sertão: veredas* em que o narrador se dirige ao narratário, fazendo este tipo de reflexão. O levantamento feito por Chiappini encarrega-se de apontar alguns:

“O senhor não me responda”
 “Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta.”
 “Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe.”
 “Mas a vida não é entendível” (apud CHIAPPINI, 1998, p. 195).

Logo, o amadurecimento de leitura em relação à obra de um determinado autor é importante para que o leitor possa compreender melhor a enunciação. Em outras palavras, há, encartado no texto, de forma implícita, um destinatário capaz de dialogar com as proposições do enunciador, atribuindo significados a elas. Dessa forma, podemos afirmar que o leitor poderá, com muito mais facilidade, portar-se como o enunciatário construído pelo enunciador de Guimarães Rosa, quanto mais amplo se fizer seu conhecimento de outras obras produzidas por este escritor. Desse modo, a figura do enunciatário, assim como a do enunciador, em alguns casos, pode ser melhor apreendida a partir do conhecimento de outros textos de um mesmo autor. Isso equivale a dizer que: “[...] quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *éthos* do enunciador” (FIORIN, 2008a, p. 141).

Também, a partir da leitura do romance, é possível atentar para a insistência do enunciador de Guimarães Rosa no emprego da palavra “divulgar”, conforme aparece em uma das citações acima. No conto, “Antiperipléia” como em toda a obra *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o autor emprega por muitas vezes este termo. Isto quer dizer que o enunciador divulga, propala, publica para o leitor.

Compreendemos que a recorrência no emprego desta palavra denota que o narrador, já que não encontra respostas (é o caso de Riobaldo), ou já as possui (no caso de Prudencinhanho), deixa a reflexão em aberto para quem recebe o texto. Resumimos esta proposta de reflexão levantada pelo narrador de Guimarães Rosa com a mesma análise de Chiappini sobre o romance, a qual se aplica também a este conto: “Mas a resposta maior é que respostas não há para os mistérios da vida, indecifrável tanto para o homem rústico, quanto para o homem culto” (1998, p. 195).

Para se chegar a esta análise, é necessário, como o fez Chiappini, enquanto leitora real, identificar-se com o enunciatário construído juntamente com a figura do enunciador de Guimarães Rosa. Assim, definitivamente, o enunciatário não existe pronto no texto literário, mas também se constrói a partir do diálogo constante com o enunciador dos vários textos produzidos por um mesmo autor.

Para procurar, então, compreender melhor o enunciador e o enunciatário construídos por este conto, lembramos que vemos a figura do enunciador convidando o enunciatário para uma viagem pelos demais contos da obra. Para tanto, podemos então voltar à sentença inicial do conto em que o narrador declara que o narratário deseja levá-lo “às cidades” (p. 41). O emprego da expressão no plural mostra que não há um lugar determinado para onde se pretende ir. Nesse sentido, seria realmente uma viagem por vários lugares, o que poderia estar representando um passeio pelos vários contos, pelo universo da leitura, o que não deixa de ser uma viagem de um narrador para quem tudo é “viagem de volta”, conforme vimos no item 2.8 deste capítulo.

2.10 COMO A NARRAÇÃO SE FAZ TEMA DA NARRAÇÃO

Há, no conto, uma ênfase bastante marcante ao ato de narrar. Isto se percebe à medida que aparece no texto uma figura determinada de um narratário, a quem se dirige o narrador e que vemos, delineada no conto, a preocupação do narrador com a matéria narrativa. A narração não se resume, portanto, na história da morte do cego, mas no ato de contar a história da morte do cego.

Vimos, no item 2.4.1 deste capítulo, que a narração tem seu início com um termo de valor adicional, “e”, mostrando que a história não se inicia exatamente ali. Da mesma forma, termina deixando um final em aberto: “Vou, para guia de cegos,” (p. 45). Esta construção do texto é capaz de chamar a atenção do leitor para o fato de que cada história representa uma etapa e não um começo e um fim precisamente determinados. Assim como é possível também atentar para o fato de que o final de uma história possibilita o início de outras.

Além disso, a temática de “Antiperipléia” enfatiza o caráter ficcional que pode ser uma marca da narrativa. Para exemplificar, podemos lembrar que o guia de cegos descreve a mulher, Sá Justa, como bonita. A partir daí, os três - Prudencinhano, o

cego e Sá Justa - constroem, idealizam esta figura: “aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado” (p. 44). Então o narrador apresenta o trágico resultado: “O pior cego é o quer ver” (p. 44). Seô Tomé quis ver uma beleza que não existia. Quis transformar o ilusório em fato real. Daí o resultado desastroso.

As mentiras que Prudencinho inventava ao cego sobre a beleza da mulher são válidas para ele, pois buscam alimentar, em seô Tomé, a necessidade de fantasia, própria de todo ser humano. Por isso, como criador da ilusão, não demonstra pesar:

Mas eu reportava falseado leal: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate de dentes, aquelas chispas, a suma cor das faces. Seô Tomé, às barbas de cruz, sorvia também o deleite de me descrever o que o amor, ele não desapaixonava (p. 43).

A temática do texto deixa, então, clara a importância do sonho, da fantasia, a função da narrativa ficcional, de levar o homem a outros lugares. Com relação ainda a este tema da criação ficcional, podemos lembrar que o próprio narrador afirma que a história que conta ao narratário não é só o que se vê: “[...] as coisas começam de veras é por detrás [...]”. Nesse sentido, pode o enunciatário duvidar do narrador. Prudencinho deixa entrever em sua fala que o ato de narrar é subjetivo e muito pode ser ocultado por trás daquilo que se narra. Assim, o conto está constantemente convidando o enunciatário a refletir sobre o ato de narrar.

Para além das palavras, até mesmo nas próprias atitudes, Prudencinho confirma a necessidade da fuga da realidade para o mundo fantasioso. Ele mesmo comenta que, quando sente saudades do seu amigo cego e sente-se pressionado a buscar uma explicação para sua morte, prefere fugir. Ele, para fugir do real, embriaga-se: “Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outras coisas” (p. 42). Sua postura, neste trecho, também caracteriza esse aspecto do comportamento humano, enfatizando a necessidade de fugir do real para um outro mundo.

Apresenta-se, portanto, de maneira bastante insistente, como um dos temas deste conto, o ato de narrar, que se manifesta por alguns aspectos da fala do narrador, por meio de um vocabulário bastante próprio, que inclui palavras como “divulgo”, “declaro”, “defino”, assim como a própria estrutura do conto que não define propriamente um início ou um fim específicos. Chiappini (1998) pode nos auxiliar, quando analisa esse aspecto da narrativa na obra *Grande sertão : veredas*. Segundo

ela, trata-se da:

[...] tematização do processo narrativo, de suas motivações e impasses, desenvolvendo-se passo a passo com a narração [...] necessidade que vem da busca do ajuste entre forma e conteúdo e da ambiguidade do foco narrativo, cindido entre a visão do sertanejo e a visão do intelectual cosmopolita e letrado (p. 190- 191).

O conto em questão assemelha-se bastante ao romance analisado pela autora no que se refere à situação narrativa. Tal relação (narrador/narratário) põe em contraponto o sertanejo e o cosmopolita e esta relação entre os dois diferentes tipos de cultura já tem sido bastante estudada na obra de Rosa, sobretudo em *Grande sertão: veredas*. Porém, o que observamos, é que não se centram esses estudos numa análise mais detalhada da relação entre o narrador e o narratário.

Trata-se, portanto, de uma metanarrativa, em que a história primeira é a conversa de Prudencinhanho com o Senhor desconhecido que deseja levá-lo à cidade. Dentro desta narrativa há a narração da história da morte do cego, sobre a qual o próprio discurso do narrador questiona a veracidade dos fatos, suscitando discussão sobre a questão aparência e essência: “Aqui paramos, os meses, por causa da mulher, por conta do falecido. Então, prendam a mulher, apertem com ela, o marido rufião, aí esses expliquem decerto **o que nem se deu**” (p. 41 – grifo nosso).

Assim a história primeira reflete sobre a feitura da segunda. Irene Gilberto Simões, em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, observa que o tema da reflexão sobre a história se faz presente nos quatro prefácios de *Tutaméia* e, conforme cita ela, “o que é a história” é ainda o ponto principal de um deles: “Aletria e Hermenêutica”. A autora lembra ainda que é este também um dos temas presentes em “Uma estória de amor”, da obra *Manuelzão e Miguilim*, também de Guimarães Rosa. Referindo-se a tais textos, ela argumenta:

Contrariando a voz comum do contador de histórias, o narrador discute o caráter inacabado destas e sugere a participação do ouvinte que é obrigado a pensar ou a ficar na expectativa de uma nova narração. Além disso, a história representa a palavra mágica que transfigura o contador e seduz o ouvinte (SIMÕES, p. 40).

A nosso ver, tal reflexão vai percorrer, senão todos, quase todos os contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Dentro dos limites do trabalho a que nos

propomos, podemos assegurar que a reflexão da estudiosa estende-se a todos os contos em que o papel do narratário é marcante e que iremos analisar neste trabalho.

O narrador se revela, então, uma figura bastante realista. Mostra que vê claramente a situação em que se encontra. O povo do lugar não sabia do caso do cego com a mulher. O marido sabia, mas fingia que não, para tirar seu proveito da situação “[...] comigo bebia, queria mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola...” (p. 43). A mulher sabia de sua falsa beleza: “feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal” (p. 43). Cada qual buscava sua maneira de sobrevivência. Entretanto, apesar de demonstrar toda esta visão crítica da realidade, Prudencinhano se posiciona perante o narratário simulando uma imagem fragilizada: “Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (p. 43 – grifo nosso).

Nesse trecho, o narrador deixa claro que todos, intencionalmente ou não, dispõem de certa cegueira em relação à situação posta. Quanto a ele, coloca-se como o único que dispõe de um raciocínio “terra a terra”. Quer demonstrar ao narratário que, apesar de frágil, não possui a “doideira” dos outros. Luta pela sobrevivência e é só. Enxerga-se como o fisicamente feio, defeituoso, mas extremamente racional, afirmando: “Deixassem – e eu deduzia e consertava. Mas ninguém espera a esperança. Vão ao estopim no fim, às tantas e loucas” (p. 43). Dessa forma, posiciona-se como alguém que vê os fatos de fora, quando todos agiram como gananciosos, não deixando que ele conduzisse os acontecimentos. Para ele, os outros não se contiveram em aproveitar-se do que tinham. Ultrapassaram o limite. O cego quis enxergar para avistar a mulher e o marido quis roubar.

É com esta visão que este narrador dialoga com o narratário, deixando para o enunciatário o espaço para ser preenchido por uma leitura mais crítica, capaz de perceber, que neste, conto combina-se o ato de contar a história com a história propriamente dita. Assim o texto constrói um tipo de enunciatário sendo chamado a participar de seus valores, que possa intervir indiretamente como filtro e produtor do texto a fim de reconhecer o arranjo artístico das palavras.

3 MAIS UMA QUESTÃO DE CULPA: “- UAI, EU?”

Questão temática bastante semelhante à narrada em “Antiperipléia” vamos encontrar no conto “- Uai, eu?”. Neste, o narrador, também autodiegético, conta a seu advogado, um caso de assassinato em que discorre sobre sua culpa em relação a um crime. O texto tem início a partir da questão proposta ao ouvinte, por meio da qual o narrador deixa claro o estabelecimento do contato com o narratário, antes de iniciar a narração da história propriamente dita: “Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas?” (p. 247). Partindo daí, já se confirma a importância conferida ao narratário na arquitetura deste texto. Esta sentença inicial, além de revelar o estabelecimento do contato entre narrador e narratário, mostra também a proposição de um contrato entre ambos, situando-os como peças importantes para o assunto que vai ser tratado, comum aos dois. Ou seja, o assunto é o crime que diz respeito tanto ao criminoso, o narrador, quanto a seu advogado, o narratário. Embora o narratário não se manifeste diretamente, é convocado pelo narrador a tomar parte da narração, uma vez que seu discurso é construído em função daquele. Há, dessa forma, no conto, um laço que une narrador e narratário: a verdade sobre a responsabilidade do crime que efetivamente recai sobre o narrador.

Esse contrato inicial, proposto pelo narrador ao narratário, esboça ainda sua promessa de sinceridade. Já desde o início da narração propõe-se a não esconder nada de seu ouvinte, uma vez que o caso interessa a ambos. Daí advém sua expressão: “[...] que vale enterrar minhocas?” (p. 247). Tal questionamento busca a concordância do narratário para com a sua opinião que equivale a dizer que, independentemente de se querer ocultar ou revelar, as verdades sempre acabam por aparecer. Assim o narrador se mostra disposto a revelar a sua verdade sobre o caso.

Dessa forma, o narrador delinea, já desde o início do texto, seu objetivo de narrar e comentar quando com suas próprias palavras se propõe a contar e a dizer: “lhe digo lhe conto”. O ato de narrar é, então, posto em evidência já na primeira frase dita pelo narrador.

Ressalvamos ainda, sobre esta primeira fala do narrador, o caráter condicional que encerra: “**Se** o assunto é meu e seu” (grifo nosso). A conjunção inicial deixa transparecer que o narrador está sendo condicionado a contar, uma vez que não demonstra fazê-lo por decisão própria. Neste capítulo, procuraremos mostrar que a postura do narrador revela certa indiferença em relação a buscar a concordância do

narratário com aquilo que diz. Diferentemente do narrador de “Antiperipléia”, este não busca convencer ou não convencer. Ele próprio se mostra convencido de ter aprendido uma lição. Seu discurso revela que aprendeu a ter paciência e não mais agir impulsivamente. Por meio de uma fala ambígua, a qual nos aventuramos a analisar no decorrer deste capítulo, o narrador põe em evidência o ato de narrar.

3.1 A DIEGESE

O texto conta a história de Jimirulino, empregado de um médico, Doutor Mimoso. O primeiro é um narrador autodiegético, que conta a seu advogado como se deu o incidente em que, num ato impetuoso, assassinara três jagunços, os quais, não se sabe por que, vinham representando uma ameaça para seu patrão.

O narrador se descreve como alguém que já viveu uma fase difícil como “arrimo de pai bêbedo” (p. 247) e que desfrutava, quando se deu o episódio do crime, uma fase em que se via “mais feliz e prosperado” (p. 247). Sua visão de mundo, quando conta a história, já é outra, bem distinta da que tinha antes de cometer o crime e expressa essa nova visão através de uma linguagem um tanto cifrada, como na construção: “Só que isso se deu, o que quando, deveras comigo, feliz e prosperado. Ah, que **saudades que eu não tenha ...**” (p. 247 – grifos nossos). Chama-nos a atenção o fato de o narrador afirmar que não sente saudades de uma época em que diz ter sido feliz. Ademais, as reticências deixam em aberto o sentido destas palavras do narrador que vêm seguidas do paradoxo: “Ah, meus bons maus-tempos!” (p. 247). Nota-se que, na época que antecede o crime, ele se considerava feliz, porém, no momento da narração, dotado de outra visão da realidade, já não vê os fatos dessa forma. Demonstra, pois, no presente da narração, a consciência de que antes estava iludido e que, neste segundo momento, apresenta um forte desejo de retomar sua liberdade para ser como o doutor: honesto, justo e bom.

3.1.1 O Eu Narrador e o Eu Narrado

Há em “-- Uai, eu?”, uma visível distância entre o eu que narra e o eu que toma parte da história narrada. Segundo Reis & Lopes (1988), esta é uma postura que coloca o narrador em um tempo ulterior em relação à história que relata, conforme se lê na seguinte afirmação:

[...] o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc., pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados. A fratura entre o eu da história e o eu da narração pode ser mais ou menos profunda. (REIS; LOPES, 1988, p. 119).

Esta diferença de visões do narrador que é separada por presente e passado é um dado extremamente importante para este texto. Conforme buscaremos mostrar ao longo de nosso estudo, a nova postura do narrador aparece de forma implícita no texto, a partir de um discurso irônico em relação à figura do doutor e também à sua própria.

Irene Gilberto Simões, em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, embora bastante sucinta, não se preocupando em aprofundar esta ideia, faz uma observação pertinente sobre a postura do narrador deste conto:

O narrador é ao mesmo tempo leitor de sua história, no momento em que introduz comentários que indicam um distanciamento em relação ao narrado. Isso significa que o discurso é contaminado pela história e a primeira pessoa sugere uma terceira pessoa disfarçada (SIMÕES, s/d, p. 175).

Desta feita, Jimirulino conta sua história para o advogado, mas a narração é também uma ocasião para expor as conclusões de sua reflexão possibilitada pelos anos na cadeia com “folga de pensar, estes lazeres” (p. 250), mostrando, o conto, que a chave da sabedoria é conquistada com o correr do tempo. O narrador, no presente da narração, em primeira pessoa, refere-se a ele no passado de modo a

mostrar uma mudança de mentalidade, o que coloca o eu do passado como projeção de uma terceira pessoa.

3.1.2 A Estrutura Metanarrativa

A presença explícita do narratário faz com que o conto se organize de forma a ser uma narração sobre a narração. Há o momento presente em relação ao ato de narrar, que é o diálogo entre o narrador e o narratário. O espaço desta ação se dá na prisão e a ação é o próprio ato de narrar de Jimirulino. Esta situação, conforme encontramos menção em Fiorin (2002), é a enunciação enunciada. Nesta, Jimirulino, o narrador, conta a história do crime. A organização da diegese, no que se refere à história da vida do narrador, não se dá na sequência cronológica. Para narrar o incidente, Jimirulino faz digressões que revelam também outras épocas de sua vida para além da época em que se deu o crime: “[...] eu que sempre fui arrimo de pai bêbedo [...] só que isso se deu, o que quando deveras comigo, feliz e prosperado” (p. 247). Por esta razão, a narração, como é característico dos textos de Guimarães Rosa, não se dá a entender ao leitor de maneira totalmente confortável. É marca do escritor o fato de o leitor necessitar fazer várias inferências, a fim de poder se colocar a par do mundo do narrador. O texto mistura também o ato de narrar aos comentários que encerram a visão de mundo do narrador. Além disso, a organização do discurso do narrador se dá em função do narratário e não do leitor. Este último tem, portanto, antes de mais nada, o “trabalho” de organizar a situação narrativa. Referindo-se a Guimarães Rosa, Simões (s/d) na introdução de seu estudo, comenta:

[...] correndo o risco de não ser entendido, o artista moderno busca o traço de complexidade, o sentido de deformação que ora agride ora inquieta o leitor, mas que de forma alguma o deixa indiferente (SIMÕES, s/d, p. 13).

Assim, este conto apresenta uma organização um tanto mais complexa que o primeiro conto que analisamos, o que nos mostrou a necessidade de examinar de forma mais demorada a organização da diegese.

Em “- Uai, eu?”, vemos que o narrador tem como principal objetivo

contar o ocorrido a seu advogado com a intenção de colocá-lo a par da verdade sobre sua culpa, levantando possibilidades de reflexão sobre aquilo que conta, o que nos remete às funções do narrador, propostas por Genette. Percebemos, nesse sentido, a presença das funções narrativa e de comunicação¹⁸. Pode-se acrescentar ainda que, evidenciando a função de regência, o narrador organiza a narrativa conforme suas necessidades, resultando numa “arrumação” que expomos a seguir.

3.1.3 A Organização da Sequência Narrativa

Em primeiro lugar, o narrador anuncia ao narratário a importância de não lhe esconder nada sobre o assunto do qual vai falar. Segundo ele, o motivo de estar se propondo a contar é porque o assunto interessa aos dois: “o assunto é meu e seu” (p. 247). Aí se vê, portanto, uma justificativa do narrador para o ato de narrar.

Em seguida, Jimirulino se localiza no tempo e no espaço. Refere-se ao motivo de estar no lugar onde se encontra, o qual, nesse momento, é apenas citado e não ainda revelado ao leitor: “De **como aqui** me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida” (p. 247 – grifo nosso).

Nesse trecho, além do narrador, apenas o narratário, por se tratar de um ouvinte, presente no momento da narração, detém a informação sobre qual seria este lugar onde se encontram e ao qual ele se refere. Aí já tem início uma distinção entre o narratário, que não é ainda apresentado textualmente, e o enunciatário, que necessita fazer uma organização da diegese a fim de que consiga apreendê-la.

Na sequência, o narrador faz algumas alocações que dão conta da localização temporal. Alternam-se, neste trecho, momentos em que Jimirulino faz a narração do caso, como: “Eu trabalhava para um senhor Doutor Mimoso” (p. 247); com outros em que faz interferências para comentar sua vida ou expor suas filosofias de vida, como em: “Quem quer viver faz mágica. Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbedo” (p. 247). Esta construção da narrativa é também um fator que oferece dificuldade ao leitor no entendimento da diegese de forma imediata. É necessária a este a tarefa de juntar as partes do todo para construir as significações do texto.

Os próximos parágrafos vão crescer ainda, além da narração e dos

¹⁸ Conforme discorremos no item 2.5 do segundo capítulo.

comentários sobre a vida do narrador, as descrições que constroem a imagem do Doutor Mimoso. Jimirulino é enfático ao relacionar as virtudes do médico: “inteligente, justo e bom”, expressão que é insistentemente repetida durante a narração e que, veremos adiante, apresenta sentido ambíguo, representando as duas fases da vida do narrador, antes do crime e no presente da narração. A ambiguidade se deve ao fato de que ambas as visões encontram-se fundidas em um só discurso.

O crime, fato que constitui o motivo primeiro da história, só é revelado ao leitor no terceiro parágrafo que antecede o parágrafo final do conto: Jimirulino, voltando com o médico de um atendimento de parto, assassinara os três homens que vinham ameaçando seu patrão.

Apenas no parágrafo seguinte, já o antepenúltimo do conto, o narrador possibilita ao leitor entender que o espaço em que se encontra, no momento em que narra, é a prisão: “Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido” (p. 250). E, neste mesmo parágrafo, o narratário é especificado: “o senhor sabe. O senhor advogado” (p. 250). O penúltimo parágrafo se encarrega de confirmar a informação, a partir da utilização do vocabulário pertencente ao campo jurídico: “Fui a júri e condenado” (p. 250).

Por fim, no último parágrafo, o narrador conclui seu erro e anuncia seu propósito de chegar a ser “inteligente, bom e justo” como o Doutor e expressa ainda seu desejo de voltar a trabalhar para o Doutor Mimoso. Entretanto, à medida que formos analisando melhor o enunciado do conto, pretendemos dar conta de mostrar o quanto são dúbias as palavras do narrador no que se refere a sua admiração pelas citadas qualidades do doutor.

3.2 O PERFIL DO NARRATÁRIO

Por ser o narratário designado como um advogado, ouvinte do narrador, este constitui o que Prince denomina de “narratário personagem”. Ou seja, representa alguém que possui papel bastante específico dentro da situação narrativa, não se restringindo à imagem de segunda pessoa não especificada. Uma vez que é função do advogado, enquanto profissional, atuar como representante da lei que julga os homens e que provém do mundo letrado, pertence ao mesmo universo cultural do Doutor Mimoso e não ao do narrador. É tratado como “senhor” pelo narrador,

evidenciando-se uma relação bastante formal entre os dois, pois constituem-se como indivíduos praticamente desconhecidos um para o outro.

Apesar de pertencer a um meio diferente do mundo cultural do narrador, é possível perceber que o narratário conhece bem o lugar e seus costumes. Isso se demonstra pela seguinte fala do narrador: “Assim a gente vinha e ia, a **essas fazendas**, por doentes e adoecidos” (p. 248 – grifo nosso). O pronome “essas” que acompanha o nome “fazendas” mostra serem os lugares, nos arredores onde vivem, familiares aos dois locutores, assim se percebe a presença do narratário, auxiliando na construção do discurso do narrador, embora seja aparentemente um receptor passivo e indiferente devido ao fato de não se manifestar verbalmente.

Temos, nesse caso, como em “Antiperipléia”, um narrador que se dirige a um narratário com a intenção de, além de narrar, discorrer a respeito de uma suposta culpa que lhe é atribuída. Assim, o fato de o narratário ser um advogado, encontra-se perfeitamente adequado aos objetivos do conto. Lembramos que, para Prince, o narratário tem como uma de suas funções ilustrar o tema. No caso deste conto, o narrador deixa para o narratário o papel de refletir sobre uma culpa que, de imediato, cabe de forma evidente ao narrador, mas que, numa leitura mais crítica do conto, é possível entrever que pode também pertencer ao doutor¹⁹.

Fica aberta para o narratário a proposta de encontrar uma solução para o problema que possa surtir efeito no mundo prático: aliviar a pena de Jimirulino. Assim, o advogado se constitui numa escolha bastante apropriada no que se refere ao que entendemos como objetivos do texto, já que o narratário é representado por um profissional que trabalha com a linguagem da justiça. Assim, a figura do advogado, que pertence ao mundo das ideias (letrado), propicia apenas a possibilidade de questionamentos, quando se sabe que não há punição para uma ideia como a do doutor de ter possivelmente induzido Jimirulino a agir em seu lugar.

3.3 O NARRADOR APRENDIZ

Conforme mencionamos, há uma distância cultural bem marcada no texto, que separa Jimirulino de seu patrão. A fala de Jimirulino mostra sua admiração

¹⁹ No item 3.6.1 deste capítulo, abordamos com mais detalhes como o narrador insinua que o doutor pode tê-lo induzido a cometer o crime.

pelos modos finos do doutor e sua narração revela que a relação com o doutor era de um perfeito aprendiz. Isso pode ser ilustrado pela seguinte passagem: “Vindo a gente a par, nas ocasiões, ou eu atrás, com a maleta dos remédios e petrechos, renquetrenque, estudante andante” (p. 248). O trecho revela sua postura de discípulo, um estudante, que segue o mestre, ao mesmo tempo em que a expressão “a par” mostra uma situação de harmonia entre os dois. Assim, apesar de colocar-se como aprendiz, Jimirulino mostra que não era tratado pelo doutor com superioridade, veja-se ainda a passagem: “Me apreciava, cordial. Me saudava segurando minha mão” (p. 248).

Apesar disso, o narrador situa-se, em todo o desenrolar de seu discurso, em condição inferiorizada em relação a seu patrão. Discorrendo sobre seu desejo de vir a possuir os atributos do doutor, que insistentemente relaciona durante a narração e justifica-se em razão da sua condição de iletrado.

Ilustrando a relação de mestre e aprendiz, acrescentamos o que observa Novis (1989) que a palavra “aprender” se faz presente de forma bastante marcante no conto. Podemos localizá-la já no início do texto: “No engano sem desengano: o de **aprender** prático o desfeito da vida” (p. 247 – grifo nosso). Marca também a seguinte passagem, bem próxima do meio do texto em: “**Aprender** com ele eu querendo ardentemente: paixões, razões partes, raposartes... Ele, a cachola; eu a cachimônia” (p. 248 – grifo nosso). Da mesma forma, se faz presente também no último parágrafo para dar fechamento ao conto: “Acho que achei o erro, que tive: de querer **aprender** demais depressa, no sofreguido” (p. 250 – grifo nosso).

Considerando esta perspectiva da aprendizagem, a contraposição entre os dois universos culturais e o fato de que o narratário pertença ao mesmo universo do Dr. Mimoso, vemos que o narrador, condenado, encontra-se inteiramente nas mãos do narratário. Uma frase dita pelo narrador de “Antiperipléia”, quando se refere a sua relação com o cego, pode ser aplicada com bastante propriedade para esclarecer a ligação entre o narrador e o narratário de “-Uai, eu?": “Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder,..." (p. 42). Assim, há, nos dois contos, aparentes relações de poder entre dois sujeitos. É possível notar que o narratário de “- Uai, eu?” se encontra em situação de poder diante do narrador, que se coloca nas mãos do narratário, para que este segundo possa exercer sobre ele o poder de ajudá-lo. Entretanto, a postura de Jimirulino é de indiferença em relação ao narratário, pois não procura convencê-lo de nada. Apenas conta e emite seus comentários, deixando para o enunciatário a tarefa de completar o que diz²⁰. Da mesma forma, o narrador de

²⁰ Falaremos mais demoradamente sobre o papel do enunciatário deste conto no item 3.8 deste capítulo.

“Antiperipléia” encontra-se em situação de poder sobre cego que ele guiava e busca também exercer a persuasão sobre o narratário através de seu discurso. Sintetizando a relação de aprendizagem nos dois contos temos: em “Antiperipléia”, quem fala é o guia, o que se propõe a orientar. Em “-Uai, eu?”, quem fala é o aprendiz, o discípulo do doutor Mimoso.

É assim que Jimirulino vai se colocar, diante do advogado, numa postura de aprendiz do doutor Mimoso. Para o narrador, o mundo letrado pode dotar o indivíduo das finezas que observa no patrão, porém, também das sagacidades que este mesmo demonstra na habilidade de manipular as palavras²¹.

3.3.1 O mundo das ações e o mundo das idéias

Este narrador aprendiz, à medida que conta sua história, justifica para o narratário sua distância em relação ao universo do conhecimento científico, mostrando o que o diferencia do médico. A oposição entre esses dois mundos pode ser vista a partir das descrições de Jimirulino sobre ele e o doutor: “Ele, desarmado, a não ser as antes ideias. Eu – a prumo. Mais meu revólver e o fino punhal. De cotovelo e antebraço um homem pode dispor. Sou da laia leal. Então, homem que vale por dois não precisa estar prevenido?” (p. 248).

Suas palavras deixam clara a diferença entre eles, de que um se encontrava armado de pensamentos, de ideias, enquanto o outro se armava de forma prática, de objetos palpáveis: com revólver e punhal. Temos ainda:

A gente na vem-vinda – de casos de partos. A gente conversava constituidamente, para recuidar, razões brancas. Eu escutava e espiava só as sutilezas, nos estilos da conversação. Aquelas montanhas de ideias e o capim debaixo das vacas (p. 249).

Esta sua fala deixa implícita também a superioridade que vê de um sobre o outro. As ideias, que fazem parte do mundo do Doutor, estão na cabeça (no alto) em oposição ao capim, que se situa “debaixo” das vacas.

Jimirulino pertence, então, a este mundo mais material, o que justifica

²¹ Tratamos deste tema no tópico 3.6 deste capítulo.

ser acostumado a agir impulsivamente, sem refletir. Por esta razão afirma insistentemente que deseja passar a ser como o doutor, sutil, delicado e fazer uso da linguagem culta, como a do doutor que ele tanto valoriza.

A descrição do médico, por ser feita a partir da visão de Jimirulino, é sempre associada à comparação com questões práticas. São sempre enfáticas as qualidades do doutor na descrição do narrador. Estas são comparadas às questões de aspecto positivo e que pertencem ao corriqueiro, que Jimirulino conhece por sua experiência de vida. É este o seu modo de descrever a inteligência e a bondade de caráter do doutor:

[...] olh'alegre, justo, inteligentudo – de **calibre**, de **quilate**, de caráter. Bom até-onde-que, bom como **cobertor, lençol e colcha**, bom mesmo quando com **dor-de-cabeça**: bom, feito **mingau adoçado**. Versando chefe os solertes preceitos (p. 247 - grifos nossos).

Ou ainda:

Ô homem! Inteligente como **agulha e linha**, feito **pulga no escuro**, como **dinheiro não gastado**. Atilado todo em sagacidades e finuras – é de 'fimplus!' de 'tintínibus' latim, o senhor sabe, aperfeiçoa ... Isso, para ele, era **fritada de meio ovo**. O que porém bem (p. 248 – grifos nossos).

Os elementos empregados pelo narrador para descrever o patrão, Dr. Mimoso, acentuam, em seu discurso, além de sua cultura iletrada, o fato de ser ele alguém bastante ligado ao concreto. Neste ponto, podemos retomar a importância do papel do narratário neste texto, pois o narrador faz questão de deixar clara a proximidade entre o narratário e o doutor, quando aproxima os saberes de ambos com as palavras: “é de fimplus! De tintínibus... – latim, **o senhor sabe**, aperfeiçoa” (p. 248 – grifo nosso). Ao dirigir-se mais diretamente ao narratário, com a expressão “o senhor sabe”, o narrador deixa claro que o advogado compreende bem o latim do doutor. E é para este narratário que o narrador pretende se justificar, contando sua história, direcionando seus conceitos sobre a vida, suas reflexões, sua visão de mundo. Sua reflexão busca sentido para a dualidade agir versus pensar. Defende que o agir é próprio dele e o pensar, do mundo letrado. Veja-se a diferença pelo próprio nome do personagem “Dr. Mimoso”. É caracterizado como pessoa sutil “inteligente, justo e bom! – muito leve no caso”. O narrador, por sua vez: “Eu, já cortado com aquilo” (p. 249). Nota-

se ainda que, segundo Jimirulino, o Doutor apresentava “sutilezas, nos estilos da conversação” (p. 249), em oposição ao narrador que se aproxima sempre do rústico: “Eu: duro, firme, de lei – pau de ipê, canela-do-brejo” (p. 249).

Retomando as considerações de Novis (1989), a autora observa que a forma como Jimirulino descreve o doutor ilustra o tema da aprendizagem, uma vez que, segundo ela, isso se faz num “modelo didático”:

A lição do doutor Mimoso “a gente deve ser: **bom, inteligente e justo**”, é precedida de uma descrição do mestre, em três parágrafos. Em cada um, Jimirulino, o aprendiz, qualifica o mestre exatamente na mesma ordem, como bom, inteligente e justo: “**Bom como** cobertor, lençol e colcha”; “**inteligente feito** pulga o escuro”; “**justo feito** perdão depois da repreensão”. A narração obedece, pois a um critério de ordem e clareza com o objetivo didático de transmitir e garantir a apreensão do que se quer transmitir, o que explica as numerosas repetições das comparações (NOVIS, 1989, p. 78 – grifos da autora).

A autora defende que o tema da aprendizagem, para além deste conto, faz-se presente constantemente nas narrativas de *Tutaméia*. Sua pesquisa traz subsídios para o que queremos mostrar neste conto, pois, a partir deste tema da aprendizagem, é que surge o que tencionamos mostrar em *Tutaméia*: a presença do narratário oferecendo questionamentos sobre o ato de narrar. O tema da aprendizagem, neste conto, aparece de forma muito bem elaborada para a construção dos sentidos do texto. Ao longo deste capítulo, buscaremos assinalar que a maneira como Jimirulino narra mostra que ele já aprendeu aquilo que diz desejar aprender, ou seja, manipular a linguagem da mesma forma como o faz o doutor.

3.4 AS INCURSÕES DO NARRATÁRIO

3.4.1 As Marcas Explícitas da Segunda Pessoa

Há, no texto, momentos em que o narrador se dirige explicitamente ao narratário, marcando a presença direta do advogado, como a segunda pessoa do discurso. É interessante observar que o conto se abre com uma fala do narrador desta natureza: “Se o assunto é meu e **seu, lhe** digo, **lhe** conto” (p. 247 – grifos nossos). Ao

final da narração, Jimirulino expõe uma modificação desta mesma fala: “Se o assunto é **seu e nosso**, **lhe** repito **lhe** digo: minha encaminhação, **veja** só” (p. 250 – grifos nossos). Esta última constitui-se numa paráfrase da primeira, mostrando, ao final, que o conhecimento que antes pertencia mais ao narrador que ao narratário (“meu e seu”) passa a pertencer mais ao narratário (“seu e nosso”). O procedimento do narrador sugere uma transferência da responsabilidade para resolver tal situação, sugerida de forma velada.

Assim, quer no início, quer no final da história, o narrador acentua sua função de narrador, chamando a atenção para o próprio ato de narrar. Da mesma forma, marca a presença de um ouvinte a quem conta, pondo em evidência a ocorrência de um ato de comunicação e delimitando explicitamente a presença de um “eu” e de um “tu”.

Outras duas ocorrências são feitas de forma mais sutil: “**A gente** vai – nos passos da história que vem” (p. 247 – grifo nosso) e “Dos inimigos dele: os que **a gente** não quer, mas faz” (p. 249 – grifo nosso). Considerando que a expressão “a gente” equivale a “nós”, aqui, o narrador simplesmente toma a liberdade de incluir o narratário como quem compactua de suas opiniões.

Outras duas menções ao advogado ocorrem de forma a possibilitar ao leitor a compreensão da situação narrativa que envolve dois interlocutores em situação formal. São elas: “- latim, **o senhor** sabe, aperfeiçoa” (p. 248 – grifo nosso) e “Desarranjação, a má-representação, **o senhor** sabe. **O senhor, advogado**” (p. 250 – grifos nossos).

3.4.2 As perguntas

Há momentos em que a referência ao narratário se faz de forma mais indireta e alguns destes são dados em forma de perguntas. Há a ocasião em que o narrador faz um questionamento cuja resposta deve permanecer em aberto sugerindo reflexão tanto ao narratário quanto ao leitor. É o caso da primeira questão: “Se o assunto é meu e seu, **lhe** digo, **lhe** conto; **que vale enterrar minhocas?**” (p. 247 – grifo nosso). Isto ocorre também com sua terceira pergunta: “Sou da laia leal. Então, homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?” (p. 248).

Intercaladas a estas aparecem uma segunda e uma quarta perguntas, as quais se referem a curiosidades externadas pelo narratário ou, se não externadas,

representam aquilo que o narrador supõe que sejam: “Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem” (p. 247) e “Meu patrão se sombreava? – o que nem dava a perceber” (p. 248).

Neste texto, esses recursos ocorrem em número bastante reduzido, se compararmos com a frequência de indagações que ocorrem em “Antiperipléia”. Entretanto, aqui, cumprem a mesma função de estabelecer um elo com o narratário. A pouca ocorrência de indagações, neste conto, pode ser facilmente justificada, quando observamos que Jimirulino não demonstra, em seu discurso, uma intenção explícita de convencer seu narratário sobre seu ponto de vista. O que se mostra de maneira clara neste texto é seu objetivo de narrar a alguém que deve passar a compartilhar o fato narrado, ficando a sugestão de reflexão. Jimirulino assume-se como autor do crime, sem nenhum objetivo de tentar se defender. Embora fique sempre implícita a intenção de mostrar que o doutor o induziu a esta prática²², não cobra, em nenhum momento, do narratário algum tipo de punição para o seu patrão.

3.5 INTERLOCUTOR E INTERLOCUTÁRIO

Neste conto, há lugar também para o nível em que se situam interlocutor e interlocutário. Conforme lembra Fiorin, é este “[...] um simulacro da estrutura da comunicação, criado no interior do discurso” (2002, p. 67). As várias passagens em discurso direto são momentos em que o narrador reproduz falas do doutor em vez de parafraseá-las. Estruturado dessa forma, o texto deixa parecer que o narrador não deseja interferir na fala do seu patrão, atribuindo, deste modo, caráter de veracidade àquilo que conta. Sobre o emprego do discurso direto na narrativa, Fiorin (2002) ressalta seus objetivos, afirmando que “ele deve criar um efeito de sentido de realidade, não ser real” (p. 75). Com esse recurso, o narrador também procura cumprir com o acordo estabelecido com o narratário no início do texto de dizer a verdade, sem “enterrar minhocas”.

O primeiro momento em que o narrador manifesta uma fala do doutor é em: – *‘Jimirulino, a gente deve ser: bom, inteligente e justo... para não fincar o pé em lamas moles...’* (p. 248 – grifos do autor). Neste trecho, o doutor coloca-se em posição de quem é detentor de muitas virtudes e age como mestre para ensinar estas doutrinas.

²² Aprofundaremos essa discussão no item 3.6 deste capítulo.

Refere-se a valores de caráter universal. “A gente deve ser” é uma expressão que não só coloca Jimirulino como aprendiz, mas também mostra que o médico tinha claramente o objetivo de transmitir um ensinamento.

Outra passagem:

– ‘*Jimirulino, o que esses são: são é os meliantes...*’ muito me dizendo, ele, de uso de suspiro – ‘... *pobres ignorantes... Quem menos sabe do sapato é a sola...*’ Alheava os olhos cheios de bondade (p. 249 – grifos do autor).

O narrador busca mostrar ao narratário que o doutor menospreza as qualidades dos inimigos. Deprecia seus valores. A avaliação contida neste trecho ao mesmo tempo em que os despreza traz a possibilidade de colocar Jimirulino em condição de superioridade, valorizando-o em relação aos bandidos, uma vez que ele se portava como um agregado do doutor.

Cada palavra do doutor Mimoso é tida por Jimirulino como as de um sábio.

A reprodução de seus ensinamentos ao narratário vem sempre acompanhada de comentários que supervalorizam a figura do médico: “Moderado então ele me instruiu: - ‘*A gente preza e espera a lei, Jimirulino... Deus executa!*’ – e não era suspiro, não, eram arejos de peito, do brio fidalgo” (p. 249 – grifos do autor).

A citação das leis divinas, por parte do médico, cai como uma vestimenta perfeita para Jimirulino, que desejava ser como o doutor. Segundo as palavras do médico, reproduzidas com fidelidade pelo narrador, quem executa as obras justas é “Deus”. Depreende-se deste texto que, para quem costuma agir por impulso, este é um bom argumento. Para Jimirulino, foi fácil seguir as sutis encaminhações do mestre.

Há bastante ênfase por parte do narrador no modo de agir do doutor. Jimirulino deixa patente a ideia de que o doutor era sempre muito perspicaz: “moderado então ele me instruiu”. Mais uma vez o narrador acentua a posição do doutor como instrutor e, conseqüentemente, a dele como aprendiz. Entretanto, um instrutor que dá as lições de forma moderada. Ou seja, o doutor não deu uma ordem direta para que Jimirulino executasse o crime, mas a fala do narrador mostra que o doutor conduziu as palavras com tamanha sagacidade que ele sem perceber foi levado a fazê-lo, no intuito de se tornar uma pessoa admirada, aquela que o doutor sugere:

Daí, já em desdiferenças, ele veio: - *'Deixa, Jimirulino...'* – se a melhor luz faz o norte. – *'Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e com recibos, pagam...'* afirmador, feito no florear com a lanceta. (p. 249 – grifos do autor)

Então, os conselhos do doutor foram aceitos pelo narrador como a “melhor luz”. Impulsivamente, agiu como o doutor, de forma muito “moderada”, havia lhe instruído. É importante observar que, neste trecho, o narrador interrompe a fala do doutor para se posicionar dizendo: “A melhor luz faz o norte”. Assim, considerando o doutor como a sua melhor “luz”, deixou-se conduzir por ele e buscou a direção (o norte) sutilmente apontada por ele. Esta era sua visão no momento em que se deu o fato. No presente da narração, momento em que ele fala ao narratário, por já ter tido seu tempo na prisão para refletir, é que consegue construir este discurso ambíguo a fim de mostrar sua visão atual, mais crítica. Dessa forma, o narrador se mostra como alguém muito realista e que não acredita em sorte: “Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem” (p. 247). É a visão apresentada no momento presente da narração, pois o episódio, o engano em relação ao doutor o torna assim, visto que ele já era uma pessoa de comportamento prático.

Conforme discutimos no primeiro capítulo, na relação interlocutor e interlocutário, os papéis se invertem na medida em que um assume o ato de fala e o outro, o de ouvinte. Assim, o interlocutor costuma também ocupar o lugar de interlocutário e vice-versa. Contudo, no conto “- Uai, eu?”, só o doutor fala. Jimirulino não reproduz para o narratário as suas falas com o doutor. Este arranjo faz com que ele ocupe, diante do doutor, sempre o papel de interlocutário. Dessa forma, fica marcada a ideia de que teve constantemente uma atitude passiva na sua relação com o doutor, apenas absorvendo as suas lições.

3.6 UMA LIÇÃO JÁ APRENDIDA

3.6.1 O Narrador se Revela Induzido pelo Doutor

Conforme mencionamos, uma leitura mais atenta do conto pode levar o leitor a perceber que o discurso do narrador, muito sutilmente, acusa o doutor de tê-lo

induzido a cometer o crime. Veja-se a seguinte passagem:

Eu, olhando para o silêncio, já com as beiradas duvidadas. Fui me enchendo de vagarosamente – o que estava me tremeluzindo. Meu destino ia fortíssimo; eu, anônimo de família. Daí, já em desdiferenças, ele veio: - “*deixa, Jimirulino...*” – se a melhor luz faz o norte. “*Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam...*” - afirmador, feito no florear com a lanceta. Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência! E peguei a ideia de que. Respirei respiração, entanto que para ásperas coisas, entre o pinote e o pensamento, enfim clareado (p. 249).

Este trecho é parte essencial do conto no sentido de apontar como o narrador se justifica ao narratário por ter cometido o crime. Jimirulino se descreve como um anônimo de família que, desejando ser admirado pelo doutor, “enchendo de vagarosamente”, vestiu a imagem criada pelo outro do “fiel homem valente”, capaz de cometer a vingança esperada pelo médico como pagamento. Há, efetivamente, nesta passagem, uma agudeza muito marcante no discurso do narrador que, após reproduzir a fala do doutor, chama a atenção para inteligência deste. Fica, então, compreensível a intenção de mostrar que o doutor sabia manipular as palavras e, pacientemente, o fez, nesse momento, enquanto acariciava o animal com semelhante meiguice. Jimirulino, então, revela ter caído na armadilha do doutor, uma vez que pegou “a idéia de que”, sem pensar, “entre o pinote e o pensamento”. Se o narrador se constitui na imagem de um homem de ação e não de pensamentos, essa foi a razão por que se tornou um alvo fácil para o doutor. No momento da narração, conforme ele mesmo afirma, o pensamento se encontra “enfim clareado”, sendo, por esta razão, possível a ele reler toda esta situação.

Contrariamente ao narrador, o doutor é organizado e sereno o que o leva a agir pacientemente: “Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculo, imaginado de ladino, só se diga” (p. 248-249). De acordo com a visão do narrador, doutor Mimoso sabe como medir suas atitudes de forma calculada, conforme seus objetivos. Assim sendo, o narrador é extremante irônico ao descrevê-lo. No presente da narração, após o tempo de reflexão que a prisão lhe propiciou, consegue ver como o doutor é “ladino”. A expressão ao final da descrição “só se diga” afirma o caráter irônico do seu discurso, chamando a atenção do narratário para mostrar que há algo mais sendo dito, além do sentido explícito das palavras que organiza. Neste trecho, percebe-se, pois, a intenção do narrador de dizer, insinuando que não diz, o que promove um desacordo entre enunciado e enunciação. Esta estruturação do texto nos

permite perceber uma imagem do enunciador que, “por trás” do discurso do narrador, é o responsável pela elaboração desta construção. Da mesma forma, pode-se pressupor a figura de um enunciatário, capaz de dialogar com este enunciador de forma crítica a fim de perceber esta ironia²³.

3.6.2 O Narrador Deseja ser Como o Doutor

Genette, quando se refere às funções do narrador, discorre sobre a função ideológica, a qual podemos afirmar ser predominante neste conto. Isto se dá, pois o narrador posiciona-se diante do fato ocorrido e, tanto conta esses fatos ao advogado, quanto reflete sobre seu aprendizado de vida. Ou seja, ele deseja não só contar, mas à sua maneira, à luz da sua visão de mundo atual. Este narrador mostra, já desde o início da narração, a seu destinatário que, no momento presente, percebe-se como quem foi capaz de “aprender prático o desfeito da vida” (p. 247). E, conforme conclui no final: “Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, no sofreguido” (p. 250).

Nesse sentido, o discurso do narrador se faz carregado de ambiguidade ao descrever as virtudes do doutor. Isso porque o texto funde, com qualidade estética ímpar, as duas visões do narrador: a que ele tinha antes do crime e a que apresenta no presente da narração. Assim o narrador se refere ao doutor como alguém inteligente, mas, é possível ler em suas palavras que tal inteligência está relacionada também a certo grau de “malandragem”. Observem-se, por exemplo, as seguintes palavras: “Atilado todo em sagacidades e finuras”. Há aí um tom irônico, uma vez que a palavra “atulado” remete a esperto, hábil. Na sequência desta descrição, o narrador completa com a assertiva: “O senhor sabe”. Neste momento, o narrador pode estar chamando a atenção do narratário para mostrar que deseja dizer mais do que está aparentemente dizendo.

Não se pode afirmar ao certo e aí está a grande arte do texto. Fica para Jimirulino e para o advogado, tanto quanto para o enunciatário a questão: houve ou não tal intenção, por parte do doutor? O discurso do narrador busca mostrar que sim. O narrador mostra que o doutor sabia articular muito bem a linguagem com suas “finuras” e “estilos na conversação”. Assim, busca mostrar constantemente e, ao mesmo tempo,

²³ No item 3.8 deste capítulo, discutiremos mais demoradamente esta questão.

despreocupadamente, que o doutor o leva a cometer o assassinato. Sua despreocupação se deve ao fato de que o tempo passado na cadeia, com “folga de pensar” propiciou-lhe amadurecimento. Encontra-se agora numa postura em que não depende de que outros acreditem ou não no que diz, ou sequer faz questão de que o compreendam. Seu desejo é sair da prisão para que, dotado desta nova visão da situação, possa agir com a mesma “paciência” com que age o doutor e a mesma que demonstra agora para com o narratário, despindo-se do erro na precipitação das atitudes do passado. Jimirulino mostra que aprendeu, na prática, o que é ser enganado, ao mesmo tempo em que sabe que não o foi, pois não pode provar nada. O engano se dá, portanto, no nível da essência, não no da aparência, conforme ele mesmo insinua: “No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida.” (p. 247).

Assim, podemos nos remeter ao que o narrador se refere como o “gosto da segunda metade”. A expressão sugere o que aguarda para experimentar: viver o novo aprendizado, depois que sair da cadeia. Uma vez que já aprendeu a empregar a ambiguidade nas palavras, já sabe lidar com o abstrato e não mais apenas com o prático. Agora deseja sair da prisão para sentir o gosto de ser como o doutor e experimentar, na prática, o que agora tem em pensamento. Lembramos, ainda, a leitura de Novis (1989), para quem a “segunda metade” é representada pela vida na prisão que lhe possibilitou “folga de pensar”. Entretanto, concordamos com a visão da autora quando afirma que “Jimirulino, que no final ainda se confessa aprendiz do Doutor Mimoso, já aprendeu os ‘solertes preceitos’ do chefe” (NOVIS, p. 78-79).

Desse modo, as intenções expressas pelo narrador são: “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o doutor Mimoso!” (p. 25). Se os adjetivos que o narrador atribui ao doutor permitem uma leitura ambígua, que traz condensadas duas visões do narrador em relação ao doutor, depreende-se que, antes do crime, havia uma visão idealizada do doutor como quem realmente portava estas qualidades. Após a lição, o narrador pode vê-las como qualidades aparentes do doutor e assim pretende também agir quando lhe for dada a nova oportunidade fora da prisão. Além disso, o narrador revela um desejo de voltar a trabalhar para o doutor. Fica em aberto no conto, a partir daí, uma possível intenção de vingança, uma vez que sua fala termina com ponto de exclamação, expressando forte emoção diante da possibilidade de trabalhar novamente para o doutor e que tal emoção contrasta com a tranquilidade demonstrada ao dialogar com o narratário.

3.7 O TÍTULO

Considerando que o narrador se vê como quem foi induzido a cometer o crime, podemos afirmar que o título deste conto aplica-se como uma indagação, podendo ser atribuída tanto ao narrador como ao doutor. De quem seria a culpa?

O título corresponde, portanto, à atmosfera de ambiguidade que permeia todo o conto.

Sabemos que Guimarães Rosa era possuidor de um vastíssimo conhecimento da língua portuguesa, como também de outras linguagens em seus mais variados idiomas. Dessa forma, podemos ainda entrever, neste título, a interjeição mineira “uai”, um reflexo da linguagem regional do autor, da mesma maneira como podemos deslocá-la de seu significado regional. Se tomarmos seu aspecto fonético, embora não corresponda à grafia, podemos considerá-la no sentido oferecido pela língua inglesa. Assim temos: “why” (por quê?), que remete a uma indagação relativa a causa. Nesse caso, o narrador estaria convidando desde o título o seu interlocutor a refletir. Por que seria ele o culpado, se foi levado a agir tão impulsivamente? A mesma pergunta vale para o doutor: Por que seria o doutor o culpado se não foi ele quem concretizou a atitude? Assim, o próprio título, em se tratando de uma pergunta, já faz uma convocação de seu destinatário à reflexão.

Também podemos notar a busca de uma proximidade do narrador, convocando o narratário, quando observamos que há um travessão no início do título, o que denota uma marca muito explícita de diálogo com outrem. Há ainda que se perceber que o título marca também a rapidez com que Jimirulino agiu, “no sofreguido”, pois ele “urgenciava”. Ou seja, quando se deu conta, já tinha executado a ação impensada. Daí a pergunta: “- Uai, eu?”.

3.8 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO

O advogado, sendo um narratário e, como tal, estando posto no enunciado, só demonstra adquirir os conhecimentos que lhe oferece o narrador, pois não emite qualquer opinião. Diferentemente, o leitor poderá ler não só o que o narrador diz, mas também o que se insinua em meio a suas palavras e manifestar uma postura

crítica, atualizando o texto. Agindo desta forma, o leitor estará dialogando com o enunciador, cuja figura está pressuposta na construção do texto e, portanto, estará o leitor ocupando o espaço aberto ao enunciatário. Ao dialogar com o enunciador e não apenas com o narrador, o enunciatário tem a possibilidade de conceber a figura do doutor como alguém que se utilizou de astúcia, na intenção de levar Jimirulino a cometer o crime que ele não queria cometer. O doutor, sendo inteligente, conforme descreve Jimirulino, sabia que seu ajudante era um homem sem família e, portanto, assumiria por ímpeto, o papel do homem corajoso projetado por ele. Além do mais, sabia que Jimirulino era uma pessoa de ação, não de ideias.

Jimirulino queria aprender com o doutor as espertezas “Aprender com ele eu querendo ardentemente: compaixões, razões partes, raposartes...” (p. 248). Desejava, assim como o doutor, saber utilizar a linguagem de forma ambígua, sábia, para poder se safar pelo discurso das situações em que não pode agir. Ambicionava dominar as ‘artes de raposa’. É necessário ao leitor observar o emprego das reticências depois da palavra “raposartes”, o que lhe deixa a oportunidade de completar a leitura de que o doutor não era apenas uma pessoa instruída, como também conseguia empregar essa instrução a seu favor. Assim, Jimirulino obedeceu, pois se encontrava destituído de crítica e admirava cegamente a figura e o conhecimento do patrão, conforme relata: “estava à obediência, com a cabeça destampada” (p. 249).

No nível explícito do discurso, que é o do enunciado, o narrador deixa para o narratário, o advogado, a função de encontrar, no mundo da lei, uma solução para seu caso. Jimirulino sabe que é o culpado perante a lei. Entre ações e ideias, praticou a ação. Sabe também que não há condenação para ideias, sobretudo as que não são expressas de forma clara, como é o caso do doutor que apenas insinuou-se, induziu. Fica, então, no nível da enunciação, a proposta de reflexão sobre a questão da culpa, sobre quem fez e quem indiretamente induziu a fazer. Jimirulino sabe que ao doutor não pode ser atribuída a responsabilidade, por isso, não deixa patentes suas intenções de aprender a “malandragem” em roupagem da elite. Dessa forma, diz, no nível do enunciado, que deseja aprender, mas ao enunciatário é possível perceber que já aprendeu, uma vez que constrói toda sua narração com base nesta ambiguidade, permitindo ao enunciatário compreender que falta a Jimirulino apenas aplicar o que aprendeu ao relacionamento com o doutor.

Assim sendo, o enunciador manipula dois conceitos em relação aos atributos do doutor, promovendo um desacordo entre enunciado e enunciação. As palavras “bom, justo, inteligente”, podem ser lidas no que tange ao universalismo dos

valores ideais, como também num sentido irônico. Assim, o enunciatário pode ler duas dimensões temporais do narrador entrelaçadas de forma literária no conto: Antes do aprendizado, o narrador via essas qualidades no sentido ideal, depois do crime e da prisão, passa a ver o doutor para além da aparência de bom e justo. Vê-o, na essência, como um “espertalhão” que consegue manipular pelo discurso e ao mesmo tempo o mestre que lhe ensinou esta mesma arte.

3.9 O ATO DE NARRAR EM QUESTÃO

As possibilidades de significações oferecidas pela construção do discurso do narrador vão apontar para duas visões: uma no nível do discurso e outra que podemos entrever num nível mais latente. Considerando, então, que o narrador não pretende adquirir apenas as finezas do doutor, que quer também a esperteza, cabe ao leitor ler a outra história que está narrada implicitamente: o doutor o mandou cometer o crime e Jimirulino deseja vingar-se.

A narração, numa leitura mais crítica, é capaz de revelar que o narrador tornou-se um sujeito também hábil na arte da linguagem, pois se propõe a dizer a verdade: “Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas?” (p. 247). Este compromisso com a verdade lembra o juramento que um réu deve fazer no momento de ser julgado. E Jimirulino o faz, ou seja, diz a verdade. Entretanto, nota-se que, para além do que ele diz, há uma outra verdade implícita. Esta última está oculta nas suas palavras. Esse discurso ambíguo do narrador mostra que ele já aprendeu a compreender o abstrato e não mais lidar apenas com o prático. Jimirulino aprendeu, então, a manipular ideias em vez de apenas agir.

O enunciatário, aquele capaz de desconfiar do discurso aparente do narrador, não fará a leitura apenas do que diz o narrador ao narratário. É neste sentido que o texto questiona o ato de narrar. A presença do narratário é imprescindível, pois estabelece uma ponte entre o leitor e o texto. A figura do advogado, representante da lei que provém do mundo letrado e que não pode ser burlada sob pena de castigo, propicia a reflexão sobre o cumprimento ou não destas leis.

O narrador deste conto de Guimarães, como de costume, não oferece uma leitura facilmente compreensível ao leitor, mas ele e seu narratário demonstram partilhar da mesma “competência narrativa” (REIS, 1988: 20), uma vez que não há, por

parte do narrador, esclarecimentos metaliterários ou metalinguísticos que se façam necessários para a efetivação da comunicação. Assim esse narrador pode se ocupar em explicitar suas opiniões, os ensinamentos que lhe trouxeram os acontecimentos que narra, que resultam no momento da narração na suas filosofias de vida. É interessante observar que narrador e narratário pertençam a mundos diferentes e que isso não torne necessárias um mínimo de indicações esclarecedoras. Supõe-se, com esse recurso do autor, que a cultura do sertão seja de entendimento fácil ao narratário da cidade. Dessa forma, o texto parece mostrar que o narrador não demonstra muita preocupação de ser entendido pelo narratário. Ainda, para o narrador de “- Uai eu?”, o conhecimento que provém do mundo letrado, da cidade, custa-lhe bastante, pois aprendeu com dificuldade. Segundo ele: “Quem quer viver faz mágica”. Jimirulino considera que aprendeu a mágica de viver e deseja agora sair da prisão e praticá-la.

Wisnik (2002), em estudo sobre o conto “Famigerado” de *Primeiras estórias*, discute como o letrado do conto que ele analisa consegue se defender da violência, representada pela figura do jagunço matador. Argumente ele que:

Operada pelo letrado, no limite entre ameaça e a astúcia, a manobra expõe a potência ambivalente mercurial da língua ao mesmo tempo que a escamoteia – através dela o conto guarda e exhibe, ainda, a ambiguidade da lei não fundada e o nó não desatado da violência cordial, cujas implicações são cheias de consequências para a discussão do Brasil contemporâneo (WISNIK, 2002, p. 178).

O autor discorre demoradamente sobre a imagem da sociologia brasileira que aparece expressa na história do referido conto. Segundo ele, o texto retrata um momento histórico social em que no sertão “falta a lei” e no ambiente urbano “a lei falta”. O que tenciona apontar é que o sertão é regido pela força e não pelas imposições legais, ao mesmo tempo em que, no meio urbano, as leis existem, porém, são falhas. Ainda para ele:

A fragilidade da lei, e sua crônica impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro, cujas implicações as mais profundas e sutis são objeto explícito ou implícito desses textos de Guimarães Rosa (p. 188).

Quanto ao conto “-Uai, eu?”, embora não retrate a falta da lei, porque o narrador está sendo punido pelo crime, é imperioso observar que, curiosamente, o

comportamento que esse narrador revela ter o doutor e que ele pretende copiar é semelhante ao do narrador de “Famigerado”. Jimirulino, não obstante o fato de ter pouco conhecimento das letras, mostra ter aprendido a imitar o jogo verbal empregado pelo doutor. Assim, ambos portam-se como o narrador letrado do conto “Famigerado”, descrito por Wisnik, aquele que:

Desarma o mecanismo da vingança fisicamente violenta, corrente no sertão imemorial, através de outro mecanismo de vingança que lhe é complementar, o astucioso, analisando sibilinamente, pela própria autoexposição ao riso, uma realidade constrangedora na qual está, ao mesmo tempo, excessivamente metido para não jogar o jogo que ele impõe. Sublima, com isso, a sua impotência de fato, mostrando e escondendo a arma invisível do verbo, potente por sua vez aos olhos do seu público virtual de letrados (p. 186).

Complementando o estudo de Wisnik, Renato Janine Ribeiro (2002), em análise do mesmo conto, trata da relação entre “letrado e guerreiro”, defendendo a ideia de que a linguagem pode se constituir numa arma “terrível”. A constatação a que este estudioso chega sobre a disputa entre letrado e iletrado é a de uma relação que:

[...] passa pelas armas que um e outro brandem: um arma-se de faca, espingarda e honra; outro, de palavras e ardis. Um quer o sentido verdadeiro, primeiro; o outro joga sempre com o duplo sentido, até culminar na espantosa revelação do mal que tem dentro de si [...] de um lado, a arma direta, seja branca ou de fogo, de outro, a arma da palavra, que é em última análise a mais forte (RIBEIRO, 2002, p. 317).

As palavras acima podem efetivamente ser aplicadas ao conto que analisamos, uma vez que, conforme discutimos, Jimirulino armava-se, a princípio, de espingarda e o doutor de palavras. Entretanto, o que se vê em “-Uai, eu?” é a superação do “guerreiro”, que mostra ter aprendido a lição do mestre letrado e já começando a pôr em prática as armas matreiras da palavra, conforme demonstra em sua conversa com o advogado.

Obviamente, o advogado, como narratário, só poderá ter acesso àquilo que o narrador lhe dirige, entretanto, conforme citamos acima, nas palavras Wisnik, a linguagem se faz potente por sua vez aos olhos de um público virtual de letrados. Nossa análise, na intenção de complementar a visão deste estudioso, vê, então, o citado “público virtual de letrados” como o enunciatário, capaz de compreender a

potencialidade do verbo, da forma como é trabalhado pelo enunciador do conto. O discurso do narrador Jimirulino está, então, pleno de significações. Temos aí um exemplo efetivo de palavra empregada de forma artística, carregada de subjetividade a um ponto extremo em que o nível de poeticidade é capaz de encantar o leitor capaz de apreendê-la.

Segundo Bakhtin:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social (BAKHTIN, 2004, p. 36 – grifos do autor).

Dessa forma, esse conto reflete, ainda que ficcionalmente, uma relação de comunicação bastante específica, se considerarmos a relação entre autor e leitor, em que o discurso apresenta um significado extremamente específico que só cabe neste contexto de enunciação: o literário.

O primeiro modo de chamar a atenção para o ato de narrar é, então, a construção do texto. O conto se constitui na conversa de Jimirulino, o narrador com seu advogado em que conta sobre seu crime. Narra a narração da história do crime. Trata-se, portanto, de uma metanarrativa, conforme tratamos no item 3.1.2 deste capítulo.

Como no conto "Antiperipléia", este também alude ao processo narrativo e, mais especificamente à linguagem própria da literatura que se caracteriza por seu caráter ambíguo. É o que se vê no discurso do narrador que, na sua narração dirigida ao advogado, deixa perpassar as duas visões de um mesmo fato, por meio de um único discurso.

Outro aspecto deste conto lembra ainda o mundo da fantasia. Dr. Mimoso, conforme nos descreve o narrador, era um homem cheio de ideias. Criou um personagem que, conforme a visão de Jimirulino, seria alguém por quem o doutor teria admiração: "um dia eles pela frente topam algum **fiel homem valente...** e, com recibos pagam..." (p. 249 - grifo nosso). Jimirulino, "anônimo de família" (p. 249), assumiu o personagem. Sem perceber, assumiu a fantasia que, para ele, "era fé e brinquedo" (p. 250), abraçando, então, a fantasia do herói. Após o impulso, que o levou a tal atitude, vem a realidade: "Me prenderam – ainda com fôlegos restantes - quando acabou o acontecido. Desarranjanção, a **má- representação...**" (p. 250 – grifo nosso). É o momento em que Jimirulino se dá conta da sua representação.

Assim, seguindo a linha do primeiro conto que analisamos, este também faz referências ao narrar, à linguagem plurissignificativa da arte, como também ao contraponto entre fantasia e realidade que são característicos da arte de maneira mais geral.

4 “CURTAMÃO” E O DESTINATÁRIO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIEGESE

Neste conto, há também um narrador autodiegético, desta vez inominado, o qual se dirige a alguns “ouvintes”, que também não são identificados com a sorte de especificidades que apresentam os narratários dos dois primeiros contos que analisamos. Este narrador se apresenta como um pedreiro que passa, no decorrer da ação, a “arquiteto”. A história narrada versa sobre a construção de uma casa que o narrador se propõe a reconstruir juntamente com o narratário²⁴ na medida em que conta: “Convosco componho [...] dizendo, formo é a história dela, que fechei redonda e quadrada” (p. 67).

Desta feita, temos: o diálogo entre narrador e narratário e a história da construção da casa. O discurso do narrador leva-nos a compreender que ele está diante da casa no momento em que conta, assim como também registra ali a presença dos ouvintes que atuam como narratários. A narração funciona como uma retomada, por parte do narrador, dos fatos que viveu em época remota. Isso porque o narrador revela ter estado fora do lugar, encontrando-se de volta para visitar: “**Revenho** ver: a casa, esta, em fama e ideia” (p. 67 – grifo nosso). Assim o diálogo entre narrador e narratário se dá diante do prédio pronto, que, no presente da narração, tendo sido “comprado pelo Governo” (p. 67), é utilizado como “escola de meninos” (p. 67) e representa para o narrador “agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco” (p. 71). Ainda, para confirmar o espaço em que se dá a enunciação enunciada, podemos nos remeter a dois itens da fala do narrador. A casa é mencionada como “esta”, o que revela proximidade em relação ao prédio, enquanto, ao referir-se ao bar onde se firmou o acordo entre ele e Armininho, o narrador emprega o pronome “lá”, denotando a distância que se encontra do local: “De **lá** a gente saiu, arrastando eu aquele peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado” (p. 68 – grifo nosso). Logo, o narrador encontra-se diante da casa e distante do bar.

Quanto à história da construção da casa, que o narrador desvenda ao

²⁴ Preferimos empregar, em alguns momentos, a palavra “narratário” (no singular), embora, haja, neste conto, segundo pontuamos, mais de um ouvinte para o narrador. Empregando o termo no singular, estamos nos referindo ao destinatário do discurso do narrador não como uma única pessoa, mas como um grupo homogêneo que compõe a figura do narratário.

narratário, esta tem como espaço a vila toda. Conta o narrador que se encontrava descrente de tudo, desanimado. Em conversa com Armininho, reconhece-o também triste por haver perdido sua noiva quando, ao retornar da cidade para a vila, encontra-a casada com outro, o Requinção, um homem bastante temido no lugar por sua valentia. Armininho tinha dinheiro para construir uma casa com a qual sempre sonharam ele e a noiva, assim como tinha o terreno propício para a construção. Apesar da tristeza de Armininho, o narrador e ele fazem um acordo de construir a casa. O narrador isola-se do mundo e faz o projeto da construção. Perde a esposa, a qual o abandona em razão desse isolamento. Dá as ordens aos seus ajudantes, no sentido de preparar-se para possíveis investidas dos homens do Requinção, que só toma conhecimento da obra depois de já começada. Como as pessoas do lugar olhavam para a construção com despeito, ou inveja, o narrador propõe a Armininho responder ao despeito do povo, com o que este último concorda. Constrói-se uma casa muito diferente dos padrões comuns: de costas para a rua. Armininho elogia o engenho do narrador, o que faz com que o pedreiro sinta ter conquistado o valor que não lhe tinham dispensado até então: “o quanto alguém me creditava” (p. 70). Armininho, por sua vez, já não se sentia tão triste: “chorava já por um olho só”. O padre sugere que o prédio sirva de sede à igreja. O povo fica atizado. Receando, o narrador sobe os muros. Resolve fazer a casa sem janelas nem portas, um sobrado. Um dia, fica sabendo que Armininho havia fugido com a moça, a antiga noiva, durante a noite, no caminhão das telhas.

O povo passa a admirar a casa. Ao narrador rendem-se as “frias sopas e glória”, enfim, o reconhecimento desejado.

4.2 O CONTRATO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO

Para estabelecer o contato inicial do narrador com o narratário, o conto se inicia, então, com a convocação do primeiro ao segundo: “Convosco, componho” (p.67). Desta forma, o narrador pontua, já nas suas primeiras palavras, não só a presença do narratário, como também a relevância desta presença. O narrador se propõe a contar, mas inclui, neste ato, a participação do narratário, mostrando que a narração não se faz apenas por quem conta, mas que se faz imprescindível a participação de uma segunda pessoa, atuando juntamente com ele. Fica claro, diante desta postura do narrador, que a organização principal da composição pertence a ele

pelo emprego da primeira pessoa do singular em “componho” (e não “compomos”). Da mesma forma, fica também evidente a necessidade de solicitação da participação do outro pelo emprego do termo: “convosco”. Para confirmar a sua atuação como condutor da obra ou um “dono”, tendo os outros (narratários) como aliados indispensáveis, mais adiante ele próprio declara: “Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha” (p. 67). Assim o narrador assume-se como uma espécie de “proprietário” ou “criador”, mas que necessita da participação de outrem para poder realizar o que tenciona, que é a reconstrução de sua obra com auxílio da imaginação, partindo do ato de narrar.

As palavras destacadas a seguir revelam o perfil do narrador como alguém de origem humilde “oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior” (p. 67). Esta sua condição colocava em descrédito, para as pessoas do lugar, sua capacidade de produção, pois que “de chegar a mais, me impedia esse contra mim de todos, descrer, desprezo” (p. 67). O mencionado descrédito vinha desde sua esposa: “Minha mulher mesma me não concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corçãos do vir a ser, o possível” (p. 67); e se estendia a todos do seu grupo social: “todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão” (p. 67).

O narrador convoca, então, o narratário para, a partir da reconstrução da casa, que se dá pelo ato de narrar, atestar como se deu a conquista da confiança e da admiração das pessoas pertencentes a seu meio.

4.3 PERFIL DO NARRATÁRIO

Segundo Prince (1971), “o papel mais evidente do narratário, um papel que desempenha sempre, em um certo sentido, é o de intermediário entre narrador e leitor(es), ou antes, entre autor e leitor(es)” (p. 23-24). Neste conto, é bastante marcante essa função, uma vez que as referências ao narratário podem ser confundidas com uma tentativa de estabelecimento de contato com o leitor. Isso se dá porque, em primeiro lugar, não há um nome ou uma caracterização definidos para o narratário deste conto e, em segundo, porque o narratário é representado por um grupo de pessoas. Desta forma, numa leitura apenas do nível do enunciado, ou seja, que considere apenas os aspectos mais explícitos do texto, não é possível saber muito sobre estes personagens além da informação mais evidente de que constituem o destinatário direto da história

contada pelo narrador. Desta forma, o narratário deste conto poderia ser tomado por uma representação do leitor. Para analisar este conto, portanto, contaremos com marcas, distribuídas ao longo do texto, que, de forma bastante velada, nos proporcionam esclarecimentos sobre o perfil deste grupo de pessoas que, simulando ocupar o papel do leitor, configuram a instância do narratário deste conto.

Entre as poucas “pistas” que se tem para poder reconstituir a figura do narratário, o texto nos deixa a informação de que tais pessoas são desconhecidas em relação ao narrador, ou, pelo menos, não o conheceram na época que compreende a ação narrada. Isso se deve ao fato de o narrador se apresentar a eles, especificando sua profissão: “oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior” (p. 67). Pode-se ainda afirmar que os narratários são pessoas desconhecidas do narrador pelo seu comentário acerca de sua capacidade profissional: “De carpinteiro tão bem entendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada.” (p. 69), e ainda pelos pormenores que oferece sobre de seu caráter: “Eu que a mais valentes não temo” (p. 69).

Neste ponto, é mister atentar para a importância do papel do narratário, lembrando que Prince já observara que o tipo de narratário ajuda a revelar também peculiaridades do narrador: “[...] o caráter de um narrador-personagem é revelado pelas relações que ele institui com seu narratário tanto quanto – senão mais – por qualquer outro elemento da narrativa” (PRINCE, 1971, p. 28). Assim sendo, um narratário desconhecido do narrador possibilita que ele se apresente, fazendo esclarecimentos que contribuem para o texto se tornar mais claro para o leitor.

O fato de o narrador apresentar aos narratários algumas peculiaridades a seu respeito e de expor a eles situações sobre sua vivência dentro daquele meio social, como, por exemplo, sua luta com o descrédito de todos e sua consequente incapacidade de ascensão social, mostra que o grupo que ocupa a instância do narratário não é formado por moradores do lugar. Revela ainda mais: que não o foram quando se deu a ação, tampouco o são no presente da narração, pois o narrador também oferece a eles informações sobre o local, as quais seriam desnecessárias a um morador. É exemplo disto o uso que é feito da referida casa, no presente da narração: “prédio que o Governo comprou para escola de meninos” (p. 67)

Assim como o lugar, é possível compreender que o grupo que constitui os narratários do texto não conhece os que ali vivem, tampouco seus hábitos, informações que são também oferecidas pelo narrador: “O lugar e o povo temíveis em paz” (p. 69); ou ainda: “esta **minha terra** é igual a todas” (p. 70 – grifo nosso).

4.4 UMA RELAÇÃO FACE-A-FACE

Algumas palavras do narrador permitem-nos ler na comunicação entre narrador e narratário as marcas de uma relação face-a-face. Ou seja, trata-se de um texto escrito que, entretanto, narra ou supõe uma conversa entre um narrador e alguns ouvintes. Nesse sentido, este texto assemelha-se ao conto “Desenredo”, do qual trataremos no capítulo 5 deste trabalho. A diferença é que, em “Desenredo”, o narrador, de forma direta, inicia o conto pontuando declaradamente: “Do narrador a seus ouvintes” (p. 70), enquanto em “Curtamão” o narrador constrói de forma mais sutil a figura dos seus ouvintes.

Nossa afirmação de que haja a presença dos narratários no momento da narração se dá também em razão da marcação constante dos aspectos visual e auditivo, distribuídos ao longo do narrar. Há, no texto, uma recorrência ao sentido da visão por meio das palavras “ver”, “olhar” e “olhos”. Somadas, essas três palavras aparecem dez vezes no espaço das quatro páginas e meia do conto. Veja-se como exemplo os trechos: “Olhem” (p. 67) ou “Olhos põem as coisas no cabimento” (p. 67). Tal postura evidencia a presença de várias pessoas com quem o narrador conversa.

Da mesma forma, ocorre a repetição do verbo “dizer” e sinônimos, mostrando que os destinatários se fazem presentes no momento da narração. Palavras como “dizer”, “contar”, “narrar”, aparecem nove vezes referindo-se ao dizer do narrador a seus interlocutores imediatos. Obviamente, como consequência, tem-se, por parte dos interlocutores, a ação de ouvir. Podemos citar: “**Dizendo**, formo é a história dela, que fechei redonda e quadrada (p. 67 – grifo nosso), ou ainda, “E o que não **digo**, meço palavra” (p. 69 – grifo nosso).

4.5 REFERÊNCIAS EXPLÍCITAS AO NARRATÁRIO

4.5.1 Geral

Como referências explícitas, estamos aludindo aos momentos em que o narrador utiliza palavras que indicam a presença de uma segunda pessoa. O primeiro

desses momentos se dá com a frase que constitui o brevíssimo primeiro parágrafo do texto, direta e concisa: “Convosco, componho” (p. 67). Convém observar que o narrador não diz “compomos”, mas sim “componho”, o que pontua seu papel principal, reservando ao narratário a também importante tarefa de coautor, conforme se vê na palavra “convosco”.

Uma segunda manifestação do narrador, dirigindo a palavra ao narratário de forma expressa, está em: “**Olhem**. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento” (p. 67 – grifo nosso). Logo após ter feito a convocação inicial, neste segundo momento, o narrador adverte os narratários para ouvir (o que tem a contar) e a ver (olhem). Declara, desse modo, que se encarregará de contar a história da casa, porém, os olhos do ouvinte é que irão pôr no cabimento, ou seja, recriar dentro dos limites do narrado. Nesse caso, o narrador se presta ao papel de uma espécie de “juiz”, adotando a função de delimitação. Sua expressão “enquanto; ponto” estabelece os limites de tempo e de espaço, dentro dos quais os narratários poderão conceber a figura da casa. Em outras palavras, o narrador pontua seu papel ao mesmo tempo em que determina até onde poderá se estender a participação do narratário²⁵.

Há ainda referências do tipo em que o narrador inclui o narratário como cúmplice daquilo que ele próprio declara, buscando sua concordância. É o caso da passagem: “Todos toleram **na gente** só os dissabores do diário e pouco sal no feijão.” (p. 67 – grifo nosso). É sabido que a expressão “a gente”, bastante prosaica, comum em discursos pautados pelo coloquialismo, equivale a “nós”. Assim, o narrador convoca os narratários para se igualarem a ele no que se refere a suas vivências, a fim de obter deles alguma espécie de aprovação com relação a seu ponto de vista sobre as relações sociais.

4.5.2 O Narratário é Privado de Quê?

A postura do narrador deste conto é de um falante bastante determinado, que constrói um discurso muito claro e objetivo. Em princípio, esta atitude parece a de quem não quer esconder nada de seu destinatário, uma vez que o convoca à cumplicidade. Entretanto, há vários pontos da narração em que se recusa a dizer algo que não deixa claro a que se refere. Também, nestes momentos, ele parece usar de

²⁵ Sobre este tema, voltaremos a falar no item 4.7 deste capítulo.

sinceridade, pois anuncia por várias vezes abertamente o que vai dizer, como nos exemplos: “eu dizendo” (p. 69); “redizendo” (p. 69); “descrevo o erguido” (p. 701). Da mesma forma, o narrador anuncia também que há algo que não vai dizer, como em: “e o que não digo” (p. 69). Em suma, declara ao narratário sua intenção de dizer algumas informações ou episódios e de esconder outros. Numa forma bastante inusitada de narrar, desvenda ao narratário que não está revelando tudo o que há na história.

Esta declarada negação de informações ao narratário começa de forma sutil na seguinte passagem: “Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca”. (p. 68). O que se depreende deste trecho é um ponto de vista do narrador de que aquilo que se diz “nunca” é absoluto, pois representa apenas uma versão, um ponto de vista de quem o diz. Tal procedimento já anuncia que este narrador talvez não seja digno da confiança do leitor.

Em outro momento, o narrador já se faz mais direto: “A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada! Tirada a licença completa; e o **que não digo**” (p. 69 – grifo nosso).

Ao final, o narrador encerra com uma distorção do conhecido provérbio “Fique o dito pelo não dito” ou da expressão conclusiva corrente “tenho dito”. É quando ele constrói a inesperada frase final: “e o que não dito” (p. 71).

Esta recusa do narrador cria na narração uma aura de mistério. A única informação possível de ser apreendida é que o que oculta está relacionado ao pensamento de Armininho. Nesses momentos, ele parece desdenhar do pensamento do “sócio”, demonstrando que importa mais a ele realizar o seu desejo de construir a casa. Não lhe cabia, então, esclarecer ao narratário detalhes sobre Armininho tampouco sobre a noiva: “A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada!” (p. 69). Dessa forma, o narrador abstém-se de entrar em detalhes sobre esse relacionamento.

Sendo assim, o narrador convoca o seu destinatário a construir, ser um coautor, abre sua fala, porém não fecha, pois deixa em aberto para o destinatário imaginar os elementos que não diz. Um aspecto importante a ser observado é que a frase final do conto: “— e o que não dito.” (p. 71), assim como a frase: “Dizendo, formo é a história dela, que fechei redonda e quadrada.” (p. 67) contradizem o convite feito ao narratário no início. Nota-se que ele próprio assume já haver fechado história. Nesse caso, onde fica, então, a coautoria proposta? Pode-se dizer que o narrador demonstra uma atitude contraditória, de falsa transparência para com o narratário. Esta postura, conforme discutiremos melhor ao longo deste capítulo, abre espaço para que um leitor

real possa atuar de maneira crítica, ocupando, assim, o espaço do enunciatário.

4.6 PARTICIPAÇÕES DO NARRATÁRIO OU ARTIFÍCIOS DO NARRADOR

4.6.1 As Perguntas do Narrador

Uma das formas de manifestação do narrador, como nos outros contos anteriormente analisados, consiste em, ao longo do processo narrativo, o narrador dirigir também alguns questionamentos ao narratário.

Diante da casa, por ele construída, onde o narrador conta sua história, ele atribui à instância divina o fato de estar de volta e reviver a história por meio da sua reconstrução. Com efeito, esta ideia não é passada através de uma sentença assertiva, pois o narrador apenas a insinua por meio de uma pergunta para o narratário: **“Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão, que comparo”** (p. 67 – grifo nosso). Este é um modo de envolvê-lo, buscando, já de início, chamar a atenção para o fato inusitado que, segundo ele, determina-se pela interferência divina.

O próximo questionamento refere-se também à maneira como o narrador vê o narrado. Se, no início, busca destacar a excentricidade da história, agora sugere o oposto ao narratário, convocando-o, desta forma a atentar ainda mais para a narração, na intenção de formar uma opinião sobre a existência ou não do caráter excepcional naquilo que lhe será contado. Assim sugere que sua atitude pode parecer a de quem supervaloriza aquilo que, para o narratário, pode não ter valor, constituindo-se em meros “trapos e ornatos”: “Em três reparto quina pontuda, no errado narrar, **no engrajar trapos e ornatos?** Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca” (p. 68 – grifos nossos). Esta forma de expressão mostra que o narrador se preocupa com o que pensa o narratário, seja no sentido de conduzir sua opinião ou não, o fato é que o discurso do narrador demonstra preocupação com as expectativas do narratário, o que torna este último um participante que exerce influência na escolha pela articulação da linguagem.

Tendo início a história, propriamente dita, o narrador refere-se ao dinheiro que Armininho possuía e que não o fazia feliz. O narrador, por sua vez, parece supor a curiosidade do narratário, de forma que a antecipa e responde logo em seguida:

“Me disse: tinha bastante dinheiro. **E que lhe ganhava?** Seria para fazerem antes casa, a que sonhava a noiva” (p. 68 - grifo nosso).

Também na passagem que destacamos a seguir, consideramos que a expressão “quem sabe”, embora não se encerre com ponto de interrogação, apresente também um teor indagador para o narratário: “Tresnoitado, espinhoso, eu, ardente; ele, sonhado com felizes idos. Porque, **quem sabe**” (p. 69 - grifo nosso). Neste trecho o narrador se refere ao contraponto entre sua ansiedade pela construção da casa que estavam por fazer e a posição passiva e de desânimo de Armininho que teimava em recordar o passado feliz com a noiva. Fica, então, uma brecha para a reflexão sobre as contradições que movem dois homens a um mesmo objetivo.

O narrador procura atender também a uma suposta curiosidade do narratário em relação ao sentimento de Armininho pela noiva, reforçando a idéia de que o sofrimento dele era demasiado: “**Amor?** Dele e fé, o Armininho consumia” (p. 69 - grifo nosso). E também de que ela, embora casada com outro encontrava-se atenta para os fatos que diziam respeito ao ex-noivo: “**Ah, e a moça?** Mulher o que quer ouve [...]” (p. 70 - grifo nosso).

A próxima curiosidade pressuposta que o narrador tenta esclarecer versa sobre o tempo de duração da construção. Então, ele mesmo elege a questão, e esclarece que o motivo do atraso se deveu a dificuldades encontradas já quase ao final: “**Sem no tempo terminar?** Vindo o osso, o caroço, as rizezas amargas” (p. 70 – grifo nosso).

O último questionamento do narrador vem novamente evocar o narratário para o andamento da narração. Admirando a simplicidade do prédio, que contempla no momento da narração, o narrador a confronta com a exorbitância dos fatos que a antecederam: “Seja agora a simplicidade, [...] Sem parar - **e todo ovo é uma caixinha?** Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário” (p. 71 – grifo nosso). A pergunta vem, então, enfatizar o caráter do imprevisível que envolve a construção da casa, que agora lhe parece tão singela. Este trecho ocorre na oportunidade em que narra a mudança de opinião do povo o qual, em princípio, apresentava resistência em relação a sua construção e, posteriormente, passa a admirá-la.

A função destas perguntas distribuídas no texto é conduzir o andamento da narração. Tais questionamentos são pronunciados pelo narrador, mas não seria exagero dizer que alguns deles podem ter surgido como repetição a questionamentos feitos pelo narratário. Também se pode considerar a possibilidade de,

ainda que não haja a manifestação verbal do narratário, o narrador levantar estas indagações por supor que sejam estas as curiosidades que se afiguram ao narratário. Nos dois casos, as indagações constituem manifestações que asseguram a presença do narratário e atestam a sua contribuição para o andamento da narrativa.

4.6.2 Comentários sobre o Ato de Narrar

Além das perguntas, o narrador também intervém na narração, fazendo alguns comentários sobre o próprio procedimento narrativo. Tais interrupções anunciam ou justificam suas escolhas com relação à organização da narrativa, sempre chamando a atenção do narratário para este aspecto. Esta atitude evidencia que o ato de narrar se constitui como tema da narração pondo em evidência a figura do narratário como interlocutor imediato.

Logo no início, o narrador, para esclarecer seu acordo de fazer, juntamente com o narratário, a reconstrução da casa, esclarece em que condições pretende levar o narratário a fazê-lo: “Dizendo, **formo é a história** dela, que fechei redonda e quadrada” (p. 67 – grifos nossos). Em seguida, pontua o tempo que reserva ao narratário para a realização de tal atividade, solicita que o narratário esteja atento durante o tempo de duração do seu procedimento narrativo, declarando isso por meio do trocadilho: “O que **conto**, enquanto; ponto!” (p. 67 – grifo nosso). E, mais adiante, questiona sua própria organização da narrativa: “Em três reparto quina pontuda, no **errado narrar**” (p. 67 – grifos nossos); ao que acrescenta que o início de sua narração representa apenas uma escolha baseada no seu ponto de vista: “**Faço** quando foi que fez que **começou**” (p. 68 – grifos nossos).

Após um intervalo maior, a próxima fala que se volta para o ato de narrar aparece num momento que produz efeito de suspense para o narratário na forma de revelar os diferentes moldes em que se faz a casa, a despeito do olhar do povo: “**Descrevo o erguido**: a casa de costas para o rual, ...” (p. 70 – grifos nossos). Esta última citação ocorre quando o narrador conta que, usando de despique e birra, decidiu responder à reação do povo, a qual ele interpreta como inveja ou desfeita em relação à casa. Este foi o motivo de ele fazer uma casa diferente. Sua atitude de anunciar que vai “descrever o erguido” parece desnecessária, uma vez que o narratário receberá a descrição logo em seguida. Compreendemos então que o narrador busca chamar a

atenção do narratário, a fim de convencê-lo de sua coragem ao enfrentar o povo com a obra inusitada. Seu modo de narrar manifesta a solicitação de especial atenção para este momento. Há, nesta fala, um envolvimento emocional no sentido de buscar evidenciar a coragem não só de fazer, mas de também assumir o seu ato.

4.6.3 A Expressão do Conhecimento de Mundo do Narrador

É necessário dar particular destaque para alguns comentários do narrador que, em vários pontos da narração, interrompe a sequência narrativa para oferecer ao narratário sentenças, muitas vezes em tom proverbial, expressando sua visão de mundo. A primeira delas aparece em: “Todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão” (p. 67). Esta frase do conto já foi mencionada para apontarmos as referências explícitas ao narratário, faz-se, no entanto, necessário retomá-la, pois ela também constitui um modo de o narrador interromper a narração para comentar seu ponto de vista.

Estas pausas criadas pelo narrador cumprem um papel de expressar seus comentários os quais, dirigidos ao narratário, expressam reflexões que dizem respeito a sua filosofia de vida. O trecho citado acima proclama uma opinião, buscando a concordância do narratário, pois se refere a ele como “a gente”. Essas interrupções são percebidas de imediato em função da mudança do tempo verbal, pois estão construídas com os verbos no tempo presente, enquanto que a história da construção da casa é narrada com verbos no passado.

Um segundo momento em que ocorre a reflexão do narrador é: “Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada, não começa” (p. 68).

Mais adiante, quando o narrador conta que tudo estava a favor da construção da casa, refere-se à documentação necessária para o início da obra, ao tempo favorável (sem chuvas), e à posse da quantia em dinheiro necessária. Então, sobre o dinheiro, comenta: “o que serve principalmente, mesmo ao sofrido amargurado” (p. 69). Esta intervenção mostra que o narrador pode não ser apegado a questões materiais, porém, é alguém que reconhece as facilidades que o dinheiro pode proporcionar, mesmo a quem está com outro tipo de problema de ordem não financeira.

Em outro momento de sua fala, quando expõe que o Requinção se deu

conta já tardiamente da construção, seu comentário é: “Não há como um tarde demais – porque aí é que as coisas de verdade principiam” (p. 69). E, novamente sobre o Requinção, quando se refere aos homens dele, que, mesmo temendo a coragem dos seus, rondavam a construção, o narrador comenta: “O mau resolve – estando em empresas” (p. 70).

Em meio a estas reflexões do narrador, surge também um ponto de vista sobre a conduta feminina. Aludindo aos boatos transmitidos por via oral e que, segundo ele, interessam às mulheres, comenta: “Mulher, o quer, ouve, tão mal, tão bem; todo-o-mundo neste mundo é mensageiro” (p. 70).

A última das interferências para refletir sobre os fatos narrados vai aparecer em: “As coisas só me espantam de véspera” (p. 71). Este é um comentário feito a propósito da fuga dos noivos. Aí o narrador procura revelar ao narratário seu grau de maturidade, tentando mostrar que, em razão de muita vivência, o inusitado não mais lhe surpreende.

Estas interferências acabam por construir um perfil do narrador, colocando a nu uma imagem que deseja transmitir ao narratário sobre a sua pessoa. O narrador utiliza-se de um jogo de poder para com o narratário, mostrando sua luta para atingir seus objetivos. Estes que não se esgotam em contar a história, mas também consistem em evidenciar a importância de quem conta, de seu caráter e, para isso, o papel do narratário é essencial, pois atua como um intermediário destas informações que são transmitidas, em última instância, ao leitor que pode apreender melhor a construção artística obra.

4.7 O ESPAÇO DA FANTASIA

Willi Bolle (1973), em seu trabalho de análise da estrutura dos contos que compõem a obra *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, situa “Curtamão” num quarto grupo dentre os contos que analisa. Segundo ele, este grupo se compõe de quatro contos, nos quais transparece uma “posição cética do autor em relação ao imaginário coletivo” (BOLLE, 1973, p. 130). Afirma ainda, quanto à organização da diegese, que o protagonista, para resolver seu problema, “recorre à imaginação, desejando que a solução imaginada se realize. Mas a realidade não se inclina diante da fantasia” (BOLLE, 1973, p. 130).

Como bem observa o estudioso, o tema realidade versus fantasia é bastante marcante neste conto. Veja-se como exemplo a passagem em que o narrador faz o acordo com Armininho de construir a casa. Acordo este a que ele denomina a “desfechada decisão” (p. 68). Neste ponto, o discurso do narrador salienta as marcas de um fato ou de uma simulação de realidade que ele faz questão de, metaforicamente, enfatizar: “e parti copo, também o dele, me pondo em pé, **o pé em chão**, o chão de cristão” (p. 68 – grifo nosso). Nota-se que o brinde é feito pelos dois contratantes de forma racional, ou seja, “com os pés no chão”. Esta expressão, corriqueiramente usada, designa a realidade, opondo-se ao mundo da fantasia, do devaneio e afirma o caráter consciente da decisão tomada pelos dois.

Assim como enfatiza o real, o racional, o narrador destaca também no conto a faculdade humana de criação ficcional. É assim que, segundo ele, os fatos não se dão apenas quando acontecem: “Assim tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou” (p. 68). O trocadilho lembra o “faz de conta”, expressão bastante corrente nas narrativas orais ou infantis, que visa a uma marcação da passagem do mundo real para o da fantasia.

A ênfase dada à capacidade de imaginar se revela também na medida em que o narrador demonstra acreditar que, enquanto conta a história da casa, ela é reconstruída para e pelo narratário. Sua fala “Faço quando foi que fez que começou” indica que eventos podem começar e recomeçar. E recomeçam ou reacontecem na medida em que são reconstruídos pela fantasia.

Constitui outro dado importante para este texto o fato de não haver marcação do tempo cronológico da diegese no que se refere à história da construção da casa. Há apenas o tempo dessa reconstrução, que é o da narração, ou seja, o tempo de que se utiliza o narrador para contar a história: “O que conto enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento” (p. 67). Segundo ele, cabe ao narratário recriar, dentro de um limite cabível, aquilo que ele narra.

Retomando a afirmação de Bolle, podemos destacar que a realidade, neste conto, ganha relevância maior que a fantasia. A história da casa permanece no imaginário, entretanto, muito além disso, há o palpável, a casa construída que se torna perene por ser transformada em “quefazer vitalício” (p. 67). Por meio dela, também consegue o narrador conquistar o respeito das pessoas, modificando assim sua situação.

4.8 A DELIMITAÇÃO DOS PAPÉIS

Embora convide o narratário a recriar, no sentido de reconstruir a casa, é possível observar que o narrador não lhe oferece total liberdade. Nesse sentido, aparecem, muito bem delimitadas, as posições que cabem aos dois interlocutores.

Para discutir este aspecto do conto, é necessário voltar a uma parte do texto que já mencionamos. A necessidade de citarmos por várias vezes um mesmo trecho do texto só vem nos confirmar o altíssimo nível de poeticidade presente na obra de Guimarães Rosa. Embora, em *Tutaméia*, encontrem-se narrativas relativamente curtas, o que se observa nelas é que cada sentença dos contos, ali situados, suscita múltiplas possibilidades significativas. Por esta razão retornamos ao trecho: “Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento” (p. 67). É possível ler nesta fala do narrador que cada qual (tanto narrador quanto narratário) tem seu lugar e sua função. O narrador deixa marcado que o destinatário não pode ir além daquilo que ele (narrador) conta e pontua. Em outras palavras, estabelece limites para a participação do destinatário, o qual não deverá supor além daquilo que está dito pelo destinador. Estes limites para a liberdade de imaginação do interlocutor são balizados, então, pelo discurso. Assim possuem papel determinante neste trecho as palavras “conto”, remetendo ao narrado e “ponto”, que determinam o limite até onde deve ir a criação imaginária do narratário.

Tais palavras do narrador ainda lembram a sentença usual: “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. Curiosamente, trata-se de uma narrativa que se dá de forma oral, uma vez que o narrador se dirige ao narratário pela fala. Entretanto, seu discurso frisa a diferença entre a sua história e as outras de caráter oral. Ele a quer exata e original, não desejando deixar margem para o narratário “aumentar um ponto”. Ao mesmo tempo, podemos observar uma relação de tempo nesta declaração pela presença de “enquanto”, que se refere à duração temporal da narração.

4.9 A CASA COMO REPRESENTAÇÃO DA ARTE

O fato de o texto destacar o papel da imaginação, bem como a delimitação que o narrador faz dos papéis do destinador e do destinatário levam-nos a

ver a casa criada pelo narrador como uma representação da obra de arte.

Santos (2006) faz um levantamento minucioso da fortuna crítica dedicada a esse conto, e a sistematiza em um trabalho que alude ao conto como uma representação da obra de arte literária e ao ofício do escritor. Nossa leitura se faz valer da ideia central deste estudo para propor uma continuidade, a fim de acrescentar a valorização da presença do perfil do destinatário, enquanto elemento indispensável a este conto e, por consequência, à obra de arte em geral.

4.9.1 A Inspiração

Em princípio, podemos observar como o texto nos apresenta a participação de Armininho. Não é difícil notar que é ele quem oferece ao narrador a inspiração para criar. O rapaz estava apaixonado e decepcionado, “suspirava pelos olhos”. A atitude do narrador, “suspirei junto”, mostra seu envolvimento com o sentimento do outro. O produtor da obra viu no sonho de Armininho a possibilidade e a oportunidade rara de sua realização: “a sina e azo e hora, de cem uma vez: da vida com capacidade” (p. 68). E esse produtor continua a inspirar-se no rapaz depois de já iniciada a obra: “referia o montante de suspiros, durante cada fiada de tijolos. Enviava o amor a vales e campos, isto é, a certa rua e morada” (p. 70).

Temos então que, assim como ocorre comumente na criação artística, o sentimento de outro serve de inspiração para a criação.

É necessário observar que, apesar de o próprio narrador declarar que o sentimento de Armininho se faz presente “a cada fiada de tijolos”, ele mesmo se confessava em estado de sofrimento quando se encontraram. Assim, considerando a construção da casa como uma produção artística e tendo em vista o processo de inspiração, podemos lembrar o meta-poema de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente” (1972, p. 164). O narrador deste conto age conforme o poeta apresentado nestes versos. Apropria-se da dor de Armininho, quando ele também sofria. Finge a dor de Armininho, esquecendo-se da própria, pois ele mesmo declara que a casa representa uma “desconstrução de sofrimento, singela fortificada” (p. 71).

Além disso, Armininho fornece também a “matéria bruta” da arte na medida em que é ele quem oferece o terreno “alto – espaço de capim, sol e arredor...”

(p. 67). As reticências ao final da citação denotam a subjetividade do enunciador. Funcionam como um espaço aberto para se criar a partir daí. Nesse ponto, lembramos que: “A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos” (BOSI, 2001, p. 13).

A participação de Armininho não para por aí. Estando a obra quase pronta, ele e a noiva fogem no caminhão de telhas. A chegada das telhas representa que a obra já caminhava para a cobertura, ou seja, para o seu final. Numa leitura das entrelinhas do conto, equivale a dizer que quem motivou a inspiração para a criação da obra, ao final, já não é importante e pode partir, já que a obra de arte reflete um sentimento universal e, por isso, perdura. Também é fato que a obra de arte se reconstrói a cada leitura, a cada olhar de cada receptor. Assim, o motivo da inspiração não necessita se fazer presente nem ser propagado para que uma obra tenha sentido. Cabe, depois de pronta, aos receptores a identificação de um sentimento comum.

4.9.2 A que e a Quem se Destina

Atentamos para a denominação de “obra” no decorrer da narração, como, por exemplo, em: “e botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria” (p. 69). A palavra, neste contexto, pode designar construção como também obra de arte, produção, pois o narrador caracteriza sua obra como “quefazer vitalício”. Nesse sentido, mostra que ela se eterniza, o que é uma das principais qualidades da obra de arte. Para Martins (2001, p. 405), no emprego da palavra “quefazer”, o texto passa de “trabalho”, “ocupação”, que são seus sentidos originais, para “obra feita, realizada”. Sua observação nos permite afirmar que é esta a razão por que a casa subsiste em “fama e ideia” (p. 67).

Para o narrador, embora perene, a casa é algo abstrato, impenetrável, no presente, pois ele só pode vê-la por fora. Entretanto, por ser uma escola, tornou-se um patrimônio público. Estas duas ideias são, de certa forma, contraditórias, pois mostram que a obra final pertence a todos, sendo, porém, impenetrável.

Para melhor esclarecer, voltamos à delimitação que o narrador faz do papel do narratário²⁶ em que ele deixa entrever os papéis do autor e o do leitor. Em abstrato, uma criação artística pertence a todos, mas a autoria, não lhe pode ser tirada:

²⁶ Conforme tratamos no item 5.7 deste capítulo.

“Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha.” (p. 67). Sabendo que, em uma construção, a fachada corresponde à frente, oitão às laterais, cerces ao alicerce e cimalha à parte superior, depreendemos que o narrador se refere, portanto, a todos os limites da casa. Logo, se, em fama e ideia, ela pode pertencer ao público, os limites pertencem ao autor, pois é dele a tessitura, assim como ocorre em toda criação artística.

Temos, então, que, assim como a obra de arte, a casa construída por esse narrador não pertence mais a ele, pois que foi entregue ao público. Conforme ele mesmo declara: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia. Só por fora, com efeito; prédio que o Governo comprou para escola de meninos, quefazer vitalício” (p. 67). Entende-se como público, metaforicamente construído no conto pela “escola de meninos”, o público leitor da arte, a quem ela se destina. Ainda podemos frisar o emprego da palavra “Governo”, acentuando que tal obra não se destina a receptores pertencentes a um quadro privado, mas a todo o povo em geral formador de um Estado.

Um outro vocábulo que aparece neste contexto carregado de significações é ainda o “cabimento”. Aí, o narrador refere-se ao que cabe na obra, mostrando que ela não se encontra aberta para qualquer leitura. Assim fica o aviso de que os olhos do leitor se encarregam de pôr “as coisas no cabimento”, respeitando, porém, os limites da autoria.

Sendo desse modo, tanto para a história da casa, contada por este narrador, quanto para obra de arte em geral, a função do destinatário é a de preencher o que não está dito, completando com sua imaginação dentro das possibilidades oferecidas pela obra. Para isso, entretanto, deve o leitor se fazer valer dos limites daquilo que está dito.

4.9.3 A natureza da arte

Para Bosi (2001) a arte é um “modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos” (2001, p. 8). Sobre esta característica, o conto mostra que é através da arte que nosso mundo interior, tão pessoal e intransferível, encontra o deleite de se saber comum e partilhável. O narrador se isolou do mundo para produzir o projeto da casa. Expôs nele, portanto, seu mundo interior, o qual partilhou com as pessoas que passaram a apreciar sua obra. O público receptor da

obra deste narrador encontrou eco na sua criação mantendo com ela um universo de comunicação e troca. A criação da casa, como a arte, só se realizou em comunicação com o outro e com o mundo.

É possível ainda afirmar que a concepção de arte que permeia o conto é a que se conhece por volta do século XX. Concepção esta que se pauta pela transformação da natureza, recriação, produção de um ser novo, o que se opõe à reprodução fiel do real. O narrador construiu uma casa diferente das usuais, daquilo que se considera natural, pois a sua se encontra de costas para a rua, adequando-se, portanto, ao conceito de arte da modernidade, de criação e não de reprodução. Ilustremos com as palavras de Bosi:

No século XX, as correntes estéticas que se seguiram ao Impressionismo levaram ao extremo a convicção de que um objeto artístico obedece a princípios estruturais que lhe dão o estatuto de *ser construído*, e não de *ser dado*, 'natural'. Matisse, abordado por uma dama, a propósito de um quadro seu com o comentário 'Mas eu nunca vi uma mulher como essa!', replicou, cortante: 'Madame, isto não é uma mulher, é uma tela' (BOSI, 2001, p. 14 – grifos do autor).

Em tempos remotos, a arte já funcionou como bem concedido apenas à elite socialmente privilegiada. Pode-se, portanto, afirmar que o conto mostra a arte pela visão moderna também pelo fato de não apresentá-la desta forma. A casa, no conto, como representação da obra de arte, passa a pertencer ao povo, uma vez que se transforma em escola, um bem público.

Há um outro dado curioso no fato de a casa posicionar-se de costas para a rua. Ela também está posta de costas para as pessoas que a olharam com desfeita. Sua posição "respeitando frente a horizontes e várzeas" (p. 70) mostra o caráter gratuito, próprio da arte. Sendo ela gratuita, relaciona-se com o natural e não com a "pequenez" daqueles que, por despeito a desprezaram. Faz frente, portanto, com um ambiente natural. Desta forma opõe-se a qualquer tipo de artificialidade que possa comprometer a livre faculdade de criar.

4.10 A PRESENÇA DA RELIGIOSIDADE

Há, neste conto, um relevo especial à religiosidade. O narrador reserva sempre um tratamento cerimonioso quando se refere à religião, como em: “Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão, que comparo” (p. 67).

O trecho acima exemplifica o que Prince denomina “sobrejustificações”:

[...] quando [o narrador] pede desculpas por uma frase mal formulada, quando se desculpa por ter de interromper sua narrativa, quando se confessa incapaz de bem descrever tal sentimento, isso são sobrejustificações que ele emprega. Estas nos trazem sempre detalhes interessantes sobre a personalidade de um narratário, ainda que façam isso muitas vezes de modo bastante indireto, pois, superando suas resistências, triunfando sobre seus preconceitos, acalmado suas apreensões, eles os revelam (PRINCE, 1971, p. 13).

A intervenção do narrador revela, então, sua índole voltada a uma crença religiosa. Nota-se que ele se refere a Deus e, logo em seguida, pede ao narratário a aprovação por sua comparação por meio do perdão, o que mostra ser a figura do narratário, provavelmente, também alguém que preserva os mesmos valores.

Há ainda outros momentos em que ele demonstra pontos de vista direcionados a uma visão religiosa. Citamos o momento crucial em que sela o pacto da construção da casa com Armininho: “me pondo em pé, o pé em chão, o **chão de cristão**” (p. 68 – grifo nosso).

Ainda quando o padre sugere que o prédio da casa fosse cedido para a igreja, a resposta do narrador é: “minhas mãos de fazer a ele mostrei” (p. 70). Nesta oportunidade, o narrador compara o fazer da casa com o fazer da arte, ou seja, um trabalho feito à mão. Como resposta, a fala do padre revela este fazer como abençoado: “Deus do belo sofrido é servido” (p. 70). Palavras que o narrador faz questão de reproduzir.

Não obstante o fato de o narrador enfatizar por várias vezes, no decorrer da narração, o seu privilégio na criação da obra, ao final do conto, declara que a casa pertence antes a Deus que a ele: “a casa, porém de Deus, que tenho, esta venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (p. 71). Aí, o narrador revela, então, a importância que atribui a uma instância divina, uma vez que delega a esta uma autoria pela qual havia demonstrado tanto apreço no decorrer de seu

discurso. Lembramos aqui como Heloísa Vilhena de Araújo analisa esta passagem:

O narrador, simples alvenel que havia passado a mestre-de-obras (p. 35), copiara a casa de mestre arquiteto, de Deus. Deus é o arquiteto do universo e a obra do narrador é uma cópia desse paradigma, desse modelo (2001, p. 168).

Isso se justifica, segundo a autora porque:

A construção da obra era, na verdade, a “desconstrução do sofrimento”. Era a transformação do sofrimento, elevado a outro plano, convertido em outra coisa, em coisa nova que nasce – “todo ovo é uma caixinha” fechada, sem janelas nem portas -, que só quem sofre também pode entender. O sofrimento é elevado para plano fora do comum, só lhe “valendo o extraordinário” É elevado para o plano da arte, da beleza (ARAÚJO, 2001, p. 167).

Assim, o narrador, incapaz de expressar de outra forma seu sofrimento, produz sua obra de arte: a casa, inspirado em seu “mestre arquiteto”.

4.11 O Título

De acordo com o dicionário Aurélio, “curtamão” é um instrumento próprio da construção, um esquadro de grandes dimensões usado pelos pedreiros. Na leitura do nível do enunciado, já se pode dizer que o título está perfeitamente adequado ao conto. Porém, quando questionamos o porquê da escolha deste instrumento de construção e não de outro para ser eleito como título da obra, podemos passar a uma leitura da enunciação do texto, em que consideramos o que não está dito claramente, mas sugerido. Voltemos, então, à construção da casa como representação da obra de arte.

A simbologia da mão está diretamente relacionada às ideias de obra, feitiço, trabalho, o que lembra também o labor do artesão. O próprio narrador faz a menção em: “minhas mãos de fazer a ele mostrei” (p. 70). É a descrição de sua reação quando o padre mostra interesse em sua construção, almejando transformá-la em prédio da igreja. Assim o emprego da palavra “mão” no título já cumpre a função de

destacar o processo de construção da obra.

Ainda podemos ir além, se desmembrarmos a composição que dá nome ao instrumento em “curta- + -mão”. Atentando para estas partes significativas, é possível depreender o que buscamos pontuar neste capítulo: a presença do destinatário. Neste momento, referimo-nos tanto ao narratário, quanto, ao que já mencionamos que constitui o sentido metafórico do texto que é o destinatário da criação artística. Após entregue ao público, a obra está sujeita a uma variedade de atos de interpretação. Neste sentido, o alcance do criador pode ser curto para resgatá-la novamente. Em outras palavras, respeitados os limites da obra, seu autor não tem mais o total controle sobre ela e sobre as significações que lhe podem ser atribuídas pelo receptor. A obra se abre para as muitas possibilidades de significações que ela mesma sugere, de acordo com a subjetividade ou com as expectativas de quem a recebe. Desta forma, a mão (no sentido metafórico de alcance) do autor torna-se curta (curta+mão) para obter o controle total sobre sua criação.

4.12 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO

Ao chegar às possibilidades de leitura da enunciação, faz-se necessário distinguir as instâncias narratário e enunciatário. A este segundo cabe, portanto, a possibilidade de realizar as movimentações que o texto autoriza a fim de atribuir significados que não estão ditos de forma explícita. O narratário, conforme vimos até aqui, é constituído por um hipotético grupo homogêneo de pessoas, as quais aparecem textualmente marcadas, assinalando sua importância para o desenvolvimento da diegese. Estes narratários, entretanto, não se manifestam verbalmente e nem poderiam, pois neste caso, deixariam de ser narratários e passariam à instância de interlocutários.

Prince (1971) propõe um questionamento quanto à qualidade estética da narração a partir do papel do narratário. O estudioso menciona a hipótese de um determinado tipo de narratário ser o único que poderia ter a narração que o contempla. Acreditamos ser esta uma questão bastante delicada e que viria a interferir no processo de produção da arte. Preferimos adotar a conduta de analisar o que se tem, que é o papel do analista, sabendo que ao artista cabe criar. Assim, o que podemos dizer sobre o narratário deste conto é que cumpre perfeitamente bem a função de ilustrar o tema do conto. Se o narrador, enquanto “criador” da casa representa o artista, o narratário, os

ouvintes da história narrada, representam os receptores da obra de arte na medida em que a recebem, apreciam, depois de pronta. Como representantes dos receptores da arte, temos ainda os moradores do local que obtiveram seu gozo como um bem público.

Se os narratários representam o universo dos muitos e desconhecidos leitores, uma outra instância, presente no texto de forma mais implícita é, então, a do enunciatário, aquele que é capaz de dialogar com o enunciador, percebendo a construção literária do texto, ou, ainda, relacionar esta criação da casa com a criação da arte.

A construção da narrativa ficcional literária é, portanto, tema deste conto. Podemos dizer que o próprio conto justifica a teoria que empregamos para estudá-lo. Pode-se, a partir daí, frisar além da importância do papel do enunciatário, também a do enunciador. Alguns estudiosos da literatura simplesmente desconsideram o enunciador, outros alegam a inexistência de uma instância intermediária entre narrador e autor. Se transpusermos para a produção da obra de arte a história da construção da casa, temos o narrador como a representação de um autor que, inspirado no sentimento de Armininho realiza-se como criador. Da mesma forma um autor pode produzir a partir dos sentimentos de outrem. Esta postura justifica que, ao analisar um texto literário, julguemos mais coerente a referência a um enunciador e não ao autor, lembrando que, se não se pode sempre atribuir a este último os sentimentos expressos na obra, a um enunciador é sempre possível fazê-lo.

4.13 COMO QUESTIONA O ATO DE NARRAR?

Após os levantamentos elencados acerca deste conto, acreditamos já haver apontado possíveis reflexões que o texto propicia sobre o ato de narrar. Entretanto, buscaremos, agora, sintetizar o tema.

É extremamente importante para ilustrar este tema o trecho do conto a que retornamos: “Olhem. O que conto, enquanto; ponto” (p. 67). Vimos que o emprego de “enquanto” e de “ponto” constituem palavras “chaves” para abordar os limites dentro dos quais o destinatário da narração pode atribuir significados à obra. Esta importância se evidencia na medida em que o narrador dedica os dois primeiros parágrafos da narração para fazer este alerta. Apenas depois disso, no terceiro parágrafo, é que efetivamente inicia a narração propriamente dita.

Vimos também que, depois de começar a narrar, o narrador não se atém apenas a contar a história. Em muitos momentos, interrompe para comentar seu procedimento narrativo²⁷. Destes comentários, chamamos a atenção para a sua intenção de “engraçar trapos e ornatos” (p. 67). O narrador mostra que o ato de narrar conta com a subjetividade de quem narra na intenção de tornar gracioso ao destinatário tanto o que é feio (trapos) e como também o que já é belo (ornatos).

Outro aspecto, presente neste conto, que faz destacar a presença da subjetividade inerente ao ato de narrar é a escolha pelo ponto de início e de término da narrativa. As palavras do narrador: “Assim, tudo num dia, nada não começa. Faço quando foi que fez que começou” (p. 68) constituem um trecho riquíssimo no que se refere a uma visão crítica sobre o ato de narrar. A assertiva do narrador evidencia que há subjetividade também na escolha do momento que dá início à história. Para ele, as histórias não têm um ponto exato para começar. Dependem de escolhas e, acrescentamos, escolhas do enunciador, a fim de colocar em evidência os fatos que este destinador deseja destacar para determinado destinatário. Logo, o narrador deste conto compartilha a visão do narrador de “Antiperipléia” para quem o início de uma história pode ser fim de outra e o fim de uma pode ser início de outra história: “[...] as coisas começam deveras é por detrás” (p. 41-42); “Voltar para fim de ida” (p. 45).

A ideia se reforça ainda em: “Não há como um tarde demais – porque aí é que as coisas de verdade principiam” (p. 69). O texto vem mostrar, então, que as histórias não têm seu começo exato num determinado momento. Elas estão sempre acontecendo. Cabe a quem conta determinar um ponto para começar a narração. Os eventos de uma história se ligam a outros que indiretamente interferem nela. Em suma, a vida inteira é uma história. A história contada não começa, portanto apenas onde o narrador começou e não termina onde parou. Esta indeterminação entre começo e fim é uma característica da narrativa ficcional no Modernismo em que as histórias não se iniciam pelo “era uma vez” e nem se finalizam com a determinação “felizes para sempre”.

O conto aborda, portanto, um ato de comunicação bem específico: o do artista com o destinatário da obra de arte. Desse modo, mostra que autor e leitor têm atuação imprescindível para a existência do objeto artístico, pois ao leitor é dada a possibilidade de recriar, constituindo-se um coautor. Aí se justifica o narratário no plural. No conto em questão, para além do narrador, pedreiro, há um enunciador propondo-se a guiar os limites da criação do leitor.

²⁷ Item 4.5.2 deste capítulo.

Não se pode dizer que Guimarães Rosa tenha, na ocasião, objetivamente tratado do tema da presença do leitor no texto, mas pode-se dizer que há algo neste conto que se articula com a visão do papel do leitor crítico sob a forma da observação das peculiaridades inerentes à obra de arte. Nesse caso, em que um leitor estabelece um diálogo com o enunciador, percebendo o arranjo da linguagem, próprio da arte, ele está ocupando o espaço ativo reservado ao enunciatário.

5 OUVINTES OU LEITORES DA NARRATIVA EM “DESENREDO”

Neste capítulo, analisamos o conto “Desenredo” onde também se verifica que, embora se trate de um texto escrito, há a presença de um narrador oral, constituindo-se, desta forma, uma espécie de texto para ser ouvido em vez de lido. Esta marca se acentua quando se percebe que há, no conto, um narratário explicitamente marcado, presente numa relação face a face que é designado como “ouvintes”. Além disso, o texto se mostra rico em muitas outras marcas de expressão de uma cultura voltada para a oralidade, dispersas no discurso do narrador. Sendo desta forma, esse texto, assim como “Antiperipléia” e “– Uai, eu?” oferece a possibilidade de contrapor duas culturas, a oral e a cultura do mundo letrado. Há, no entanto, no conto “Desenredo”, uma ênfase mais acentuada nesta contraposição das duas culturas, principalmente no que se refere às linguagens oral e escrita, conforme procuramos mostrar ao longo deste capítulo.

Para tanto, faz-se necessário levantar algumas considerações sobre o que entendemos por oralidade. Para se comunicarem, os seres humanos fazem uso de todos os seus sentidos: tato, olfato, paladar, visão e audição. Algumas formas de comunicação são extremamente ricas, como, por exemplo, a gestual. Entretanto, a audição tem ainda papel fundamental no processo de comunicação. Em qualquer sociedade formada por seres humanos, há uma linguagem e nesta a modalidade oral precede a escrita. Segundo Ong:

[...] a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita [...] Ainda hoje, centenas de línguas ativas nunca são escritas: ninguém criou um modo eficaz de escrevê-las. A oralidade básica da linguagem é constante (1998, p. 15).

As palavras de Ong buscam comprovar a anterioridade da modalidade oral da linguagem em relação ao surgimento da escrita. Ainda dentro do conceito de oralidade, Ong distingue duas categorias. Para ele, há a “oralidade primária” que é própria de uma cultura totalmente desprovida do conhecimento da escrita, à qual se opõe a “oralidade secundária” que pertence à atual cultura da alta tecnologia, esta que se faz valer do telefone, rádio, televisão, ou outros meios eletrônicos para nutrir a

necessidade de comunicação oral.

O conto que ora buscamos compreender retrata um meio cultural que não se pauta na oralidade primária, mas, que, em se tratando do universo sertanejo, sustenta-se antes pela cultura oral que pelo artifício da linguagem escrita. Assim, tentaremos mostrar que o referido texto, através da linguagem ficcional literária, traça um paralelo entre a escrita e a oralidade, promovendo a valorização de ambas. Ou seja, sem caráter discriminatório, situa ambas como meios de o homem se expressar e constituir-se simplesmente como homem possuidor de virtudes e defeitos.

5.1 A DIEGESE

Por meio de um narrador heterodiegético, ou seja, que não se coloca como personagem da história, o conto “Desenredo” narra a história de Jó Joaquim que conhece e se apaixona por “Lívia-Rívia-Irlívia”. São estes os nomes que o narrador atribui à mulher, mostrando, já desde o início da narração, a inexatidão das informações de que dispõe. Embora casada, ela e Jó Joaquim travam um relacionamento e passam a se encontrar secretamente. Para decepção de Jó Joaquim, o marido pegou-a com um terceiro. A reação do marido, conforme descreve o narrador, foi de assustá-la apenas, ao passo que, quanto ao amante, matou-o. Jó, então, desiste de vê-la. Mais tarde, o marido faleceu e os dois passaram a se encontrar novamente. Casaram-se. Ela trai também a Jó Joaquim que a expulsa de casa e procura se conformar. Não conseguindo esquecer-la, recriou oralmente seu passado, desfazendo, perante o povo, a imagem de traidora que se havia difundido, desta forma inocentando-a. Ela, sabendo de sua nova fama, volta para Jó e, a partir daí, vivem felizes “o melhor de suas vidas”.

Em suma, na intenção de facilitar o entendimento da diegese, cuja compreensão não é oferecida de maneira simples, podemos dividir a história em três etapas que narram as aventuras do casal. Na primeira, Jó Joaquim descobre que ela o traía e o marido, com um terceiro, e rompe com ela. Na segunda, após a morte do marido, ele reaproxima-se dela, casa-se, descobre traição e se separa dela. A terceira narra a reconciliação final após refazer oralmente a fama dela.

Bolle (1973), ao analisar a estrutura deste conto, inclui-no em um grupo de histórias nas quais a imaginação do protagonista se mostra mais forte que seu problema e, conforme sua análise, o imaginado acaba se transformando em realidade.

Observa ainda que o desenrolar dos acontecimentos “extremamente inverossímil” constitui:

[...] um tipo de antienredo, uma *abstração anedótica* do que ‘na realidade’ não acontece, ou seja, uma solução imaginada que teria pouquíssimas oportunidades de tornar-se realidade (BOLLE, 1973, p. 128 – grifo do autor).

Seu estudo constata ainda que o resultado ao final da narrativa é o fato de que “ele mesmo (Jó Joaquim), o povo e a própria Lírvia se convencem de que essas palavras inúmeras vezes repetidas são a verdade” (p. 129).

Além de tratar da história de um triângulo amoroso, o texto conta ainda com a presença do número três de outras formas, constituindo um feitiço bastante marcante na narrativa. Ao anunciar a descoberta do primeiro amante, o narrador se refere ao homem como um terceiro: “Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro...” (p. 73). Entretanto, pode-se entrever certa ironia nas palavras do narrador, pois este tinha conhecimento de que já havia um terceiro elemento desconhecido, inserido na vida conjugal mencionada. Era Jó Joaquim. Nota-se, então, que o discurso do narrador se dá, neste momento, pela visão de Jó Joaquim. Significa que havia um terceiro homem: o marido, Jó e o outro amante. Para concluir, o narrador reproduz as ideias de Jó Joaquim, reafirmando a presença do número três: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (p. 73).

Ainda remetendo ao três, podemos perceber que o texto se encontra formalmente subdividido em três partes. Estas partes são demarcadas por parágrafos curtíssimos constituídos pelas palavras “mas” e “mais”, que dividem a história em três momentos.

Há ainda os três nomes da mulher, colocados no início do conto, para marcar sua tripla postura, capaz de sustentar às ocultas três relacionamentos diferentes. E, para concluir a narração, surge a observação do narrador: “Três vezes passa perto da gente a felicidade” (p. 75).

Relacionamos a presença do número três neste conto à noção de equilíbrio, como um tripé que, na falta de um dos pés, desequilibra-se e cai. Jó Joaquim encontrava-se em situação de equilíbrio no início do conto. Era feliz na sua vida comum de homem quieto e respeitado, quando aparece a mulher para desequilibrar suas emoções. Ao final, encontra uma forma de se re-equilibrar com a amada e também perante a sociedade, pois encontra a sua forma de ser feliz.

5.2 POSTURA DO NARRADOR

Antes de falarmos sobre o narratário, que é nosso objetivo principal, faz-se necessário destacar a figura do narrador deste conto. Pretendemos mostrar que este apresenta um papel bastante marcante no que se refere a suas atitudes para com o narratário, bem como para com o material narrativo.

O narrador, conforme dão a entender algumas indicações do texto, era um dono de bar. Seu discurso cifrado permite assim compreender no trecho seguinte: “Jó Joaquim, **cliente**, era quieto, respeitado. Bom como o **cheiro da cerveja**” (p. 72 – grifos nossos). É a descrição que ele faz do protagonista, logo ao iniciar a narração. Tal procedimento revela um narrador bastante envolvido com seus narratários, uma vez que expõe um universo comum a ambas as instâncias e que dispensa esclarecimentos de sua parte. Este relacionamento de proximidade do narrador com o narratário é um dos motivos que dificultam a clareza, melhor seria dizer, o entendimento imediato da diegese. Percebe-se que o narrador se coloca muito à vontade para falar a seus narratários, que têm condições de compreendê-lo e, nesse sentido, o texto não oferece ao leitor esclarecimentos que lhe seriam facilitadores para compreender tal diálogo. Dessa forma, o leitor tem uma tarefa complexa de reunir as informações dispersas no ato de comunicação entre o narrador e o narratário deste conto.

É importante ainda observar que este narrador assume uma postura de “simulação” de sua atuação. Coloca-se em terceira pessoa. “Do narrador a seus ouvintes” (p. 72). Esta performance posiciona-o como quem quer isentar-se da responsabilidade sobre a veracidade daquilo que narra. Suas atitudes demonstram, então, a intenção de contar uma história marcada pelo seu caráter oral que passa de um determinado narrador a determinados ouvintes, da qual não se conhece a autoria. Nestas condições, este narrador representa um contador de histórias da comunidade sertaneja. De maneira semelhante ao narrador do conto “Curtamão”, que inicia com a convocação “Convosco componho”, este é também um contador de histórias que se dirige a um grupo de ouvintes. Entretanto, em “Desenredo”, tais papéis são explicitamente delimitados, uma vez que o narrador nomeia a si e aos interlocutores respectivamente como “narrador” e “ouvintes”, o que não acontece no conto anteriormente analisado.

O contrato que o narrador tenta estabelecer com seus narratários é de descompromisso com os fatos narrados, o qual, no entanto, veremos que ocorre muito

mais no nível da aparência. Neste ponto, podemos lembrar ainda o narrador do conto “- Uai, eu?”, que se compromete efetivamente com a expressão da verdade. O narrador de “Desenredo”, diferentemente, não assume verbalmente nenhum compromisso com a veracidade daquilo que se propõe a relatar.

Remetendo-nos à estrutura do conto, é bastante curioso observar que o narrador se coloca como um simples transmissor daquilo que ouviu de outrem, querendo isentar-se de compromissos. Entretanto, sua narração conta de maneira insistente com interferências suas que buscam comentar, exemplificar, posicionar-se, enfim, intermediar a relação entre a história narrada e os narratários²⁸. Assim, o narrador, no primeiro parágrafo, propõe-se a repassar uma história de um suposto outro narrador a supostos ouvintes: “Do narrador a seus ouvintes” (p. 72). No entanto, não é difícil perceber que se denuncia pouco depois, no segundo parágrafo. Observemos:

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

É possível perceber que ele começa por descrever seu protagonista como alguém conhecido e respeitado por todos, tentando expressar uma visão geral sobre Jó Joaquim. Entretanto, introduz, logo a seguir, uma comparação sua: “bom como o cheiro da cerveja”. Esta comparação revela sua visão pessoal sobre cheiro da cerveja como representação positiva. Logo a seguir, no mesmo parágrafo, vemos o questionamento dirigido ao narratário: “Com elas quem pode, porém?”. Nesta pergunta, fica patente uma visão subjetiva do narrador que expõe a dificuldade de lidar com o caráter feminino. Após a pergunta, o narrador ainda alude ao caráter feminino lembrando a figura de Eva, imagem bíblica que remete a traição, pecado e desobediência.

Creemos que estas observações iniciais sobre a figura do narrador dêem conta de apontar para uma peculiaridade sobre ele: deve-se desconfiar do discurso deste narrador, uma vez que ele se propõe a ser um transmissor de uma história em tom de caso, mas que não cumpre o que propõe. Dessa forma, o que se pode perceber, neste conto, é que o narrador se utiliza da situação privilegiada de espectador da história alheia e busca uma situação de interação prazerosa com o narratário na sua

²⁸ No item 5.4 deste capítulo discorreremos mais demoradamente sobre tais interferências.

capacidade de comentar, criticar sentimentos e comportamentos.

5.3 PERFIL DO NARRATÁRIO

Partindo desta visão sobre a figura do narrador, podemos, então, delinear melhor o perfil do narratário no conto em questão, representado por um grupo de pessoas – “ouvintes” – designado explicitamente. Convém salientar a marca deixada pelo narrador que delimita o grupo de narratários. Como se trata de uma história contada e recontada por meio da oralidade, cada narrador, ao se apropriar da história possui o “seu” grupo de ouvintes. Daí decorre o emprego do pronome empregado por este narrador que restringe, delimita os participantes do ato de comunicação. Neste momento, trata-se de um determinado narrador que interage com uma determinada comunidade de ouvintes. Seriam eles alguns clientes do bar (caso o narrador seja o dono)? É uma informação que o texto não deixa clara.

O que se pode afirmar apenas é que há, no momento, um determinado grupo de interlocutores para este narrador, assim como haverá outros para outros narradores que se apropriem desta história para passá-la adiante.

Indicações do texto mostram ainda que os narratários não conhecem os personagens da história que lhes é contada. Isso se faz perceptível na medida em que o narrador faz descrições a respeito deles a fim de apresentá-los. Quanto a Jó Joaquim, era “quieto” e “respeitado”. Ela, “bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão” (p. 72). O marido “se fazia notório, na valentia com ciúme” (p. 72). Tais ouvintes, então, não pertencem a esta aldeia ou pertenceram em época distinta, pois não são conhecidos dos narratários. Daí ser necessária a apresentação feita pelo narrador.

Dadas estas poucas especificidades, já podemos, segundo a terminologia de Prince (1973), reconhecer a representação do narratário personagem. A estes ouvintes, embora se trate de um grupo, preferimos também nos referir com a expressão no singular: narratário.

5.3.1 Incursões do Narratário

O narrador interfere no processo narrativo, aproximando-se do narratário por meio de comentários filosóficos, frases interrogativas, provérbios modificados, criação de vocábulos, comparações prosaicas. Tais interferências atuam como uma tentativa de convocação do narratário a refletir sobre a história narrada, juntamente com o narrador. Nesse sentido, podemos afirmar que há um destinatário encartado no texto que é arrebatado e convidado a ser coautor, saindo de uma atitude passiva²⁹ que é o que nos permite falar em incursões do narratário.

Conforme nos propusemos no início desta pesquisa, organizamos a sequência dos contos analisados pelas referências explícitas ao narratário. Neste conto, há uma única menção ao narratário como segunda pessoa explícita no texto e esta se dá no primeiro período que abre o conto. “Do narrador a seus ouvintes” (p. 72). No entanto, conforme veremos, apesar de pouco citado, o narratário representa uma presença importante no desenvolvimento da diegese.

5.4 IRRUPÇÕES DO NARRADOR PARA ATRAIR O NARRATÁRIO

5.4.1 As Perguntas

Em relação aos outros contos analisados, este não é diferente no sentido de o narrador dirigir alguns questionamentos ao narratário. Esse recurso representa uma maneira de escapar da função única de contador para colocar-se também como quem instiga a discussão sobre o que conta. E, sobretudo, buscar a concordância do narratário, convidando-o a refletir sobre determinados pontos que envolvem visões de mundo.

A primeira das indagações feitas pelo narrador deste conto é: “Com elas quem pode, porém?” (p. 72). Constitui uma oportunidade em que o narrador questiona o poder que possui a sedução feminina em relação ao homem. Ocorre

²⁹ No item 5.15 deste capítulo faremos a distinção entre o narratário e o enunciatário como os destinatários do discurso construído neste texto.

quando, no início do conto, apresenta a quietude e discrição de Jó Joaquim, as quais são abaladas pela chegada da mulher de temperamento oposto ao dele.

O próximo questionamento é: “Todo fim é impossível?” (p. 73). Refere-se o narrador ao andamento da narração. Ocorre quando se dá a morte do marido, fato que representa a possibilidade de aproximação entre o casal. Neste momento, o narrador busca preparar as expectativas do narratário, anunciando a possibilidade do final da fase ruim.

A indagação seguinte chama a atenção do narratário anunciando um acontecimento novo e de caráter calamitoso para o protagonista, é o fato de Jó Joaquim, já casado com ela, estar prestes a apanhá-la com outro. Antes, então, de revelar o episódio, o narrador procura preparar o narratário com o litígio: “Sempre vem imprevisível o abominoso?” (p. 73).

Outra questão levantada é: “A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível?” (p. 74). Trata-se de uma recriação do conhecido provérbio “Depois da tempestade vem a bonança”. Questiona a capacidade de o narratário crer no fato de que Jó Joaquim aparentava a “bonança”, mas, na sua essência não estava em paz. Isso se dá após ter expulsado a traidora. Sua quietude, que merecia o respeito de todos, neste momento, devia-se a sua tristeza.

Há ainda a passagem: “Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível?” (p. 74). Aqui o narrador alerta para a singularidade da atitude de Jó Joaquim. Levanta a possibilidade de ser ou não “incrível” sua decisão de redimir a imagem da mulher e convoca a atenção do narratário para o tema.

A última das interposições em tom de indagação é: “Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (p. 74) – Chama a atenção do narratário, sem se posicionar, sobre a atitude de Jó Joaquim de recriar a imagem da mulher. Apenas possibilita a reflexão tentando, neste momento, não emitir qualquer juízo de valor.

5.4.2 A Negação

Há, neste conto, apenas ocorrência deste recurso em que o narrador nega algo que não aparece afirmado no nível do discurso. Quando Jó Joaquim, já casado com a amada, surpreende-a com um novo amante, o narrador assim expõe sua

reação: “De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas” (p. 73-74). A palavra “truz”, segundo Martins (2001) refere-se a golpe ou ação violenta. O narrador, por meio deste discurso, demonstra supor que os narratários esperavam um crime ou qualquer tipo de ação violenta contra a mulher. Então, partindo desta, que ele supõe ser a expectativa dos narratários, nega o fato. Tal atitude comprova que a presença do narratário não é tão passiva como aparenta, pois, apesar de não haver de sua parte pronunciamentos verbais, sua presença contribui, de forma indireta, na construção do discurso do narrador, auxiliando no encaminhamento da narração. Assim se pode ver novamente a aproximação entre este conto e “Curtamão”. Enquanto, em “Curtamão”, o narrador expõe claramente seu objetivo de envolver o narratário na construção da narração, em “Desenredo” esta estratégia também ocorre, porém, de forma mais velada.

5.5 IRRUPÇÕES DO NARRADOR SEM COBRAR O NARRATÁRIO

São momentos em que o narrador igualmente não se atém apenas ao relato dos fatos que dizem respeito à história de Jó Joaquim, mas ocupa-se, desta vez, com algum tipo de comentário que expressa suas interpretações sobre estes fatos. As passagens que destacamos a seguir representam momentos em que o narrador se aproxima do narratário para comentar, expressando pontos de vista, porém sem sugerir posicionamentos, como ocorre no caso das perguntas acima citadas. Este recurso se dá através de comentários que se assemelham a sentenças proverbiais e também sob a forma de comparações criadas ao gosto do narrador, conforme pontuamos a seguir.

5.5.1 Os Comentários em Tom de Provérbio

Também este conto, como os demais citados, vai mostrar muitos momentos em que o narrador se utiliza de sentenças em tom proverbial para expressar suas visões de mundo, apresentando-as como verdades consagradas. A primeira delas surge como uma crítica do narrador aos costumes conservados por pessoas de povoados semelhantes ao que a ele se afigura. Tal comentário revela seu incômodo

quando se refere a uma relação de proximidade entre as pessoas do lugar, proximidade esta que possibilita a atenção sempre voltada à privacidade do outro: “As aldeias são a eterna vigilância” (p. 72).

Mais adiante, aludindo a esta mesma vigilância do povo, o narrador, com outra sentença de mesmo tom, adverte o narratário de que: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (p. 72). Em outros termos, interrompe a narração para alertar que, mesmo o indivíduo mais frágil, representado pela figura do barquinho de papel, estando às ocultas (no abismo escuro), encontra-se protegido. Ocorre que o caso de amor ilegítimo de Jó Joaquim, estando protegido do olhar alheio, encontrava-se seguro. Sobre esta sentença reflexiva do narrador, convém citar o estudo de Galvão (1998) em que realiza um rastreamento da presença das metáforas náuticas na literatura brasileira, culminando com uma análise deste conto na qual a autora prioriza as alusões oceânicas arquitetadas no decorrer da narrativa.

Adiante, na narração, o narrador encontra também uma sentença proverbial para descrever o temperamento paciente e retraído de Jó Joaquim, que contribuía para que o caso permanecesse encoberto: “Esperar é reconhecer-se incompleto” (p. 73). Entretanto, conforme a narração caminha, vem o rompimento com a situação delicada, porém serena, em que se encontrava o protagonista. O narrador prepara o narratário para anunciar a descoberta do outro amante, que significa, para Jó, o “desmastreio”, ou seja, a quebra do mastro, da sustentação da situação. Aí, a intervenção do narrador, no sentido de generalizar o fato é: “O trágico não vem a contagotas” (p. 73). Tais ideias são também mencionadas por Galvão (1998), lembrando-nos do sentido a que aludem relacionado a “[...] imagens, ou diretamente náuticas ou, imantadas pelo campo pregnante delas, empregando outras relações metonímicas mas sempre da ordem do elemento úmido” (p. 124).

Ainda, posicionando-se de forma solidária a Jó Joaquim, quando conta que o marido falecera, o narrador insinua que a paciência, com que procedera Jó, confiando no tempo, teria sido a sábia solução para a situação: “O tempo é engenhoso” (p. 73).

Convidando mais uma vez o narratário a compartilhar um aprendizado, antes de contar que Jó Joaquim, a exemplo do marido, também vai surpreendê-la com outro, o narrador tece um comentário. Alude agora à previsibilidade do fato em: “os tempos se seguem e parafraseiam-se” (p. 73). E, novamente, expressa a cumplicidade em relação a Jó, o qual, não obstante uma exposição de sua figura de traído, mantém a imagem da integridade e do respeito: “Vá-se a camisa que não o de dentro dela.” (p.

74). No entanto, alerta o narrador de que esta imagem do equilíbrio de Jó nada mais é do que a aparência. É o que revela com a sentença: “A bonança nada tem a ver com a tempestade” (p. 74).

E o narrador prossegue ainda com suas reflexões acerca dos fatos que envolvem a história de Jó, sempre utilizando-os como um princípio para generalizar estes fatos, colocando-os como acontecimentos inerentes à vida humana e, desta forma, evocando o narratário a refletir juntamente com ele. A passagem que destacamos a seguir apresenta seguidamente duas destas sentenças proverbiais: “É de notar que o ar vem do ar” e “De sofrer e amar a gente não se desfaz” (p. 74). Estas ponderações cumprem a função de preparar o narratário para o fato de que Jó Joaquim se resolve a querer os “arquétipos”, o que faz com que ele busque pacientemente recuperar a imagem dela. As ideias do narrador perpassam a improbabilidade da morte causada pelo amor, apontando como solução o ato de respirar, tomar fôlego, afinal, “o ar vem do ar”. Ainda como defesa desta causa, observa o narrador: “Haja o absoluto amar - e qualquer causa se irrefuta” (p. 75). E, mais adiante, solidário a Jó, defende que, ao olhar alheio, importam apenas as aparências: “O real e válido na árvore é a reta que vai para cima.” (p. 75).

Por fim, encerra com a conclusão: “Três vezes passa perto da gente a felicidade” (p. 75). Ou seja, o caso de Jó, dividido em três episódios serve para ilustrar uma visão de mundo do narrador, como também para retratar a vida de qualquer outro.

A presença desses provérbios atribui ao texto uma acepção de ensinamento, ou mesmo de exposição de conclusões provindas de situações vivenciadas. O fato é que tais princípios são extraídos da cultura popular, daquilo que não se registra em livros, nem se adquire a partir do conhecimento letrado, mas que é passado de uma geração a outra por meio da voz nômade³⁰. Tais sentenças são muito bem incorporadas à fala do narrador, de modo que não é possível identificá-los acertadamente como provérbios, distorções de algum provérbio conhecido ou como filosofias de vida do próprio narrador. O fato é que o conto reúne efetivamente um conjunto de preceitos que provêm de várias outras vozes que emanam da sabedoria popular.

Com relação à presença da literatura oral na obra *Tutaméia*, Irene Gilberto Simões já observara:

³⁰ Para Fernandes (2003), “Nômade é a ‘voz’ que faz circular a poesia entre linguagens e pessoas.” (p. 19). Ou seja, é o meio de transmissão da poesia oral.

[...] o discurso oral pode ser um dos pontos de partida para o estudo da narrativa escrita. E, no caso das *Terceiras estórias*, a aproximação entre os dois tipos de discurso nos faz pensar numa pesquisa sobre a origem da narrativa, a fase oral, anterior à palavra escrita. A figura do narrador distanciada da estória, a presença das ‘formas simples’ (o provérbio, a adivinha, o enigma) e o tom coloquial do discurso revelam um trabalho consciente na linguagem, como se pode ler nos prefácios e também nas estórias (SIMÕES, s/d, p. 187).

Conforme atesta a estudiosa de *Tutaméia*, a presença das “formas simples” não se faz apenas neste conto, mas em toda a obra, como também podemos acrescentar que se faz presente em outras do mesmo autor. Entretanto, é possível ver em “Desenredo” uma presença mais marcante destas interferências projetadas no discurso do narrador a fim de discutir, expor ao narratário sua opinião a respeito daquilo que conta. O que nos faz refletir de forma mais detalhada sobre a presença da oralidade neste conto, em detrimento dos demais, é a sentença que o encerra: “E pôs-se a fábula em ata” (p. 75). Discorreremos sobre este conteúdo mais adiante³¹, porém já podemos nos referir a uma comparação tecida neste texto entre as modalidades oral e escrita da língua, apontando para o fato de a sociedade, de modo geral, atribuir muito mais crédito ao registro escrito em comparação àquilo que se transmite por meio oral.

Podemos localizar estas incursões não só em forma de provérbios, mas também de comparações tecidas com base na subjetividade do narrador. Convém ainda observar que as interferências da cultura oral, presentes na voz do narrador, neste conto, auxiliam na ilustração de um de seus temas principais que é o próprio ato de narrar.

5.5.2 As Comparações

Discutiremos agora a forma como o narrador se faz valer de seu conhecimento de mundo para, por meio de comparações, julgar, explicar, esclarecer, certos pontos presentes na narrativa. Estas construções oferecem ao narratário a possibilidade de ser conduzido a um ponto de vista o qual lhe apresenta o narrador.

Constitui uma tarefa extremamente complexa separar em níveis, ou em categorias estas comparações, pois a linguagem de *Tutaméia*, assim como das demais

³¹ No item 5.12 deste capítulo.

obras de Guimarães Rosa, apresenta um nível de poeticidade tal que a multiplicidade de significações possíveis dificulta a exposição de uma análise. Entretanto, tentamos recortar algumas ocorrências mais evidentes dos momentos em que o narrador, para se achegar ao narratário, emprega sua subjetividade, aproximando a história de Jó Joaquim de seus conhecimentos de mundo, por meio de comparações por ele criadas.

É deste modo que o narrador evoca os conhecimentos do narratário, solicitando também deste último a relação entre o narrado e suas vivências: “Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, **conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo**” (p. 72 – grifo nosso). Vemos que o narrador se refere ao episódio como um caso de amor clandestino, como um acontecimento habitual, passível de ocorrer em qualquer outro lugar ou tempo, aludindo ao fato de o narratário também já ter conhecimento de situações tais como esta.

Após ter Jó Joaquim se afastado da amada, em virtude de o marido tê-la apanhado com outro, o narrador apresenta o personagem Jó como quem se sentia, com o passar do tempo, “dolorido, mas já medicado” (p. 73). Então vem a intervenção do narrador, que pressupõe também reflexão do narratário: “Ela sutil **como uma colher de chá**, grude de engodos, o firme fascínio” (p. 73). Neste momento, fica no discurso do narrador a solicitação de conhecimento prévio do narratário sobre o sentido da colher de chá, que traz à baila a acepção da pequena dose de remédio, a dose exata de que Jó necessitava.

Por meio da comparação subjetiva, o narrador também consegue se posicionar quando, mais adiante, Jó Joaquim é quem a surpreende com outro: “Expulsou-a apenas, apostrofando-se, **como inédito poeta e homem**” (p. 74 – grifo nosso). O narrador atua na defesa em relação à atitude de Jó, que se abstém de ato violento, “apostrofa-se”. Esta atitude é qualificada pelo narrador como um ato inédito de alguém sensível (poeta) e ao mesmo tempo comum (homem). Mostra que Jó não agiu como bruto, conforme era esperado em semelhante situação. Seu comentário enfatiza o fato de que a atitude de Jó rompe com as perspectivas criadas pelo narratário.

Também acena para o conhecimento prévio do narratário a seguinte comparação: “Suas lágrimas corriam atrás dela, **como formiguinhas brancas**” (p. 74). Além de, por si, a figura das formigas já remeter a pequenez e, portanto, a discrição, são ainda postas no diminutivo. Há, de fato, discrição na atitude de Jó Joaquim. Embora estivesse interiormente em situação de desequilíbrio, “no frágio da barca”, não o demonstra, pois age com serenidade, com poucas lágrimas. Remete ainda o narrador à cor branca, simbolizando a sua paz, ainda que seja uma paz aparente.

Por fim, o narrador, para enfatizar a difícil tarefa de Jó Joaquim de limpar a imagem maculada da mulher, faz as duas comparações: “Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora **tão claro como água suja**” (p. 74 – grifo nosso) e “O que não era tão fácil **como refritar almôndegas**” (p. 74 - grifo nosso). Estas imagens que referem-se ao frágio da barca, a água suja e o ato de fritar almôndegas são também lembradas por Galvão (1998), quando reflete sobre as metáforas náuticas deste conto. Conclui ela que no curtíssimo conto, que se passa no ambiente seco do sertão, o acúmulo de imagens do úmido em tantas variações chama-lhe a atenção. Acrescenta ainda que: “o pacífico Jó Joaquim, inversão do sertanejo que lava a honra em outro líquido, o sangue, frustrando a expectativa entranhada no estereótipo, queda-se em casa a elaborar o desenredo do enredo” (p. 127). Às considerações da pesquisadora acrescentamos a ideia de que tais imagens simbolizam metaforicamente a água de que se vale Jó Joaquim para lavar o passado e assim “limpar” a imagem de sua dama.

As comparações tecidas pelo narrador evidenciam a presença de elementos pertencentes ao mundo natural, que, conforme indicações do texto, é o mundo seu. É este o meio do sertanejo que se opõe ao do cidadão. O narrador deixa uma ideia latente de que seu universo de conhecimentos se baseia na vivência e não na ciência, não provém, então, da cultura letrada. Propõe um discurso aparentemente simples, porém, ao qual se pode conferir expressiva carga semântica.

Todas estas formas de interrupção do narrador aqui apontadas vêm comprovar o que afirmamos no início deste capítulo de que o narrador não está isento diante dos fatos narrados, conforme propõe. Desse modo, temos um discurso do narrador que, no nível do enunciado, propõe-se a ser um transmissor descomprometido, mas, no nível da enunciação, não age desta forma. As comparações são dirigidas diretamente ao narratário, entretanto, este não manifesta nenhum posicionamento verbal sobre o que lhe é proposto, ou seja, os “ouvintes” do narrador, mencionados na enunciação enunciada, não respondem às suas provocações. Desse modo, fica o espaço aberto para o leitor e a possibilidade de construir a figura de um enunciador o qual explora com arte as potencialidades da linguagem expressa pelo narrador. O leitor, então, fazendo uma leitura da enunciação, estará ocupando o espaço aberto ao enunciatário, em situação de diálogo com o enunciador³².

³² Abordamos melhor a relação entre enunciador e enunciatário deste conto no item 5.14 deste capítulo.

5.6 OS ASPECTOS NARRATIVOS ESTEREOTIPADOS

Há, no texto, a representação de vários estereótipos, a começar pelo protagonista. Jó Joaquim representa um homem comum que vivia uma rotina trivial: “Era quieto, respeitado” e “Tinha o para não ser célebre” (p. 72). Isso dura até suceder o aparecimento da mulher: “a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu” (p. 72). Nesse sentido, ele apresenta papel passivo no início, até que ela surge, introduzindo modificações em sua rotina. Jó Joaquim representa, então (pelo menos neste momento da narração), a figura da pessoa simples, absolutamente comum, de rotina previsível e que não tinha o propósito de ocupar lugar de destaque na sua função social.

Quanto à mulher³³, é descrita pelo narrador como a figura feminina astuta no que se refere à busca de seus objetivos: “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir e Eva nascer” (p. 72). A mulher é apresentada, portanto, conforme este arquétipo no início do texto, e, segundo visão do narrador, a imagem feminina se constrói desta forma desde a origem da humanidade, como se observa na referência à figura bíblica. Entretanto, há uma outra imagem feminina postulada neste conto que é aquela que deseja Jó Joaquim. Com o objetivo de ter a seu lado uma mulher que se adapte a seus anseios, Jó Joaquim recria a figura da mulher de acordo com um protótipo de mulher perfeita. Assim ela passa a ser a mulher fiel e imaculada, idealizada por ele.

O conto apresenta ainda a imagem estereotipada do marido ciumento que assegura no vilarejo a sua fama de “valentão”. Segundo as palavras do narrador, este “se fazia notório, na valentia com ciúme” (p. 72). Assim também se constrói o narrador. Na medida em que reconta um caso já conhecido, evoca um narrador “clássico”, também estereotipado, tanto quanto os personagens do conto. Ainda, como os personagens e o narrador, a noção de diegese é posta em questão, pois que Jó Joaquim subverte a história da mulher, criando uma nova diegese, um novo “enredo”³⁴. O espaço em que se dá a ação narrada é apresentado ao narratário como um vilarejo semelhante a outro qualquer: “as aldeias são a alheia vigilância” (p. 72). A aldeia mencionada pelo narrador está equiparada a qualquer outra acionada pelos conhecimentos do narratário. Isso se percebe pela maneira como é mencionado o local,

³³ Novis (1989), no último capítulo onde analisa “Desenredo”, faz um paralelo bastante interessante entre a figura feminina construída neste conto e a personagem Anna Livia Plurabelle de James Joyce no romance *Finnegans Wake*.

³⁴ Aprofundamos esta ideia no item 5.8 deste capítulo.

empregado o plural “as aldeias”, de forma que as generaliza.

Ultrapassando os limites dos elementos da narrativa, o conto emprega também imagens estereotipadas no que se refere a alguns conceitos. É o caso da noção de amor, que fica em evidência quando do comentário do narrador: “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou amor” (p. 72). Nesta acepção, assemelha-se a uma visão romantizada do amor relacionado ao clichê do mês. Ao mesmo tempo em que as palavras do narrador produzem certa banalização do relacionamento amoroso em: “ao rigor geral os dois se sujeitaram, **conforme o clandestino amor** em sua forma local, conforme o mundo é mundo” (p. 72 – grifo nosso). Ou seja, o conto representa a abordagem de um caso comum de amor clandestino, como tantos outros que se sabe, ou que não se sabe, pois: “Não se via quando e como se viam” (p. 73), aplicado ao local em questão.

Todos estes elementos, da forma como são “arranjados” neste conto, vão apontar para o fato de que a trágica história de Jó Joaquim pode se tornar cômica. Ou seja, a construção deste texto brinca com o conceito tradicional de história. Nesta “brincadeira”, é possível ainda entrever certa ironia em relação ao modo de narrar, na medida em que se pode ver espelhados aí traços de uma tradição popular romantizada ou idealista (o amor relacionado ao mês de maio) aliados a uma visão mais realista da situação (um caso de amor como outro qualquer). Com esta ponderação corroboram as palavras de Passos, que, analisando o perfil da personagem feminina neste conto, nos diz:

[...] a ‘verdade’ já está, de alguma forma, inscrita, cabendo-lhe recontá-la de acordo com a própria estória e garantindo, pela re-escritura, marcas pessoais e autoria. Logo, na esteira de tal narrador de *Tutaméia*, estamos diante de uma elaboração artística que se ancora, inúmeras vezes, no ato de ‘desenredar’ – temas, tradições e formas – para reconstruir contares e destinos dos seres ficcionais à procura daquilo que, em grande parte, os delinea (PASSOS, 2000, p.24).

5.7 O OLHAR DO SENSO COMUM PARA O FATO NARRADO

Assim como o texto põe em evidência alguns dos elementos próprios do texto narrativo, apresenta também especial relevo para questões referentes ao senso comum. Em outras palavras, o texto deixa sempre à mostra a importância do olhar das pessoas do povoado para os fatos que narra. Podemos observar os seguintes trechos:

“As aldeias são a alheia vigilância” (p. 72).
 “Então ao rigor geral os dois se sujeitaram” (p. 72).
 “Não se via quando e como se viam” (p. 73).
 “[...] alegres, sim, para feliz escândalo popular” (p. 73).
 “Tudo aplaudiu e reprovou o povo repartido” (p. 74).
 “[...] contrário ao público pensamento e à lógica” (p. 74).
 “Todos já acreditavam” (p. 75).

As citações aqui elencadas reiteram a importância dada no conto ao olhar do outro e à preocupação com os juízos de valor emitidos pela voz da comunidade. Retomaremos este ponto no item 5.10 deste capítulo, a fim de aprofundar a ideia de que o texto chama a atenção para certos conceitos que se encontram cristalizados na sociedade, como as críticas, a opinião do povo, interferindo nas atitudes de Jó Joaquim.

5.8 O TÍTULO

Para explicar o título deste conto, é necessário primeiramente buscarmos explicação para a construção da palavra criada. Trata-se da junção do prefixo “des-“ com a palavra do campo da teoria da literatura “enredo”, oriunda do Formalismo Russo. Assis Brasil assim nos explica o uso do termo “enredo”:

[...] é a história de um romance, de um conto, de uma novela, embora haja algum tipo de ficção sem o enredo que é comum, tradicional, com começo meio e fim. Podemos hoje nos referir a romances com histórias e romances com situações. O enredo, na mão do ficcionista moderno, acabou sendo um de seus mais fortes recursos técnicos na arte de narrar: ele acabou com sua arrumação cronológica, com o seu encadeamento lógico, com a ação episódica empolgante, com uma série de significados que “prendiam” o leitor [...] O enredo *não* é o romance ou o conto. Ele é um “suporte”, para que a linguagem ficcional se realize como tal, como expressão [...] a razão de ser de um romance não é a sua história, porque a Literatura não é apenas distração (BRASIL, s/d, p. 71-72).

O conto faz, então, uma alegoria à literatura moderna, na medida em que “desenreda” a história de Jó Joaquim com a amada. É possível, desta forma, ler neste personagem o papel do autor da ficção literária modernista de desconstrução ou

reconstrução da narração tradicional.

Conforme já mencionamos, o foco da obra de Guimarães Rosa, de maneira geral, não se prende à história, mas à elaboração inventiva da linguagem. Este conto se constitui, portanto, em uma verdadeira metáfora da criação literária deste escritor. Mistura o oral e o escrito, o popular e o erudito e culmina com a sentença final que ratifica a diferença entre as duas culturas³⁵. Assim, surge um texto oral virtualizado por meio de um texto escrito. Consequentemente, há, encartados nele, inclusive a criação dos destinatários: os ouvintes do oral (narratários) e o leitor do escrito (enunciatário)³⁶.

Em suma, desenredar é o que faz o conto no nível da enunciação. Desfaz o cristalizado para, com os mesmos elementos recriar nova ficção. Para esta tarefa, conta com a participação ativa do leitor. No nível do enunciado, Jó Joaquim, inspirado na loucura sábia de Ulisses, volta-se contra o público pensamento para redimir a mulher. E, se, em princípio, “Tinha o para não ser célebre” (p. 72), torna-se sujeito do seu destino criando uma nova narrativa.

5.9 A RELIGIOSIDADE

No que se refere às questões de religiosidade presentes na obra de Guimarães Rosa, Araújo (2001) oferece importante contribuição. Sobre este conto, a estudiosa nos diz:

Livíria, Rivília, Irlívia, com o desenredo levado a cabo por Jó Joaquim – com a mudança das letras por que se lê a *vida* e seu nome – transforma-se em *Vilíria*, onde estão escondidas as palavras *vil*, *vida ir*, *riso* (ria) e *lírio* [...] Mas, cabalista, Jó Joaquim havia operado uma mudança na ordem das letras [...] havia criado um mundo novo para si, mais certo, mais afinado, com Deus [...] (ARAÚJO, 2001, p. 172 – grifos da autora).

Araújo não o diz, mas percebemos que a palavra “vil” persiste no nome final, escolhido para a mulher, ao lado de “lírio”. Isso nos permite ler no conto que, para

³⁵ Exploramos melhor esta sentença final no item 5.12 deste capítulo, após análise mais detalhada do enunciado.

³⁶ Falaremos sobre a distinção entre narratário e enunciatário no item 5.14 deste capítulo.

Jó Joaquim, ela, apesar de vil, é também flor (lírio), pois ele a perdoou e passou aceitá-la desta forma.

Há, ainda, outras referências a questões de religiosidade, presentes neste texto. Vemos que a mulher é comparada a Eva: “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir e Eva nascer” (p. 72). Em outro momento, o narrador, sarcasticamente, conta sobre a morte do marido, atribuindo uma aceção positiva ao fato: “[...] e como a Providência praz, o marido faleceu” (p. 73). A palavra Providência, escrita com maiúscula, remete a um desígnio divino que viria a favorecer a felicidade de Jó Joaquim com sua amada.

Quanto a Jó Joaquim, no momento da decepção de saber que havia um terceiro homem na vida dela, é “devolvido ao barro” (p. 73), remetendo a expressão à origem bíblica do homem. Ocorre ainda o ponto da narração em que parecia que ambos seriam felizes e ela o trai, então, o narrador menciona: “Deu-se a entrada dos demônios” (p. 73)

A questão da religiosidade presente no discurso do narrador se liga estreitamente ao tema do tópico em que expusemos sobre o senso comum, como também ao próximo tópico, no qual discorreremos sobre a relação entre este conto e os estudos sobre a estrutura do “Caso” feitos por Jolles.

5.10 O CASO

Essa narrativa assume, já de início, um tom de Caso - uma das formas de literatura oral, segundo Jolles (1930) - quando o narrador convoca seus narratários com a expressão: “Do narrador a seus ouvintes” (p. 72). Seu formato assemelha-se ao de um texto para ser ouvido e não lido, embora o registro seja a letra impressa.

Para Jolles, diferentemente do provérbio que não conta com elementos permutáveis, ou seja, nada nele pode ser acrescentado sem que ele deixe de ser o mesmo, no Caso, é permitida a ajuda exterior. Assim o estudioso explica: “Com efeito, esses elementos permutáveis, eventualmente deixados ao critério de cada um e permitindo a intervenção pessoal, podem conduzir às formas que chamamos de artísticas.” (p. 153). Dessa forma, vemos que o discurso do narrador deste conto é marcado pelas incertezas peculiares a histórias transmitidas por meio oral.

Ainda, para o autor, o Caso é uma narrativa que apresenta três

características básicas. A primeira delas é que está sempre implícita uma pergunta. Explicando melhor:

A forma do caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma a decisão: é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultado (JOLLES, 1930, p. 160).

O conto “Desenredo” procede desta forma, pois questiona o quanto é “incrível” ou “crível” a atitude de Jó Joaquim de descaluniar a figura pública da mulher amada. Mas o narrador não se posiciona quanto este aspecto, apenas questiona, indagando ao narratário.

A segunda característica, segundo o estudioso é que o caso:

[...] deixa de ser ele mesmo quando uma decisão positiva anula o dever de decisão [...] tem a propensão de ampliar-se para redundar numa forma artística que é a novela [...] tomada esta decisão, o Caso deixa de ser Caso. Todavia, a narrativa-moldura prossegue seu caminho e, mal um caso é resolvido, já outro surge, como ocorre usualmente quando se vive no universo das normas; melhor dizendo, o desaparecimento de um caso acarreta o aparecimento de outro (JOLLES, 1930, p. 160).

No conto, quando se efetiva a resolução de Jó Joaquim de ficar com a mulher e ser feliz, resolve-se a questão. O conto é encerrado para conduzir o leitor a outra história, outro conto.

A terceira característica do caso é a presença da balança, do julgamento, de acordo com determinadas normas. Para Jolles, “[...] um universo em que a existência se desenrola como realidade que pode ser julgada e avaliada segundo normas deve, forçosamente, a cada momento, produzir Casos” (JOLLES, 1930, p. 161).

No conto, a balança é representada pelo olhar do povo, a opinião da população que aparece bastante marcada³⁷, aliados ao senso da religiosidade que permeia todo o conto.

Em suma,

A linguagem casuística tem como particularidade englobar todos os domínios em que há uma avaliação de acordo com normas estabelecidas, e um dos atrativos da linguagem do amor é que se vislumbra nela um eco, um reflexo, da linguagem da justiça e da Teologia (JOLLES, s/d, p. 164).

³⁷ Conforme discutimos no item 5.7 deste capítulo.

Assim, o Caso é uma forma que resulta de um padrão usado para avaliar ações em que se pesa a existência, a validade e a extensão de diversas normas que requerem um peso necessário a essa avaliação. O texto do Caso, em si, não oferece esse peso, de onde se impõe a obrigação de o leitor decidir sem que haja uma indicação do resultado. No Ocidente, segundo Jolles, vamos encontrar a forma do Caso sempre que se trata de estabelecer questionamentos sobre a Teologia moral, tal como floresceu na igreja católica.

É o que se percebe no texto em questão. Há um ponto a ser discutido sobre a conduta da mulher. Entretanto, não há, no nível do enunciado, a resposta para a questão. Este julgamento fica a cargo do leitor, que pode refletir e questionar como lhe convier, pois não há, no texto, um juízo de valor verbalmente expresso sobre o assunto. O conto reflete sobre a estrutura do caso, pois a postura adúltera da mulher põe em evidência a visão do povo sobre o adultério e a visão do povo reflete uma moral religiosa. O olhar do povo passa a ser, então, o instrumento de medição da moral. Jó Joaquim, como um representante do homem respeitado dentro desse meio, não poderia se unir a uma mulher tida pelo povo como de conduta reprovável e ser feliz na sua companhia. Desse modo, o conto questiona também a noção de felicidade para Jó Joaquim e para o povo. Sendo estes últimos representantes da imposição da teologia moral, veem a felicidade relacionada à lealdade, enquanto que, para Jó Joaquim, felicidade era estar junto da amada, não lhe importando mais as circunstâncias relativas ao caráter dela.

5.11 A RELEVÂNCIA DO ORAL

Se a relação entre narrador e narratário modela o conto em formato de um texto escrito, mas que traz enleados os atos de ouvir e ler, isso faz com que esse discurso seja bastante marcado pelas incertezas que são peculiares a histórias transmitidas por meio oral como no trecho: “Não **se** via quando e como se viam” (p. 73 – grifo nosso). Há neste trocadilho uma indeterminação do sujeito do verbo “ver”, o que caracteriza o tipo de histórias em que não se assume a especificação dos personagens por serem indefinidos. Ou seja, o narrador não esclarece quem não via os dois se encontrarem. Ainda, em outra passagem, quando o marido a surpreende com o amante, a fala do narrador vai explicitar o seguinte: “**Diz-se** também que de leve a ferira” (p. 73 –

grifo nosso). Vemos que o narrador não assume a responsabilidade pela veracidade do que conta, pois reproduz o que ouviu de outrem. E, se não presenciou o fato, também não esclarece quem presenciou ou por que meios exatamente o soube.

Outro momento em que o narrador se mostra reticente em relação à autoria da história narrada é quando se refere à morte do marido, deixando aberta a inexatidão de informações em relação à causa da morte: "... o marido faleceu, afogado ou de tifo." (p. 73). São registros bastante característicos dos casos transmitidos de um contador outro, apenas por meio da fala em que o narrador procura não demonstrar compromisso com a verdade em relação àquilo que conta. Entretanto, este narrador não apresenta isenção total, na medida em que interfere na narração com indagações, comentários, comparações, conforme vimos.

Esse tipo de narrador oral, que recebe em seu discurso a interferência de inúmeras outras vozes provindas de contextos orais é explicado por Irene Machado. Segundo ela, esses textos constituem um tipo de discurso que pode ser entendido como "skaz", que assim ela explica:

Vamos entender o *skaz* como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato. Estamos longe, porém, de confinar o *skaz* aos limites do discurso direto, onde os matizes da oralidade se imprimem com maior nitidez. Tampouco se pode confundir o *skaz* com as enunciações que procuram representar a fala a partir de alguns estereótipos que forjam o coloquialismo na transcrição escrita do diálogo, criando uma representação gráfica estranha não só à escrita como também à dicção da oralidade, como ocorre nas transcrições da fala de iletrados, tão comum na chamada literatura de massa e de um certo tipo de literatura regionalista (MACHADO, p. 162).

Assim, temos um narrador que se dirige aos narratários de forma não muito convencional. Este narrador age de forma diferente do consagrado, para poder reproduzir as muitas vozes que se fazem presentes na história que ouviu e que ora cumpre a tarefa de passar adiante.

Ainda marca a importância da presença de um contexto oral no conto "Desenredo" a forma como Jó Joaquim resolve seu problema sentimental. Mesmo sabendo que mentia para si mesmo, construiu, diante dos outros, nova imagem da mulher. Isso se dá no plano oral. Demonstrando a paciência que vem expressa em seu nome (paciência de Jó, expressão bastante empregada na linguagem popular), ele

espalha nova notícia:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lendas e embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente (p. 74).

Nota-se, dessa forma, que o conto é todo permeado por aspectos do universo da oralidade, que são distribuídos de forma criativa e incorporados ao todo da obra. Jó Joaquim precisava encontrar uma solução para reaver a mulher amada. Não conseguiu ficar sem ela, tampouco aceitar a denegrida imagem, o que iria de encontro ao consenso social e o faria passar por tolo. Então, a solução para reconstruir a imagem da mulher se dá a partir do plano oral, assim como foi por este mesmo meio que ela se difamou.

5.12 A SENTENÇA FINAL – DO REGISTRO ORAL PARA O REGISTRO ESCRITO

Considerando que a narrativa se constrói de forma a valorizar significativamente o plano oral, tem ainda grande relevância para nossa discussão o final do conto, encerrado com a sentença: “E pôs-se a fábula em ata” (p. 75).

Percebemos também aqui a qualidade estética do texto quando se nota a ambiguidade presente na palavra fábula. Podemos atribuir a essa palavra o sentido, tal como elaborado pelos formalistas russos, de conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. Compreendendo a ata como um documento escrito que relata um evento de caráter formal, entendemos, então, que o narrador anuncia o registro escrito da história que, em princípio, existia na forma oral. Veja-se o início do conto: “Do narrador a seus ouvintes”.

Entendemos ainda a palavra fábula como forma literária específica, conforme conceitua Portella (1983): “[...] uma narrativa breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma

instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado.” (p. 121). Sabe-se que a fábula é uma das formas mais antigas de se contar uma história. Para Fedro, poeta que introduziu esse gênero em Roma, escravo, perseguido pelos poderosos políticos de sua época, a fábula serviu para camuflar suas críticas e sátiras em defesa de todos os oprimidos pelas injustiças dos tiranos. A fábula usualmente camufla alguma verdade, por supor que esta não será recebida pacificamente. É o ouvinte vencido ou enganado pela aparência camuflada. Sendo a fábula a narração de uma ação alegórica que encerra oculta uma verdade, cabe ao narrador do conto “Desenredo”, ele próprio, denominar assim sua história, uma vez que Jó Joaquim camuflou a verdade sobre a identidade da mulher. Para a fábula não importa se os comportamentos atribuídos aos personagens têm explicações em base científica ou não. Nesse sentido, a fábula é um tipo de texto originariamente oral, que se fundamenta na observação popular. Sendo a ata um documento escrito de caráter estritamente formal, pode-se entender que, após o fato consumado, como queria Jó Joaquim, e só após isso, a história pode passar de narrativa oral (fábula) para documento escrito (ata).

Nesse ponto, podemos voltar ao título do conto. Conforme queriam os formalistas russos, por enredo designa-se a organização do texto narrativo segundo estratégias discursivas especificamente literárias. Ou seja, com desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Assim se vê que Jó Joaquim desenreda a história anterior. Resta-lhe somente a fábula, a história contada e organizada na sua forma mais apropriada ao entendimento imediato.

É própria de qualquer cultura a dificuldade de se legitimar o material oral. Hoje quando nos referimos à poesia ou à literatura, estamos naturalmente nos remetendo à arte da palavra escrita. Daí se justifica o fato de algumas correntes nomearem estes estudos literários com a diferenciação “poesia oral”. Por isso, o final do conto vai mostrar a necessidade de se fixar por escrito o registro da história, a fim de eternizar ou de ganhar o reconhecimento do público letrado. Também para Fernandes (2003) “[...] a poesia, à medida que vai perdendo os matizes orais, transforma-se em objeto-livro de uma sociedade letrada” (p. 21)

Dessa forma, o conto põe em descrédito os registros escritos, a cultura da elite dominante do mundo letrado, na medida em que só propõe o registro em ata daquilo que interessa a quem registra, ou seja, a versão da história que agrada a Jó Joaquim. Tanto o narrador quanto Jó Joaquim têm conhecimento da verdade sobre a conduta da mulher, mas isso não importa, pois se “[...] queria apenas os arquétipos,

platonizava” (p. 75). Ou como o próprio narrador atesta: “O real e válido na árvore é a reta que vai para cima.” (p. 75). A afirmação do narrador valoriza apenas aquilo que a aparência evidencia. Assim também o conto deixa transparecer que pode acontecer com determinados fatos sociais. Todo material escrito pode se resumir a uma questão de ponto de vista de quem escreve, o que não confere a ele legitimidade maior que ao oral. Dessa forma, a contraposição entre mundo letrado e mundo iletrado mostra não exatamente uma oposição, mas uma equiparação, quando aponta para ambos como capazes de expressar características, sentimentos, angústias, desejos, que são inerentes a qualquer homem de qualquer tempo e lugar.

5.13 A QUESTÃO DO ATO DE NARRAR

Confirmamos a presença, também neste conto, do tema do ato de narrar, observando que a infinitude do narrar é colocada de forma às vezes mais, às vezes menos evidente, mas está presente em todos os contos analisados. Entretanto, dentre estes, é em “Desenredo” que este tema se faz perceber de maneira mais imediata.

Quando o narrador de “Desenredo” anuncia seu contrato com os “seus ouvintes”, certamente deixa entrever o fato de se tratar de uma narrativa que foi transmitida de um determinado narrador a determinados ouvintes e que ora é repassada por este narrador ao seu grupo de ouvintes. Também a preocupação com o registro escrito (em ata) da história revela a intenção de dar continuidade ao repasse da história a fim de que esta não se perca.

Quanto ao papel de Jó Joaquim, relacionado ao ato de narrar, vemos que este representa a figura do homem respeitado pela sociedade e que, sendo desta forma, não poderia ficar com uma mulher de imagem maculada. Para manter sua respeitabilidade e ser feliz ao lado da amada, foi preciso descaluniá-la perante o público. Então, este personagem, assim como o narrador de “Curtamão”, é criador de uma obra de arte. Jó recria pacientemente sua realidade. Cria uma nova narrativa. Torna-se autor, o que põe em questão o processo de criação artística do narrar. Dessa forma, o título relaciona-se com o terceiro momento da narrativa. O ato de “desenredar”, de criar uma nova realidade, foi papel de Jó Joaquim, o que, para nós, representa a função do real autor da arte.

No que se refere ao narrador de “Desenredo”, embora poucas vezes este faça menção explícita ao narratário, como segunda pessoa, curiosamente, insere o narratário de forma intensa dentro da história na medida em que põe a nu o processo de narrar. Isso pode ser confirmado quando voltamos à questão dos elementos estereotipados³⁸, apresentados no conto, os quais são aceitos de forma cristalizada pela sociedade configurada no texto. É possível entrever, durante toda a narração, o narratário ali inserido, sendo convidado a uma visão crítica sobre os elementos da narrativa, assim como sobre alguns temas correntes na literatura como é o caso do amor, da idealização da figura feminina, e outros que já apontamos neste conto quanto a uma visão estereotipada. Entretanto, o narratário, no nível do enunciado, não responde a este convite, pois não se manifesta textualmente. Fica, então, esta tarefa para o leitor. Há, portanto, um espaço, construído pelo texto, que abre a possibilidade de diálogo entre enunciador e enunciatário.

Estando diante de um texto que atribui valor significativo à cultura oral, não é exagero nos valermos dela também na tentativa de compreendê-lo melhor. Assim podemos dizer que a construção deste conto vem ao encontro do conhecido provérbio “Quem conta um conto aumenta um ponto”. O narrador de “Desenredo” usou sua subjetividade nos comentários que faz ao interromper a narração. É desta forma que estabelece o seu “ponto” a mais à história de Jó Joaquim, na medida em que discute e deixa o convite à reflexão.

A postura do narrador e do narratário constituem, então, o que Genette (1979) denomina narrativa metadieética ou narrativa em segundo grau, pois envolve uma narrativa primeira. O estudioso, na busca por esclarecer os principais tipos de relação que ligam essas duas narrativas interdependentes, tece considerações bastante úteis para nosso trabalho. Segundo ele, a narrativa segunda tem uma função explicativa.

Todas essas narrativas respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo ‘Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?’. O mais frequente é que a curiosidade do auditório intradieético mais não seja que um pretexto para responder à do leitor [...] (GENETTE, 1979, p. 231).

Vemos, então, neste conto, que um narrador que se coloca abertamente como tal e que convoca da mesma forma os ouvintes põe em relevo um

³⁸ Item 5.6.

ato de comunicação narrativa. A relação entre o narrador e o narratário, da forma como é elaborada neste conto, envolve e mediatiza a história primeira, a de Jó Joaquim, contada pelo narrador.

5.14 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO

Para analisar as figuras do narratário e do enunciatário, podemos nos remeter ao modo como nos é apresentado o protagonista no que diz respeito a sua índole serena e discreta e que lhe resultava no respeito que recebia do povo. Quando Jó Joaquim expulsa a mulher por ter descoberto a traição, novamente ele recupera este respeito. Entretanto, é necessário atentar para as palavras deste narrador que diz: “Mas, no **frágio da barca**, de novo respeitado, quieto” (p. 74 – grifos nosso). De acordo com os estudos da categoria léxica de Guimarães Rosa, reunidos em Martins (2001, p. 234), a palavra frágio refere-se a afundamento. Se, no início da narração, essa quietude simboliza a tranquilidade, a ausência de problemas, quando retomada depois, o narrador usa de ironia para insinuar que sua quietude agora provém da amargura pela ausência da amada. Nota-se, então, que o respeito reconquistado tem como preço o sofrimento de Jó Joaquim.

Prince (1971) afirma que o narratário é uma figura estática dentro da narrativa, porém, o estudioso não deixa clara a que se deve esta postura passiva do narratário, o que vai de encontro com o objetivo de seu trabalho de mostrar a importância desta categoria. Nossa investigação sobre narratário, levando em conta também a instância do enunciatário, encontra nos estudos de Fiorin (2004) esclarecimentos para tal questão. Vimos que o narratário é convidado pelo narrador à reflexão. Entretanto, não se manifesta verbalmente e não pode fazê-lo, pois, nesse caso, deixaria de ser narratário e passaria a interlocutário. O narratário, portanto, pode ser convidado à reflexão, mas não lhe é dada a oportunidade de manifestação verbal. Assim, cabe ao leitor perceber a ironia contida nas palavras do narrador e isso significa dialogar com o que está pressuposto e não apenas com o enunciado. A respeito das figuras de linguagem, próprias da linguagem literária, Fiorin (2002) argumenta:

Com esse tipo de discurso, o enunciador procura criar efeitos de estranhamento com a finalidade de chamar a atenção do enunciatário para sua mensagem. Assim, este, por meio de uma percepção inédita e inesperada, pode atentar melhor para certos elementos que estão

sendo comunicados e aceitar mais facilmente o enunciado. Com este tipo de discurso, o enunciador diz sem ter dito, simula moderação para afirmar de maneira enfática, finge ênfase para dizer de forma mais atenuada (FIORIN, 2002, p. 40).

Sendo a ironia um desacordo entre enunciado e enunciação e havendo, no texto, pistas que possibilitam a reconstrução da enunciação, o enunciatário será capaz de dialogar com o enunciador usufruindo do deleite proporcionado pelo arranjo artístico da linguagem.

Agindo desta forma, o leitor estará ocupando o espaço elaborado pelo texto onde se constrói a figura do enunciatário e, portanto, identificando-se com o enunciador, o que equivale a dizer que “[...] o enunciatário é também uma construção do discurso. Não é o leitor real, mas um leitor ideal, uma imagem de um leitor produzida pelo discurso” (FIORIN, 2008b, p. 153).

O leitor, ao portar-se como enunciatário construído por este conto, conseguirá, então, perceber, na ambiguidade da linguagem, que Jó Joaquim tinha um amor “meditado, a prova de remorsos” (p. 74), ou seja, seu amor estava acima das mesquinhas da vingança. Queria o respeito, mas queria ser feliz. Quando Jó a expulsou pela traição sentiu sua imagem em evidência. Era discreto, não gostava de aparecer. “[...] sentiu-se histórico, quase criminoso, reincidente” (p. 74). Sua quietude representa desgosto e não tranquilidade.

Outro ponto que podemos citar para a atuação do leitor, figurando como enunciatário, é a descrição inicial de Jó Joaquim: “bom como o cheiro da cerveja”.

É possível perceber que cerveja remete a embriaguez, a festa. Seria ele, na sua essência, o exemplo de recato, de caráter exemplar descrito pelo narrador? A voz do enunciador manifesta-se, então, convidando o enunciatário a refletir sobre a hipótese de um sujeito equilibrado e de caráter exemplar ser apenas uma aparência desta postura, uma vez que está sujeito também a fraquezas levado pela “embriaguez” do amor.

Há, neste conto, um enunciador que, por meio de um trabalho minucioso de aproveitamento lúdico das potencialidades da língua, funde o universo da cultura popular (ditos, provérbios) ao conhecimento erudito. O trabalho enunciativo se dá de tal maneira que, no final, a voz do narrador passa a confundir-se com a do protagonista. “Ela era um aroma” (p. 74) “nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim” (p. 74). Parece, em princípio, que o narrador fala por si, depois é que ele esclarece ser Jó quem diz a si e aos outros.

É importante frisar ainda que o narrador interfere, durante a narração, emite seus pontos de vista, mas nunca com a intenção de fixar moralidades. Interfere para levar o enunciatário a refletir. Não dá interpretações prontas do fato. Veja-se um dos momentos em que ele questiona sobre a atitude de Jó Joaquim ao decidir desfazer a imagem de traidora da mulher: “Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (p. 74). O narrador afirma ser uma nova realidade, porém não emite seu juízo de valor. Se certo ou não, depende do enunciatário.

O enunciador deste conto constrói, então, uma figura de enunciatário que poderá ou não encontrar eco no leitor real. Este necessita de condições para apreender a influência da oralidade, distribuída ao longo do texto, e reconhecer os elementos da narrativa na sua forma cristalizada, para dar significação à recriação destas noções. São conhecimentos prévios necessários para que se estabeleça um diálogo produtivo com este texto, pois ele deverá apreender não só o enunciado, mas também o discurso de outrem, presente nele. Vejamos o que diz Bakhtin sobre o assunto:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra (BAKHTIN, 2004, p. 147).

O material narrativo é extraído de fontes orais folclóricas, porém há o elemento subjetivo. Guimarães Rosa deixa evidente seu perfil autoral ao delinear nas entrelinhas de seu texto o homem sertanejo não exótico, mas humano. Redimensiona o cristalizado nas narrativas ficcionais. O material oral cristalizado é recriado estilisticamente de forma subjetiva e relançado ao seu leitor, conforme comenta Passos:

A ficção rosiana pode ser lida a partir de uma sinuosa tensão entre os códigos (*obra/leitor*), mistura e ato de “desmisturar” (*enredo/desenredo*), pois se vale de uma linguagem lírica e vertiginosa como resistência ao instituído, ao assentado, imposto pela língua e normas estabelecidas. Perseguir os meandros de possíveis instabilidades dessa língua implica recriar e pontuar a expressividade do universo por ela engendrado. (PASSOS, 2001, p. 59)

O enunciatário é aquele com capacidade para perceber que o narratário (ouvintes) funciona como uma ponte entre ele e o texto. Será capaz de perceber que, por meio do “Caso” de Jó Joaquim, o enunciador questiona as normas impostas pelos grupos sociais e que muitas vezes postulam um falso ideal de felicidade. Jó Joaquim, para ser feliz, precisou “driblar” o olhar do senso comum.

Usou de seu caráter (que era bom como o cheiro da cerveja) para perdoar a mulher. O enunciatário será capaz de perceber que o conceito de bondade atribuído ao personagem não condiz com aquele pregado pela Teologia moral e que rege o meio social a que ele pertence. É preciso ao enunciatário ler o que está implícito no discurso do narrador, para assim poder estabelecer um diálogo com o que diz o enunciador deste conto. Portar-se desta forma significa ultrapassar o eixo da aparência do texto que é o do enunciado e fazer uma leitura de sua essência, que é onde se reconstrói a enunciação. Isso mostra que o enunciatário “[...] não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações” (FIORIN, 2008b, p. 154).

Assim, ele poderá perceber que a presença da oralidade contribui com a qualidade estética do texto, na medida em que se entrelaça ao tema. Podemos afirmar, então, estarmos diante de um texto único, uma vez que todos os seus elementos são distribuídos de forma coerente e amarrados ao seu conjunto, fazendo-se uma obra plena de indagações sobre a natureza do homem.

6 O OLHAR DO INTERLOCUTOR EM “SE EU SERIA PERSONAGEM”

6.1 A DIEGESE

O conto “Se eu seria personagem”, contado por um narrador autodiegético, constrói-se em torno da disputa pelo amor de Orlanda. Há um triângulo amoroso formado pelo narrador, que se define como tímido, não revelando nem mesmo seu nome; o amigo do narrador, Titolívio Sérvulo, com seus “grandes dotes faladores”, mencionado como T. durante grande parte da narração e Orlanda, o alvo da disputa. Assim T. desenha para o narrador a figura de Orlanda, “feia, frívola, antipática”. A imagem dela se constrói para o narrador, em princípio, com as palavras de T., que estava nesse momento “cego como duas portas” e ainda não a tinha notado. Também o narrador não a havia notado, pois, neste primeiro momento, olhava-a como “gato ante estátua”.

Em um tempo muito acelerado, tanto do ponto de vista da narração quanto da subjetividade do narrador, Orlanda passa a ser, aos olhos dele, “linda, incomparável, a raridade da ave”. Titolívio Sérvulo também se enamora perdidamente por Orlanda. “Éramos ambos e três”, é a descrição poética que o narrador apresenta mais adiante.

O decorrer de sua narração vai mostrar que há um tempo de que o narrador necessita para romper com sua timidez e se tornar sujeito de suas ações. Esse espaço de tempo é preenchido por T., o “entreator”, que conquista Orlanda e tem um romance com ela, à custa de muito sofrimento do narrador. Este precisa ouvir as confissões de T. e prefere permanecer calado, suportando tudo como um soldado na guerra. O narrador se mostra bastante tímido para expressar seus sentimentos, mas não o é para enfrentar o sofrimento, conforme suas palavras atestam: “E atravessei, não intimidado, aquele certo se não errado acontecimento” (p. 202).

O passar do tempo faz com que T. encontre outro amor e perca o interesse por Orlanda. Assim, ela fica livre, à disposição do narrador que pode aproximar-se dela para desfrutar toda sua graça e beleza, concretizando o relacionamento. Desse modo, podemos sintetizar a diegese em três fases, a saber: constituição do esquema passional; T. sai vencedor; o narrador vence.

6.1.1 Os Opostos

O comportamento de T. representa o oposto do narrador. O primeiro se mostra direto e “irreticente”: “E vem T. – contudo, como se me segundando, em sua irreticência, comentando meu coração” (p. 200). T. não se intimidava ao expor seus sentimentos, ao contrário, “tocava a trombeta” (p. 201).

O narrador, por sua vez, fechado, reflexivo, silenciava suas emoções: “ninha ou baga eu não disse” (p. 200); “Nada eu lhe falara, afirmo, nem dele teria audiência” (p. 200); “Do que de novo fiz meu silêncio” (p. 200); “Mais me emudeci” (p. 200). É assim que T. espelha o comportamento do narrador como seu oposto, ao contrário.

Entretanto, é possível notar que há um contraponto no próprio personagem T.. Este é apresentado como “ativo, **atilado** em ações, **néscio** nos atos (p. 199 - grifo nosso). Definição contraditória, uma vez que “atilado” refere-se a esperto ou mesmo fino enquanto que “néscio” designa um boçal. Tal contraponto evidencia efetivamente a oposição entre a aparência e a essência de T.. O narrador queria ser como T. na aparência, pois era tímido. Porém, na essência, o narrador se mostra extremamente sensível. Assim ambos se opõem, à semelhança de uma imagem invertida, lembrando mesmo um espelho.

6.1.2 A Temática

A temática deste conto difere consideravelmente dos demais analisados até então em nosso trabalho, bem como dos outros contos de *Tutaméia*. Embora haja, também neste, a presença de questões referentes à oralidade, lembrando a cultura popular, é possível perceber que estas não se constituem aqui no tema central da obra. O conto “Se eu seria personagem” explora ricamente, como seu tema central, a edificação da imagem através da subjetividade de um olhar (a do outro e a própria que, na sua construção, recebe a influência do olhar do outro). Logo, discute como cada pessoa é personagem também para si mesmo, pois cada um constrói a sua autoimagem. Encarrega-se, portanto, de desenvolver, como seu aspecto principal, uma temática bastante voltada para a psicanálise.

É dessa forma que se vê o narrador iniciar seu discurso com uma reflexão, sugerindo as noções de consciente e inconsciente com a seguinte frase: “Para mim mesmo sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras;” (p. 199). Ao longo da narrativa, ele vai refletir amplamente sobre os encontros e desencontros entre as pessoas bem como sobre a inexplicabilidade destes acontecimentos.

Em comparação aos outros contos aqui analisados, cabe salientar que este ainda não recebeu da crítica literária a atenção merecida. Há ainda muito poucos estudos dedicados a esta obra e nenhum em que se tenha encontrado, até então, um trabalho de mais fôlego que resulte em análise mais minuciosa.

6.2 A NARRATIVA SEGUNDA QUE EXPLICA A PRIMEIRA

Para além da diegese, que buscamos reproduzir acima, há ainda, certamente, uma organização que permite expressá-la. É o recurso a que nos referimos nos capítulos anteriores do nosso trabalho como metanarração.

Para contar sua trajetória na conquista de Orlanda, o narrador deixa entrever uma situação de comunicação que se dá entre ele e o narratário. Esta situação pode ser melhor apreendida ao final do conto. É neste ponto que se pode perceber que o narrador resolve contar sua história num momento em que se encontra diante Orlanda e a observa enquanto esta se arruma, distraída, frente ao espelho, alisando a tira da sandália. Esta cena só é desvendada ao leitor ao final da narração e é nesse momento que o narrador reflete sobre o anonimato que, segundo ele, é característico de todo ser humano, conforme menciona no primeiro parágrafo do conto. A história do triângulo amoroso, por outro modo, permeada por muitas reflexões, é contada com os verbos no passado.

Dessa forma, é possível compreender que, ao final, o narrador fecha o tempo da história e retoma o presente narrativo, voltando a refletir sobre o que propunha no início. Eis como ele encerra: “Fique o dito pelo não dito. Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou – transpareço-me?” (p. 203).

6.3 PERFIL DO NARRATÁRIO

Esse discurso é dirigido a um narratário que, podemos considerar, à semelhança dos contos “Curtamão” e “Desenredo”, como gramaticalmente mencionado, porém com um perfil bastante indeterminado. Nota-se, no entanto, que o narrador busca sempre interferir na opinião do narratário, levá-lo a refletir, como se quisesse tirá-lo da cômoda situação de apenas distrair-se com a história. Dessa forma, o objetivo do narrador é retomar sua história para refletir sobre ela. Nesta tarefa, o narratário vai atuar como uma ponte entre o leitor e o texto, pois, uma vez que o narratário não se pronuncia diante das reflexões a ele dirigidas, fica para o leitor o espaço aberto para sua cooperação e, por meio desta arquitetura do texto, constrói-se a imagem do enunciatário.

Relembrando Gerald Prince (1995) na sua “Introdução ao estudo do narratário”, sabemos que o estudioso distingue duas grandes categorias de sinais da presença do narratário no texto narrativo. Para ele, há narrações que não apresentam nenhuma referência ao narratário e outras que o definem enquanto narratário específico. Embora o texto não apresente informações precisas para especificar o perfil do narratário, podemos percebê-lo mencionado no discurso. Isso comprova a complexidade do texto de Rosa, que em determinados aspectos escapa a previsões e considerações de caráter teórico. Entretanto, a escolha por esse narratário de perfil tão complexamente expresso vem exatamente ao encontro do que consideramos como um dos objetivos desse texto literário. Em outras palavras, um narratário anônimo serve ao propósito de um narrador também anônimo para discutir a complexidade inerente à natureza humana. Neste conto, somente Titolívio Sérvulo e Orlanda são nomeados. Não obstante, o narrador chama Titolívio de T. durante quase toda a narração. Apenas quando ele encontra uma outra mulher “certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir” (p. 202), é que o narrador retoma o nome completo do amigo.

Ao final o narrador se refere a Orlanda enfatizando, através da figura dela, a questão do anonimato. Depois que tudo se resolve e que ela passa a ser seu par amoroso, expõe, então, o contrário do anonimato citado no início.

Segue-se, enfim, assim, **nomeadamente** Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. Sua minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. Mesma e minha (p. 202-203).

Mas deixa ainda um questionamento no parágrafo seguinte, o que incita sobre possíveis dúvidas que possa haver a respeito da imagem da mulher. “Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo. Obra anônima?” (p. 203).

6.4 DIRECIONAMENTOS AO NARRATÁRIO

Podemos levantar alguns pontos em que esta presença se faz notar de forma explícita. Buscamos, aqui, desafiar a complexidade da linguagem de Guimarães Rosa e o nível de poeticidade nela presente, para compreender melhor como se manifesta esta presença no referido conto.

6.4.1 O Narratário com o Pronome “se”

“Note-se e medite-se” (p. 199) são as duas sentenças iniciais do conto a que o narrador dá a seguinte continuidade: “Para mim mesmo sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras;” (p. 199). Vemos que o narrador inicia com a convocação ao narratário para “notar” que envolve uma atitude mais superficial, para, em seguida, solicitá-lo para “meditar” que propõe uma ação que exige mais empenho e mais comprometimento. Assim, o narratário, embora não se manifeste em discurso direto, é provocado pelo narrador que o convida ao desempenho de um papel ativo desde o início do conto.

Merece ser mencionada também a referência “fixe-se” que aparece ao longo da narração na seguinte colocação: “**Fixe-se** porém que ninha ou baga eu não disse” (p. 200 – grifo nosso). Neste trecho o narrador chama a atenção do narratário lembrando-lhe que ele permaneceu em silêncio sobre a imagem bela que construiu de Orlanda. Trata-se de um momento da narração em que ele deseja despertar o narratário para o fato de que permaneceu calado ao assistir que T. apresentava uma opinião depreciativa em relação à figura da mulher.

Com uma frase de estrutura semelhante também se constrói o final do texto, quando o narrador fecha com “**Conclua-se**. Somos. Sou - ou transpareço-me?” (p. 203). É a ocasião em que convida o narratário a refletir acerca do fato de que alguém

pode ou não “ser” (construir uma autoimagem) sem se ver transparecendo a partir do olhar do outro.

Podemos observar que os verbos citados nessas construções (note-se, medite-se, fixe-se, conclua-se), que constituem uma chave para o desenrolar do conto, encontram-se no imperativo. Este modo verbal evoca a presença de um destinatário, uma vez que ordens, instruções, conselhos, são obviamente dirigidos a alguém. Consideramos ainda que o modo imperativo pode ser conjugado em todas as outras pessoas do discurso exceto na primeira. Entendemos, então, que o narrador dirige sua reflexão a qualquer pessoa, não havendo, dessa forma, uma imagem específica de uma segunda pessoa do discurso tão determinada, como, por exemplo as que figuram nos contos “Antiperipléia” e “— Uai, eu?”. Para confirmar nossa leitura, temos ainda, acompanhando esses verbos, o pronome de terceira pessoa “se”, que torna indeterminado ou mesmo impessoal o destinatário desse discurso: alguém deve ou pode “notar”, “meditar”, “fixar”, “concluir”. Podemos então entender essas construções como orações na voz passiva - “que seja notado”, “que seja meditado”, “que esteja fixado”, “que esteja concluído” – em que, entretanto, não se determina o agente das atitudes propostas. Em outras palavras, o narrador impõe, ordena, porém, não define nomeadamente, nem mesmo especificamente a quem. Este recurso empregado na construção do texto vem confirmar nossa observância inicial de que o tema do anonimato é um aspecto presente neste conto, o que contribui para o narrador enfocar a dificuldade de se conhecer a natureza humana.

De qualquer forma, já podemos notar que a tessitura do conto instala um narratário convidado pelo narrador a participar de forma ativa, como alguém que deve tentar chegar a uma resposta, como fica claro no contrato de leitura que o narrador estabelece, aberto logo no início do texto (note-se e medite-se), confirmado no decorrer da narração (fixe-se) e fechado no final (conclua-se). Entretanto, este narratário não se manifesta textualmente. Ou seja, estas respostas não são manifestas no nível do enunciado. É neste sentido, que podemos já começar a compreender o espaço de movimentação do enunciatário que será ou não preenchido por um leitor real.

6.4.2 Narratário como Segunda Pessoa

Outras referências ao narratário ocorrem como direcionamento a uma segunda pessoa com quem o narrador dialoga. Uma delas é: “Entre mim tenho que aqui **rir-me-ão**, de no jogo omisso, constante, timidejante, calando-me de demonstrações” (p. 201 - grifo nosso). Neste trecho, o narrador deixa expressa sua preocupação com a opinião do narratário a respeito do que expõe, colocando-se como tímido, habituado a pensar sozinho. Confessa que teme parecer motivo de riso, quando revela que T. se apaixona por Orlanda depois dele e que ele se mantém passivo diante da situação.

Ainda um outro ponto em que o narrador se dirige ao narratário, incluindo-o em seu discurso ocorre em: “Vinha eu de fazer de a esquecer, ordem que traduzi e me dei. Em esquecimento que, oculto, vazava. **A quanto parece**” (p. 202 - grifo nosso). Neste momento fica implícito um pronome de segunda pessoa (te). A sentença do narrador equivale a dizer “a quanto (te) parece” ou “conforme parece **a ti** (narratário)”. Neste ponto, o narrador demonstra esperar que o narratário tenha percebido seu grande esforço para esquecer Orlanda, mas já dera demonstrações suficientes ao narratário de que não conseguia.

Ao final da narração, o posicionamento do narrador revela a presença do narratário de forma bastante próxima, como que simulando a sua presença física. Isso se dá quando, ao se referir a Orlanda, o narrador age como quem aponta para ela, na intenção de mostrá-la ao narratário. É o que ocorre em: “Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos” (p. 203).

6.4.3 Narratário como Primeira Pessoa do Plural

Há também os momentos em que o narrador inclui o narratário em seu discurso pelo emprego da primeira pessoa. A primeira ocorrência se dá logo no início do conto: “só **sabemos** de **nós** mesmos com muita confusão.” (p. 199 – grifos nossos). O termo “nós” inclui o narratário, juntamente com o narrador. Este segundo convida o seu destinatário a participar, buscando envolvê-lo como cúmplice da ideia de que ninguém conhece a si mesmo suficientemente. Para este narrador, todo homem é um personagem, inclusive para si mesmo porque não se conhece suficientemente. Neste

momento, é o assunto para o qual ele busca a concordância do narratário.

A recorrência deste recurso se dá também mais adiante em: “Inimaginemo- nos”, no trecho seguinte:

T. tocava a trombeta – miolado, atravessado, mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação. O futuro são respostas. Da vida, sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo. Inimaginemo-nos (p. 201).

A expressão que se compõe pelo prefixo “in-“ remete-nos ao conceito de oposição. Assim, o narrador propõe ao narratário não tentar imaginar, reafirmando a incapacidade do homem de conhecer a si mesmo. Ao mesmo tempo, a recriação deste vocábulo pode sugerir ao narratário imaginar o contrário. Ou seja, entrever através da visão do outro. Isso porque fica claro no conto que, na opinião do narrador, cada imagem de si constrói-se pela visão do outro, como num espelho, onde se pode ver ao contrário e também porque, neste momento, o narrador discorre sobre a dificuldade de compreender a contraposição em que se encontram ele e T.

A primeira pessoa do plural ainda evoca o narratário de uma forma mais coloquial, como em: “Às vezes **a gente** é mesmo de ferro” (p. 201 – grifo nosso). Sabe-se que a expressão “a gente”, empregada numa situação mais cotidiana de fala, equivale a “nós”. Vemos que nesse momento o narrador busca a cumplicidade do narratário na confirmação de sua suposição sobre as dificuldades da vida.

Este mesmo tom coloquial aparece também em: “**A gente** tem de viver e o verão é longo” (p. 202 – grifo nosso). Nesta passagem, o narrador espera que o narratário concorde, compactue com a sua opinião sobre a inevitabilidade dos momentos difíceis, mas da possibilidade de superação. Assim, argumenta que o tempo se encarrega de resolver problemas que os tímidos não conseguem superar por si, opinião na qual também procura envolver o narratário.

6.4.4 As Perguntas

Há ainda, a exemplo dos outros contos analisados, outras referências do narrador ao narratário que se dão por meio de indagações. Serve-nos como exemplo a seguinte passagem: “Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa?” (p. 200). Nesse

caso, pode ser uma pergunta que partiu do narratário e ecoa na voz do narrador, ou simplesmente o narrador que convida o narratário à cumplicidade. O fato é que tal questionamento chama a atenção para a importância do olhar do outro na construção da própria imagem. Nesse momento ele toma o narratário como testemunha também para explicar que Orlanda constitui-se bela e isso se fez a partir do seu olhar, já que, para Titolívio, ela era, até então, feia.

Outro questionamento ao narratário ocorre em: “Já T. também gostava dela, e sob que forma? Por isto assim que: para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria” (p. 200). Fica para o leitor a ambiguidade. Pode ser uma intervenção do narratário repetida pelo narrador. De qualquer forma, a pergunta provoca a explicação dos sentimentos de T. por ela, com o objetivo de diferenciá-los dos sentimentos do narrador que a amava “sem temor ao termo” (p. 200). Assim, fica novamente marcada a presença do narratário de forma a auxiliar no andamento da narração.

Ocorre também a pergunta: “E põe-se o problema. Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo? Aceitam-se teorias” (p. 201). Nesse momento o narrador convida o narratário a refletir com ele sobre como seu sentimento teria contagiado T.. Ele mesmo demonstra não ter a resposta e admite que aceita a intervenção de “teorias”. Assim, convoca o narratário a refletir sobre o assunto.

Conforme a narrativa caminha, vamos encontrar ainda: “Adão. Eu, não. Vou ao que me há de vir, só, só, próprio. Espero – depois, antes e durante – destinatário de algum amor. O tempo é que é a matéria do entendimento. Quem pôs libreto e solfa?” (p. 201). Sabendo que libreto designa um texto ou argumento de uma ópera, e solfa, uma música, cantiga ou romance cantado, entendemos que o narrador pergunta ao narratário sobre quem dá ritmo aos acontecimentos, referindo-se, nesta passagem, ao tempo. Nesse parágrafo, o narrador faz também referência à passagem bíblica da constituição do homem e da mulher. Assim, evoca ao conhecimento prévio do narratário de que Adão age de maneira precipitada ao se aproximar de Eva. Para ele, Adão foi ao que não lhe havia de vir. Ele (o narrador), ao contrário, argumenta que não age precipitadamente, principalmente em assuntos de amor, deixando que, a seu tempo, a situação se resolva.

“De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo - Obra anônima?” (p. 203). É um outro questionamento que instiga o narratário a refletir sobre como o fato ocorrido (o destino) ou o mundo é também desconhecido, inexplicável, inominável. Fica claro que, para o narrador, o mundo é uma obra anônima, assim como também o é todo homem,

conforme ele mesmo inicia a reflexão no início do texto.

Chama-nos a atenção ainda o fato de a narração se encerrar com ponto de interrogação: “Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me?” (p. 203). A escolha representa uma última convocação para refletir sobre o tema proposto. Assim, o narrador deixa a abertura para ponderar sobre questões para as quais não encontra respostas.

6.4.5 As Negações

Como nos outros contos, neste, o narrador também faz interrupções no ato de narrar para proceder à recusa de um ponto de vista. Entendendo que toda negação parte de uma afirmação, quando o narrador emprega uma expressão negativa, só pode estar contradizendo uma situação esperada pelo narratário. Há, então, nestes momentos, a apropriação por parte do narrador das expectativas do narratário. Tais situações ocorrem em dois momentos: “Não dessa feita. Porque ela não surgira apenas: desenhou-se e terna para mim” (p. 199) e “Adão. Eu, não. Vou ao que me há de vir, só, só, próprio. Espero.” (p. 201).

Neste conto, aparece também uma situação nova em que o narrador, contrariamente, em vez de negar, afirma, simulando uma postura de dúvida do narratário em relação ao que diz: “Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas, com cadência” (p. 202).

6.5 DIVAGAÇÕES DO NARRADOR

Os comentários do narrador se fazem de forma intensa e, por ser narrado em primeira pessoa, estes comentários se misturam à própria narração, transformando-se em reflexões que escapam às ações narradas. Dessa forma, constituem-se numa forma de solicitar a atenção do narratário para aspectos da vida cotidiana que ultrapassam os limites da história contada. Trata-se de um outro modo de o narrador contar com a presença do narratário para compartilhar suas reflexões.

O narrador começa o texto com a seguinte reflexão: “Para mim mesmo,

sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.” Considerando que pensamentos são internos e palavras externas, entende-se que cada pessoa é personagem para si mesmo. Ou seja, o que se diz, nem sempre é coerente com o que se pensa. O tempo verbal dessa reflexão é o presente, assim como o de muitas outras que interrompem a narração. São divagações do narrador para comentar, analisar, criticar os comportamentos humanos que são levantados a partir daquilo que narra.

Além das reflexões que o narrador procura suscitar sobre os temas, há ainda algumas divagações que dizem respeito ao andamento da narração. Estas põem em dúvida a ordem dos fatos organizados por ele. São elas:

“E vai, **senão**, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse” (p. 200 grifo nosso).

“ o que, **acho, ainda não foi dito**” (p. 201 – grifo nosso).

“Aí a minha memória desfalece” (p. 202).

“Fique o escrito por não dito” (p. 203).

Estas interferências mostram a distância que separa o tempo presente do narrador e o tempo do fato narrado. Permitem perceber que alguns detalhes do fato passado já não são tão importantes ao narrador quanto a reflexão que pretende despertar sobre eles.

6.6 PROVÉRBIOS E EXPRESSÕES DE ORALIDADE (ESTEREOTIPADAS)

Como marca constante na obra de Guimarães Rosa, ocorre também neste conto o emprego de expressões próprias da oralidade, as quais aparecem recriadas de forma lúdica. A primeira delas é uma modificação da expressão estereotipada “cego como uma porta”, a qual designa cotidianamente uma pessoa que se encontra em postura passiva, a ponto de não perceber a sua volta nem mesmo o que seria evidente. Esta expressão aparece modificada, neste conto, resultando em: “Cego como duas portas” (p. 199). Desta feita, o narrador, incorre em exagero (duas portas), pois refere-se a Titolívio Sérvulo, quando este apresenta Orlanda como “feia, frívola e antipática”. O narrador classifica-o assim pelo fato de T. não ter conseguido enxergar a beleza dela naquele momento.

Há ainda a frase “Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p. 199). O narrador, assinalando-se como bom soldado, busca figurativizar sua força com o emprego da imagem do chumbo. É importante observar ainda que esta construção pode nos remeter a muito mais. A figura do soldado de chumbo lembra também uma temática infantil, relacionada a brincadeira, fantasia, ilusão. Dessa forma, o soldado de chumbo, ao mesmo tempo em que é rígido, forte, e denota a capacidade de o narrador suportar o sofrimento, relaciona-se também ao pueril. Com esta construção lúdica da linguagem, o narrador se exprime como forte o suficiente para sofrer calado e firme, porém, sem perder a fantasia e a perspectiva da superação. Isso se confirma também porque o narrador apresenta o sofrimento como uma arte quando se compara com “o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas com cadência” (p. 202).

Mais adiante, quando o narrador se percebe apaixonado por Orlanda, apresenta ao narratário a seguinte sentença: “À boa fé: mais vale quem a amar madruga do que quem outro verbo conjuga...” (p. 200). Sua declaração parte de uma modificação do provérbio “Deus ajuda a quem cedo madruga”. As reticências deixam o espaço em aberto aguardando ser completado. Como não há manifestação do narratário, constitui-se, então, uma pista, espaço do enunciatário que pode ser preenchido pelo leitor.

Ainda podemos citar o trecho: “*Do que o da gente, vale a semente*”, (p. 201 – grifos do autor). Neste, o narrador busca destacar ao narratário sua intenção com relação ao que sentia por Orlanda.

Não obstante todas estas colocações que aludem a uma linguagem popular, se compararmos este conto a “Desenredo”, vemos que este não explora tão demoradamente a questão da oralidade. Há, em “Se eu seria personagem”, grande ênfase na temática do comportamento humano, da construção da autoimagem, da busca do autoconhecimento. Daí a razão de o texto ter sido motivo de abordagem dentro da área da psicanálise³⁹.

6.7 A PINTURA

O desenvolvimento dessa história assemelha-se à construção de uma figura, quadro ou pintura. Há vários trechos da narração que induzem o narratário a construir uma imagem que se concretiza com base na formação e na deformação do

³⁹ Conforme salientamos no item 6.9 deste capítulo.

triângulo amoroso. Um quadro se constrói diante do narratário pelo olhar do narrador e se materializa por suas palavras. Assim temos a construção de uma imagem que se dá a partir da ênfase na apreciação, através da visão. A primeira delas refere-se ao momento em que T. leva o narrador a “olhar” para Orlanda: “Cego como duas portas. Me mostrou Orlanda – reto trouxe-me à atual atenção” (p. 199).

Vamos ainda perceber a importância dada pelo texto ao sentido da visão como forma de construção de uma imagem quando o narrador descreve seu modo de ver a moça antes da apresentação da opinião de T.: “Nela eu não reparara, olhava-a indiferente como gato ante estátua, como o belo é oblíquo” (p. 199). Aqui, o narrador demonstra seu ponto de vista sobre como o modo de olhar de cada indivíduo é essencial para a construção de um ponto de vista e, conseqüentemente, de uma imagem. Pelo olhar de ambos (T. e o narrador) é que a estátua ganha vida.

A respeito deste aspecto, podemos ainda destacar os seguintes trechos:

“[...] ela não surgira apenas: **desenhou-se** e terna para mim” (p. 198 – grifo nosso).

“Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa? Só ela me **saltava aos olhos** (p. 200 – grifo nosso).

“E vai, senão, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse: [...] de feliz grito, precipitando-se na matéria do **quadro**” (p. 200 – grifo nosso).

“Onde há uma borboleta está pronta a **paisagem?** (p. 200 – grifo nosso).

Esta última passagem refere-se ao fato de ele estar apaixonado por Orlando e T. também. Mas, para ele, isso não era o que bastava. Não significava o fim da história, ou, como ele diz, da “paisagem”. Busca mostrar sua disposição para a luta. Neste ponto, o próprio narrador, além de mencionar o olhar, já admite explicitamente o processo de construção de uma figura.

Nota-se, ainda, que, a certa altura da constituição do quadro, dá-se uma mudança na situação. Titólvio mudou de ideia sobre Orlanda, passou a vê-la como “boa, fina, elegante”. O narrador, então, questiona o narratário sobre a concordância dele ou não com a aceitação dessa situação, apresentando a questão citada acima. É a pergunta que ecoa na voz do narrador simulando uma dúvida provinda do narratário. O decorrer da narrativa vai mostrar que, para o narrador, a presença da “borboleta”, apenas, não indica que a paisagem esteja concluída.

O fim da composição do quadro se dá em: “sós estampilhamo-nos” (p.

203). O narrador só conclui a formação do referido cenário quando se vê feliz com ela, sem a interferência de T. Ele vai constituir a paisagem juntamente com Orlanda, quando faz esta última colocação. Desse modo, o casal “estampilhado” se reflete como num quadro ou num espelho. Pela imagem dela, ele se mostra completo como homem, pois, segundo ele, “o amor se faz é graças a dois”.

Contribuem ainda para a composição do quadro algumas expressões distribuídas pelo conto como, por exemplo, “andorinha do abstrato”, que aparece em comparação a Orlanda, lembrando que a figura da andorinha é uma imagem bastante recorrente e já cristalizada na construção de paisagens. Também a construção “Esmaltes de um mosaico, do mundo”, referindo-se à descrição da perfeição da mulher. Também o final do texto assemelha-se a algo como o narrador apresentando para o narratário a figura já pronta e constituída por ele (o narrador) mais Orlanda em: “Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos.” (p. 203).

É interessante observar, neste conto, que o narratário é indefinido, desconhecido, mas, não obstante, há, neste momento, a busca de uma estreita proximidade do narrador com ele. Neste ponto, o narrador apresenta a si próprio e a Orlanda como se o narratário os pudesse ver, procurando trazer o narratário para “dentro” do texto. É o momento em que ela se olha no espelho e essa atitude alude também a uma simbologia relacionada à imagem. Assim, o narrador deixa o convite ao narratário para observar o quadro pronto, após os questionamentos deixados ao longo do texto.

6.8 O EMPREGO DO TRÊS

No decorrer da narração, a ideia do triângulo amoroso não se esgota pela presença dos três personagens que o constituem. É enfatizado também pelo ritmo poético da descrição do narrador que, muitas vezes, se expressa por meio de três termos ou de três expressões como, por exemplo, na primeira descrição que faz de T.: “Ativo, atilado em ações, néscio nos atos” (p. 199). Outra oportunidade é na primeira descrição que T. faz de Orlanda, trazendo-a à atenção do narrador que ainda não a tinha observado: “Feia, frívola, antipática” (p. 199). Quando T. muda de opinião sobre Orlanda, descreve-a como: “Boa, fina, elegante!” (p. 200). Sobre as intenções de T. com Orlanda: “para namorico, o ilícito, picirico” (p. 200). Mais adiante, o narrador se refere da

seguinte forma ao fato de T. ter se apaixonado depois dele por Orlanda: “Transmentiu-me o embeijo – reflexo, eco, decalque” (p. 201). É neste mesmo ritmo que o narrador descreve a postura de T. quando este exibia sua felicidade por estar com Orlanda: “T. tocava trombeta – miolado, atravessado, mosqueteiro – imitador de amor” (p. 201). Referindo-se ao seu tempo de espera, sua paciência para conquistar Orlanda, o narrador mostra uma inversão na sequência temporal que condiz com a sequência em que os fatos aconteceram. Ou seja, o sentimento de T., imitando-o por antecipação. Assim se expressa o narrador: “Depois, antes e durante” (p. 201). Mais adiante, quando o narrador fica sabendo da intenção de T. casar-se com ela, a construção que narra sua reação é: “Retombei, pesado, dúctil, no molde” (p. 202). Por fim, já concluindo a narração, o narrador conta que concretizara sua conquista declarando que Orlanda: “viera, vinha, veio-me até mim” (p. 203).

O ritmo triplo dessas descrições apresenta-se em pleno acordo com a ideia do triângulo amoroso, conforme o próprio narrador admite: “já éramos ambos e três” (p. 201). Ou seja, é o triângulo que se faz e desfaz e, com isso, constitui a história.

Há, portanto, uma cadência construída pelo emprego das três colocações.

E cadência é propriedade da arte, que jamais se alia ao estático, pois traz em si algo “vivo” ritmado pela subjetividade de quem a cria. Assim o narrador revela sua índole voltada à sensibilidade em oposição ao temperamento de T. O ritmo de sua descrição vai mostrar que até mesmo o sofrimento pode tornar-se belo, mediante o compasso que lhe é atribuído, como ele nos confirma: “Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes, mas com cadência” (p. 202). A sensibilidade do narrador vai evidenciar a arte de saber sofrer. Nesse sentido, vemos mais uma vez o fazer do poeta, tematizado na obra *Tutaméia*. Como “Desenredo” e “Curtamão”, este conto também aborda o tema da criação artística⁴⁰.

6.9 A FIGURA FEMININA

O conto enfatiza significativamente a figura da mulher, apresentando peculiaridades que lhe são inerentes. A atitude de Orlanda, descrita no final da narração destaca-a enquanto “alisa a tira da sandália” (p. 203). É uma imagem que chama a

⁴⁰ Aprofundaremos esta questão no item 6.13 deste capítulo.

atenção no sentido de valorizar o tema da feminilidade. Ocorrem ainda outros exemplos de expressões tais como “umbigo de odalisca” (p. 202) ou “sorriso de sou-boneca” (p. 202).

Uma das particularidades da personagem Orlanda é seu papel aparentemente passivo durante a narração. Esta é construída como centro de contemplação, de desejo. Além disso, recebe, na narração, a imagem construída pelos dois homens. Não há nenhuma manifestação verbal por parte dela, à qual se reserva o papel de ser “descrita”. Sua postura em relação aos dois homens é de alvo do desdém (no início) e da cobiça (depois). Passa também pela fase da “posse” de cada um dos dois, por sua vez.

Tânia Rivera, psicanalista e professora da Universidade de Brasília, evidencia suas preocupações com as afinidades entre estética e psicanálise, colocando-as no centro de seu interesse. Em sua obra *Guimarães Rosa e a Psicanálise. Ensaios sobre imagem e escrita* (2005), Guimarães Rosa é utilizado como uma ponte entre esses dois campos, abrindo perspectivas bastante interessantes. A temática deste conto permite à autora dedicar um capítulo de sua obra ao estudo da forma de abordagem da feminilidade.

Rivera, destacando o papel feminino no conto, problematiza o conceito de feminilidade, onde aponta que os traços metonímicos de Orlanda levam à noção de fetiche e a um dos primeiros ensaios de Freud na interface da literatura com a psicanálise. O ensaio é “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”, de 1906, que tematiza o enigma feminino aos olhos do homem. Também os artigos “Feminilidade”, de Freud, e “O que quer uma mulher?”, de Serge André, são convocados como referência para a estudiosa compreender as questões da psicanálise mobilizadas pelo conto. Desse conjunto, saem suas reflexões sobre a inacessibilidade do feminino e sobre os processos identificatórios no sujeito, culminando na frase: “A feminilidade não é nunca, devemos reconhecer, uma posição estável: ela não é mais do que um destino tangível” (p. 78).

Também para a autora, “A feminilidade é renúncia à paralisação fotográfica de fetiche, que é uma *mesmificação*, por assim dizer, possibilitando a partir dela o surgimento do estranho, a criação do *outro*” (RIVERA, 2005, p. 71 – grifos da autora).

As considerações da autora nos auxiliam na compreensão da imagem feminina elaborada nesta narração. Orlanda, como frisamos, apresenta papel aparentemente passivo em relação aos dois homens. Entretanto, podemos ver na

imagem da mulher, neste conto, um reflexo da própria obra de arte. Orlanda, como a arte, encontra-se “carregada de significado” (POUND, s/d. p. 32) e cabe ao expectador completar. O narrador mostra que T., por seu caráter, “atilado em ações, néscio nos atos” (p. 199), não foi capaz de apreciar a beleza de Orlanda de forma intensa. Para T. Orlanda se esgota na efemeridade. Enquanto isto, o narrador, dotado de mais sensibilidade, consegue um relacionamento perdurável com ela. Tal como a literatura, ou arte em geral, já que o narrador explora também a construção de uma imagem, a arte se completa aos olhos do seu destinatário, o qual lhe atribui os significados que lhe cabem e que provêm da subjetividade do receptor.

Daí a referência ao ritmo, à cadência da qual o narrador se vale para ler a efígie da mulher amada. Vemos, no conto, que o receptor também contribui com a arte de forma ativa, aplicando a ela o seu ritmo também. A arte sob o olhar de um receptor insensível pode não ser vista como tal. Assim como ocorreu com T., para quem ela passou sem ser percebida em sua essência. A um leitor competente, diferentemente, a beleza da arte perdura e pode ser sempre ressignificada.

Assim, a feminilidade de Orlanda é delineada à semelhança de uma obra de arte. A sua postura aparentemente passiva serve a um propósito: o confronto entre a contemplação do leitor competente e a do leitor inexperiente⁴¹. Orlanda ocupa, no conto, esta postura aparentemente inerte o que facilita e promove a contemplação dos dois homens. É apresentada, então, como uma obra de arte que depende do expectador, do destinatário, encontrando-se aberta às significações que o leitor pode lhe atribuir.

6.10 O VOCABULÁRIO MILITAR

A análise das possibilidades estéticas deste conto sempre vem comprovar a inesgotabilidade de sua riqueza. Há, ainda, no discurso deste narrador, a presença de um vocabulário tipicamente militar. O narrador, não obstante toda a sua sensibilidade, frequentemente se compara a um soldado, pois se considera forte para suportar o sofrimento. Isso ocorre em passagens como: “Sou da **soldadesca de algum general**. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p. 199 – grifos nossos). Ou ainda, quando descobre que T. também estava apaixonado por Orlanda, sua reação é:

⁴¹ Aprofundaremos esta questão no item 6.14 deste capítulo.

“Recebi, tinidamente. **Tomei posição**” (p. 200 – grifos nossos). Seguem, durante a narração, outras expressões para retratar sua angústia, bem como sua força diante do sofrimento, como: “Em segredo pondo eu toda minha concentrada energia passional tão pulsante; de bom **guerreiro**” (p. 200 – grifo nosso) e “Pois, que, quanto eu não dava, **alferes**, para ter Orlanda?” (p. 201 – grifo nosso). Ainda, ao receber a notícia de que T. teria resolvido se casar com ela, relata: “[...] nisso eu não tendo voto; só emoção calada como uma **baioneta**” (p. 201 – grifo nosso). E, ao final, depois de tudo resolvido, sua reflexão é: “Tem-se de a algum **general render continência**” (p. 203 – grifo nosso).

Estas expressões auxiliam na formação da imagem do narrador. Exprimem- no como alguém com capacidade de enfrentar o sofrimento e com a paciência necessária para esperar que o tempo lhe retribua. Assim é que ele se compara ao soldado de chumbo. Aquele que consegue ser “duro”, sem perder a sensibilidade, porém.

6.11 FÉ EM QUÊ?

Há também neste conto algumas poucas referências a questões ligadas a religiosidade. São elas:

“Só a fé me vive” (p. 199).

“Nasci para cristão ou sábio, quisera ser” (p. 200)

“Adão. Eu não. Vou ao que me há de vir, só, só, próprio. Espero – depois, antes e durante – destinatário de algum amor. O tempo é que é a matéria do entendimento” (p. 201)

Embora a palavra fé seja bastante recorrente no curso da narração, há poucas referências a uma religiosidade cristã. O narrador, com esta postura, mostra que sua crença não se deposita apenas na providência divina, mas também e de forma bem mais evidente no tempo. Apresenta, pois, uma atitude passiva, de espera. Nesta sua última citação, nega uma possível expectativa do narratário de que ele seja como Adão, um desbravador, um iniciador. Nega, portanto, uma perspectiva bíblica.

Se há, na fala do narrador, pouca evocação à providência divina ligada ao cristianismo, há, em contrapartida, momentos de grande valorização do tempo, como fator favorável à resolução dos seus problemas. São eles:

“Espero – **depois, antes e durante** – destinatário de algum amor. **O tempo é a matéria do entendimento**” (p. 201 – grifos nossos)
 “T. sentimentoso, **regozijado com o relógio...**” (p. 201 – grifo nosso)
 “Orlanda e uma data – o tempo, *t?*” (p. 202 - grifo do autor)

O narrador se apresenta, então, como cristão e sábio, porém, mostra-se muito mais sábio que cristão. Seu comportamento denota interiorização, reflexão, sensibilidade e, nesse aspecto, opõe-se a T., que se vale da ação em suas atitudes. Sintetizando este temperamento recluso que resulta na sua fé no tempo, o narrador, logo após negar a ideia de ser equiparado a Adão, dirige-se novamente ao narratário, desta vez com uma pergunta: “O tempo é que é a matéria do entendimento. Quem pôs libreto e solfa?” (p. 201). De acordo com o dicionário Aurélio, a palavra “libreto” designa uma letra de ópera ou mesmo um texto destinado a ser musicado. Ainda a palavra “solfa” alude ao ritmo de uma música. Assim, o narrador traz a baila sua visão sobre o destino, cujo ritmo é imposto pelo tempo. Para ele, os fatos escritos pelo destino são regidos pela cadência que o tempo lhes determina.

Além da sua crença no tempo, o narrador expressa também a sua fé no amor. Há, neste sentido, uma espécie de uma gradação em que ele emprega por três vezes a expressão “boa fé” em: “Daí, dados os dias, eu amava-a – sem temor ao termo. À boa fé: mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...” (p. 200). A expressão é empregada pela segunda vez quando ele descobre a paixão de T. por Orlanda: “Escureço que mais não me surpreendi, bofé, acima de espanto” (p. 201). Mais adiante, quando Titolívio sai da cena do triângulo e se interessa por outra namorada, ele diz: “E nem sabe o tímido quanto bem calcula. À melhor fé! Como o amor se faz é graças a dois” (p. 202). Com estas últimas palavras, o narrador subverte a expressão “graças a Deus” em “graças a dois”, fazendo uma modificação não apenas sonora, mas principalmente de sentido. Expõe, desse modo, seu ponto de vista sobre a fé que além de ser depositada no tempo também está no amor o que desvia o sentido da fé cristã.

O resultado desta crença para o narrador é a sua conclusão de que “Timidez paga devagar, mas paga” (p. 202). Ao final ele se vê recompensado, pois, com seu temperamento passivo, considera ter sido mais hábil que as ações impensadas de Titolívio Sérvulo.

6.12 O TÍTULO

Como todo o desenrolar do conto, o seu título também conta com grau bastante elevado de complexidade. Após a leitura deste texto, o leitor pode se deparar com a questão: quem seria o personagem mencionado? Tal questionamento levou os poucos estudiosos que se dedicaram a esta narrativa a apresentarem diferentes posturas na leitura que fazem a respeito desta indagação, que se faz presente ao longo deste conto.

Para Bolle (1973), o protagonista do conto “deseja chegar a ser personagem como seu amigo, Titolívio Sérvulo “[...] O personagem-narrador ou pseudopersonagem está acabrunhado, porque ele mesmo gosta de Orlanda, mas não se manifesta” (p. 127). Assim, Bolle considera ambos, o narrador e Titolívio, como personagens, sendo T. uma espécie de protagonista e o narrador um secundário.

Segundo Vilhena Araújo (2001), o narrador não consegue distinguir quem imita quem. T. age como uma imitação do narrador uma vez que o repete, duplica, exterioriza. A autora, para chegar a um entendimento sobre o “personagem” mencionado no título, reporta-se a um dos prefácios de *Tutaméia*, em que Guimarães Rosa, por um embaralhar de letras do próprio nome *Rosa*, transforma-se em *Roazão* e se descobre personagem dele. A esta ideia, a estudiosa acrescenta ainda:

[...] Com o narrador de nosso conto, entretanto, parece passar-se o contrário: ‘T. era que me copiasse, não a seu ciente. Em segredo pondo eu toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro’ (p. 139). T. é que, entrando no âmbito da energia do narrador, contagia-se e torna-se seu personagem: ‘reflexo, eco, decalque’ (p. 139). (ARAÚJO, 2001, p. 254 – grifos da autora).

A leitura desta estudiosa vê no narrador um protagonista e em T. um secundário ou imitador.

Ainda uma outra leitura deste conto, pautada na psicanálise, é apresentada no congresso da APPOA por Ana Vicentini Azevedo (2004). A estudiosa leva o conto de Rosa à comparação com o caso de uma analisanda em sua clínica. Segundo sua pesquisa, a pessoa analisada deseja estar equiparada a uma outra pessoa. Acerca disto, então, declara que “ela (a outra pessoa) ainda vai virar personagem”. À luz de sua prática e das teoria de Freud e de Lacan, a pesquisadora faz

a seguinte reflexão:

O título, por si só, já perfaz uma confluência com a interpretação de que estamos aqui tratando, com um avanço: ao invés de “ainda vai virar personagem”, temos “se eu seria personagem”. O futuro do pretérito, irrompendo no lugar do subjuntivo, nos dá notícia de que a estória a ser narrada é desde já história, isto é, está já inscrita em uma história. Juntamente com essa inscrição, a ruptura com o modo e o tempo verbais evoca o tempo da fantasia, aquele tempo em que “*agora eu era herói*”, ou seja, a tessitura de passado, presente e futuro que faz a fantasia, através do fio do desejo, como insistiu Freud, por exemplo, em “O Poeta e o Fantasiar” (1908[1907]). À luz dos comentários de Lacan sobre o futuro anterior do francês, podemos ver também no futuro do pretérito, empregado no título, indícios de uma tensão do sujeito em torno do sujeito do enunciado, daquele que fala (e que é), e a antecipação de uma instância ideal, aquela que *seria*. Assim, no conto de Rosa, além do narrador, que de início se confessa, paradoxalmente, “anônimo” e incapaz de compreender suas palavras, há uma outra personagem, Titolívio Sérvulo, que “devia ser [seu] amigo” (AZEVEDO, 2004, p. 37).

Para a estudiosa, o conto põe em destaque justamente o que a interpretação da sua analisanda anuncia: a fabricação de uma personagem como uma pessoa que a imita numa postura secundária. A autora coloca T. como um duplo idealizado do narrador que faz com que este segundo passe a ser um nome autoral, deixando de ser um tímido anônimo. A leitura da psicóloga vê o narrador como personagem a princípio, que, de secundário passa a ser sujeito ativo.

Eis o grau de complexidade que envolve o conto. Trata-se de um texto bastante ambíguo, que aceita, portanto, estas diferentes formas de entendimento. T. exterioriza os sentimentos do narrador ou o narrador se esconde atrás das ações de T. O título sugere a dúvida sobre quem se constitui personagem de quem. A dúvida, da forma como está lançada ao leitor, sem uma resposta clara no nível do discurso, contribui para a qualidade estética do texto que explora a complexidade da mente humana. Neste aspecto, o conto já não envolve apenas o narratário, mas já podemos falar no espaço aberto em que se constitui a figura do enunciatário, sobre o qual discorreremos no item 6.14 deste capítulo.

Além das reflexões acima citadas, não podemos desconsiderar também que o título do conto traz, de início, a conjunção de caráter condicional “se”. A presença deste conectivo traz para a cena o narratário. Assemelha-se a uma resposta dada a uma condição previamente imposta. Assim, o título convoca o narratário a uma releitura do conto em busca da resposta a sua reflexão.

Convém ainda mencionar que o nome Tito Lívio remete a um escritor latino, historiador romano e autor da história de Roma desde os seus inícios até o império. No conto, acrescido deste nome, vem “Sérvulo”. Isto nos diz ainda que, apesar de lembrar um autor, um escritor, T. serviu aos propósitos do narrador do conto tal qual um personagem.

6.13 O ATO DE NARRAR

O texto questiona o ato de narrar já desde o título quando propõe a construção de um personagem. Ou seja, referindo-se a um dos elementos da narrativa, aponta para o ato de criação desta. Propõe, dessa forma, ao narratário, já desde o início, sair do mundo real e enveredar-se pelo universo da fantasia.

Assim o conto deixa clara a importância do destinatário para dar sentido à arte. Fica em evidência a criação, como também acena para o olhar do destinatário que dá sentido a ela. Isto pode ser lido na postura do narrador do conto, que, em princípio, olhava para Orlanda “como gato ante estátua” e que, posteriormente, passa a ver nela um perfil de beleza feminina.

O narrador se revela, então, como alguém extremamente sensível, capaz de compreender e apreciar a arte. Tanto da arte de narrar, quanto da criação e reprodução subjetiva para o narratário da imagem de Orlanda. Em oposição a ele está T. que não se revela capaz de sentimentos mais sublimes. Este segundo compõe a imagem do néscio e, efetivamente, não sentia por Orlanda algo que merecesse relevância. Também o discurso do narrador vai revelar que, quando T. resolve se casar com Orlanda, estava agindo com base em uma decisão impensada, pois: “la do mito ao fato; o que a **veneta** tenta” (p. 201 – grifo nosso).

E, tanto era verdade que não a amava, que, muito repentinamente, perdeu o interesse por ela: “plorava que quase; só piscou depois” (p. 202), e, em pouco tempo “mudou de amar e de amor” (p. 202).

A partir das palavras do narrador, pode-se entrever também, conforme discutimos anteriormente, a criação do quadro. Dessa forma, o texto não remete apenas ao ato de narrar, mas à arte de maneira geral. O conto mostra a importância reservada ao interlocutor na construção dos significados que a obra pode provocar. Assim mostra que arte se concretiza também pelo olhar do destinatário e por ele ganha vida,

movimento, cadência.

E, se a obra de arte se completa a partir do olhar do expectador, assim também se constrói a figura de Orlanda. Segundo ele, “o belo é oblíquo”. Em outras palavras, há muitas maneiras de se ver a beleza, mas é necessário saber como olhar. A feminilidade de Orlanda é exibida no conto tal qual uma obra de arte, “obra anônima”.

Mais uma vez a temática de *Tutaméia* aborda a produção da arte, desta vez com ênfase na importância do destinatário e na construção dos sentidos por parte do interlocutor. Enquanto os contos “Curtamão” e “Desenredo” remetem à produção da arte, “Se eu seria personagem” chama a atenção para a recepção. Os não ditos do narrador tímido são também os não ditos da arte que ficam reservados à experiência do leitor, como ele mesmo revela: “Fique o escrito por não dito”.

6.14 NARRATÁRIO E ENUNCIATÁRIO

Teoricamente, as instâncias narrativas não se confundem. Relembramos que há, no texto, um “eu” pressuposto que é o enunciador e um “eu” projetado no interior do enunciado que é o narrador. Como a cada “eu” corresponde um “tu”, há um “tu” pressuposto, o enunciatário, e um “tu” projetado no interior do enunciado, o narratário. O enunciador e o enunciatário são, portanto, o autor e o leitor, o produtor do texto e seu destinatário. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construídas pelo texto. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo “eu” na construção do enunciado.

Entretanto, neste conto, podemos dizer que o perfil do narratário e do enunciatário encontram-se numa situação de coincidência. Ou seja, o perfil do narratário é apresentado à semelhança da imagem do enunciador do conto: alguém indefinido, no plural, indivíduos que desconhecem o narrador, uma vez que ele se apresenta como tímido, assim como não conhecem Titolívio que lhes é apresentado pelo narrador.

Situação bem diferente do conto “Se eu seria personagem” ocorre em outros dois contos de *Tutaméia*. Temos em “-Uai, eu?”, um narratário cuja figura é mais facilmente determinável: o advogado. O mesmo ocorre também em “Antiperipléia”, em que se encontra um “senhor da cidade”. Prince chama de narratário-personagem,

aquele que “pode ser descrito de modo mais ou menos detalhado” (p. 18). No conto de que agora tratamos, podemos também identificar este narratário personagem, embora apresentado com um perfil bem menos detalhado. Longe de ser este apenas um aspecto banal dentro do conto, vemos tal narratário como uma imagem que se adapta muito bem à tessitura do texto. O conto em questão trata da complexidade da mente, por meio de um narrador que defende a incapacidade de as pessoas se autoconhecerem. Nesse sentido, a escolha autoral por um narratário indeterminado, também “anônimo” é perfeita, já que o narrador afirma o anonimato inerente a todo homem. Suas reflexões podem ser dirigidas, portanto, a qualquer homem. Prince ainda nos auxilia nesse ponto quando descreve as funções do narratário. Para ele, uma delas é a de reforçar um determinado tema, através da situação narrativa, o que se faz com muito engenho nesse conto.

O narratário é um ser anônimo, representa o leitor, portanto, quem venha a se interessar por aquilo que o narrador deixa registrado por escrito. O escrito que fica eternizado para a reflexão de quem quer que seja. Quase ao final, o narrador diz: “timidez paga devagar, mas paga” e fecha com: “Fique o escrito por não dito”, modificação da sentença popular “dito pelo não dito”. O sentido dessa fala popular diz respeito a uma situação de contraposição entre duas posturas diferentes que não podem ser provadas em razão da ausência de documentos. O conto contrapõe o escrito àquilo que ele nem sequer disse, pois o narrador não revelou a T. o que ele sentia. Sofreu calado. Por ser tímido, não quis falar, mas deseja compartilhar sua experiência com um narratário, muito discretamente inscrito no texto, deixando-a registrada por escrito.

Conforme vimos, o conto permite ao enunciatário as formas de se mobilizar a fim de compreendê-lo. Trata-se de um texto literário, aberto às significações que lhe cabem, vindas também do receptor. Prova, portanto, que a arte encontra-se em constante movimento. É viva. Há nela as muitas possibilidades que o jogo da linguagem oferece. Cada leitor real pode vê-la de acordo com sua visão de mundo, que por sua vez também pode mudar com o passar do tempo. É assim que o narrador passa do seu despercebimento em relação a Orlanda a ser um admirador dela, contemplador da arte que se apresenta a sua frente. Cabe ressaltar que a “estátua”, mencionada pelo narrador, quando se refere a Orlanda, no primeiro momento, não deixa de ser arte por ter diante dela um “gato”. Quanto ao leitor da arte, é necessário deixar de ser o “gato” para passar a apreciar a “estátua”.

7 O CONTO “REMINISÇÃO” E O ARTISTA ‘SAPATEIRO’

7.1 A DIEGESE

Este conto é a narrativa de uma história de amor e morte passada em Cunchãberá, um lugarejo perdido no sertão. Este espaço é retratado de forma personificada, ou seja, sempre que mencionado, este nome representa o povo do lugar. Um lugar em que reside o bem, “onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem” (p. 126). Os protagonistas são Romão, sapateiro, homem pacato, “normalote”, conforme nos informa o narrador. Além dele, há a Drá, mulher horrenda, má, “feia feito fritura queimada” ou “feia como os trovões da montanha”, “empeçonhada”, “trombuda”. São palavras do mesmo narrador, que não economiza adjetivos e comparações para caracterizar a personagem como uma pessoa digna de ódio em vez do amor que Romão lhe oferecia. Romão apaixonou-se perdidamente por ela e seu amor extremado é capaz de superar tudo, feiura, doença, traição. Seus olhos parecem aos moradores do lugar destituídos de visão, pois não distinguem a feiura e a maldade de mulher que são tão evidentes para o narrador e para os moradores do local. Ao final, este público vai perceber que ele se concentra em algo impreciso, sagrado, guardado atrás das aparências, algo vedado aos olhos da comunidade e que só ele, Romão, tocado pela graça e pelo amor, podia vislumbrar. A feiúra dela aparece, durante toda a narração, não só aos olhos do narrador, mas também dos outros personagens: “*Padece o que é... – deduzia lá Ó. Da dor de feiura, de partir espelho. Lô Evo disse: que tomava culpa, de ter testemunhado (o casamento)*” (p. 127 – grifos do autor).

Romão, em oposição a sua amada, representa a figura do bem: “Mas o casal morou na Rua-dos-Altos, onde Romão estava bom sapateiro” (p. 127). Ele era visto como bom profissional, e, conseqüentemente, uma pessoa bem aceita pela sociedade que se configura no contexto da obra.

O namoro e o noivado duraram pouco. Casaram-se de maneira simples e “sem-graça”, tendo como padrinhos lá Ó e Lô Evo. Romão, conforme atesta o narrador, amava-a: “punha-lhe devoção, com pelejos de poeta, ou coisa ou outra, um gostar sentido e aprendido, preciso, sincero como o alecrim” (p. 128).

Após casada, Drá apaixonou-se por outro mais novo. Foge com ele, mas, algum tempo depois, o moço não a quis mais. Romão esperou “sem prazo”.

Trabalhava muito. Pediu a la Ó para intervir e fazer com que ela voltasse. Drá voltou mais feia ainda, “como os trovões da montanha”. Ainda assim, Romão ficou feliz e comemorou. Ela tornou-se ainda mais desleixada. Não fazia nada além de reclamar. O povo deu-lhe, então, o apelido de Pintaxa. Mais adiante, veio a padecer de uma doença grave e, com os cuidados de Romão, sarou e engordou. Depois foi a vez de Romão que teve uma doença não muito séria. Ela fez muito alarde, pediu ajuda. Ele ficou muito mal. Após uma súbita melhora, acontece o fato que marca o clímax da narração. Romão olhou para ela contemplando toda sua beleza. Neste momento, ela torna-se bela também aos olhos dos outros que podem passar a vê-la de outro modo. Ele morreu e ela chorou intensamente.

A história recordada pelo narrador “a peso de horror” contrapõe-se ao clima de paz do local. Porém, apesar do horror, é uma história de amor. O final da narração traz a elucidação, oferecendo ao narratário a possibilidade de entendimento do mistério sobre o porquê de ele amar uma mulher tão destituída de atribuições positivas. O texto oferece, então, a possibilidade de tranquilizar o leitor, aliviando o peso anunciado pelo narrador no início da narração.

Podemos dizer que este conto se aproxima do conto “Se eu seria personagem” pela temática. Ambos exploram a figura feminina como produto do olhar masculino direcionado à sua beleza e, portanto, para a construção de significados. Apontam os dois contos para a sensibilidade necessária para que se possa ver um perfil de beleza feminina para além das aparências.

7.2 PERFIL DO NARRATÁRIO

Embora se trate de um texto escrito, os narratários são os ouvintes da história contada pelo narrador, que desconhecem completamente o caso, o lugar, os personagens. Dentre estes, o narrador prevê inclusive a presença dos que não são habituados ao tipo de história contada. Em outras palavras, a narração assemelha-se estar sendo dirigida também a pessoas da cidade, pois o próprio narrador na sua introdução declara: “são casos de caipira”. Assim, a história não parece estar sendo contada apenas a quem ele considere como caipiras, mas também a destinatários que não estariam habituados a este tipo de narração. Dessa forma, pode-se entrever que a fala do narrador, em sua construção, insere a figura do narratário, convidando-a ouvir e

a aceitar a simplicidade do que, para o narrador, é um fato comum em seu meio, o de contar histórias.

O narrador começa anunciando o assunto: “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto” (p. 126). Apresenta, em seguida, os personagens ao narratário, que não os conhece. E isso se faz também logo no primeiro parágrafo. “Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa – ímpar o par, uma e outro de extraordinem,” (p. 126). Depois disso apresenta o lugar onde se dá o fato.

O primeiro parágrafo todo funciona como uma forma de criar expectativas no narratário, culminando com a asserção: “Esse é um amor que tem assunto” (p. 126). O narrador já desnuda o ato de narrar desde estas observações e também quando se assume explicitamente como contador do caso: “Sua história recordada foi longa [...] Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria. **São casos de caipira**” (p. 126 – grifo nosso).

Assim, o contador, antes de iniciar sua história, tece vários comentários acerca de muitos dos aspectos que envolvem a história de Romão. Este arranjo nos possibilita perceber que a escolha das palavras constrói uma estrutura voltada para o ato de narrar e, portanto, para o narratário, na tentativa de cativar sua atenção. Além disso, veremos ao longo deste capítulo que este narrador apresenta um discurso irônico em relação a Romão.

No trecho destacado acima, é possível ainda perceber que, além de lembrar ao narratário seu papel de contador do caso, o narrador admite também a possibilidade de terem sido acrescentados detalhes à história. Observemos que ele adverte para o “assunto enriquecido”. Tal postura nos pode lembrar o conhecido ditado “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Então, o próprio narrador reconhece a possibilidade de o assunto receber novos ornatos, por se tratar de uma narrativa propagada, até então, apenas pelo meio oral.

Para marcar seu discurso, pautado na oralidade, o narrador se dirige ao narratário em tom bastante coloquial, de conversa. Alguns trechos podem exemplificar:

- “Romão, **hem**, gostou dela, audaz descobridor.” (p. 127).
- “Romão, **hem**, se botava de nada?” (p. 127)
- “Romão dormido caiu, digo, **hem**, inteiro como um triângulo, rompido das amarras” (p. 129 – grifos nossos).

É um aspecto marcante nas narrativas de *Tutaméia* haver, no início, uma espécie de contrato do narrador com o narratário. Neste conto, isso se dá com a frase: “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto” (p. 126). O narrador indetermina a ele próprio, como também ao narratário. Quem vai falar e a quem? Para Simões (s/d), esta frase inicial funciona como um “motivo introdutório”.

O narrador, na intenção de falar de um típico “caso de caipira”, não se assume, pois, como dono da história, preferindo expressões tais como: “vai **se** falar”; “divulgue-**se**”. Assim ele descarta qualquer vínculo autoral com a narrativa em questão, colocando-se apenas como o transmissor de um caso, comum como tantos outros. Dessa forma, simula estar representando uma prática usual no seu meio, razão pela qual emprega a expressão no plural: “casos de caipira”. O uso do pronome “se”, que indetermina o narrador e que o libera de qualquer vínculo autoral, também nos lembra o procedimento adotado pelo narrador do conto “Se eu seria personagem”. Conforme vimos no capítulo anterior, há também indeterminação com o pronome “se”, como é o caso, por exemplo, do contrato inicial entre narrador e narratário daquele conto: “Note-se e medite-se” (p. 199). Temos, então, a figura do narratário representada por alguns ouvintes indeterminados da narração, dentre os quais se encontram caipiras e não caipiras.

7.3 MARCAS DO NARRATÁRIO

7.3.1 Como Segunda Pessoa

Convém adiantar que há, neste conto, poucas referências diretas, considerando como tais os direcionamentos marcados por pronomes de segunda pessoa do discurso. A primeira marca desta presença está na frase que inicia o texto. Quando o narrador anuncia que vai falar da vida e da morte de um homem, supõe-se a presença de uma ou mais pessoas que seriam os expectadores desta fala.

Como referência a uma segunda pessoa o narrador traz a seguinte passagem: “Todo o tempo atazanava, demais de cenhosa, caveirosa, dele, aquela mulher mandibular. **Vês tu, ou vê você?**” (p. - 127 grifo nosso). É este o único momento em que ele se refere mais diretamente ao narratário.

7.3.2 Com o Pronome “se”

Ultrapassando os limites de que as referências ao narratário se possam fazer apenas por pronomes de segunda pessoa, temos ainda que atentar para o segundo parágrafo, onde ocorre a construção: “**Divulgue-se** a Drá” (p. 126). É onde o narrador anuncia o início de sua descrição representando a figura do mal e da feiura. Ainda com o pronome “se” temos: “**Comparem-se**: o vagalume, sua luzinha química; fatos misteriosos – a garça e o ninho por ela feito” (p. 127), constituindo um convite ao narratário para fazer a comparação.

7.3.3 Com a Expressão “A Gente”

Há também, como nos outros contos analisados, a expressão “a gente”, como forma coloquial do emprego da primeira pessoa do plural, que aparece em: “**Tais vezes, a gente**, ao alheio se acomoda – preto no branco, café na xícara. Cunchãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os” (p. 127 – grifo nosso).

Neste caso, a expressão “a gente”, funcionando como um equivalente de nós, faz o narrador referir-se a ele próprio, ao narratário e ao povo de Cunchãberá. Ou seja, a partir de uma situação particular, remete-se a um comportamento geral, generalizando-o, como algo comum a qualquer dos envolvidos no seu discurso. Irrompe ainda com exemplos a seu gosto: “preto no branco, café na xícara”. Também no trecho citado, é importante observar que a expressão “tais vezes” banaliza a situação narrada, como se se referisse a um fato que comumente ocorre e que frequentemente se tem notícia.

Assim, o narrador, não só insere o narratário em seu discurso, como também generaliza o homem e suas vivências. Coloca-os em pé de igualdade, recurso que remete a aspectos da universalidade inerente à natureza humana.

7.3.4 As Perguntas

A primeira pergunta é comentada pelo narrador. Ele parte de uma dúvida que seria sua e que supõe ser também do narratário sobre a causa do interesse de Romão por uma mulher considerada por todos como desprezível, conforme se lê na seguinte passagem:

Romão, heim, gostou dela, audaz descobridor. Pois – **por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere?** Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos; ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém. (p. 127 – grifo nosso).

O narrador, com este questionamento, mostra que a sua hesitação deve ser também a do narratário. Assim, busca dividir com ele a dúvida sobre o motivo que fizera Romão apaixonar-se por uma mulher tão feia. Levanta, então, duas hipóteses sobre Romão: queria a beleza interior, que só ele enxergava, ou simplesmente aceitou-a sem conferir.

Aludindo novamente às expectativas do narratário, o narrador, mais adiante, novamente emprega o recurso do questionamento. Desta vez, ele se refere ao comportamento do povo do local quando se dá o casamento, segundo ele, por meio de uma cerimônia completamente “sem-graça”. Descrição à qual ele complementa: “Àquilo o povo assistiu com condolência?” (p. 127).

Para o narrador, a expectativa do narratário é de que o povo deveria reprovar tal atitude. A expectativa do narratário que produz a pergunta silenciosa se concentra na curiosidade sobre qual seria o olhar do povo. E o próprio narrador responde a esta pergunta silenciosa. “Tais vezes, a gente ao alheio se acomoda – preto no branco, café na xícara. Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os” (p. 127).

Outra intervenção em forma de pergunta ocorre em: “Romão, hem, se botava de nada?” (p. 127). Trata-se de um questionamento sobre a postura de Romão, casado com ela. Neste momento, o narrador emprega a pergunta como um pretexto para seduzir a atenção do narratário para o fato que vem logo a seguir. A pergunta nada mais é do que um pretexto para contar que Drá, usando de tirania, proibia-o de ter amigos e privava-o de lazer. Ele, por sua vez, não apresentava reação alguma a essas

proibições.

Há ainda um último questionamento, momento em que o narrador convida o narratário a atentar para a “cegueira” de Romão e a refletir sobre os motivos que poderiam levá-lo a esse comportamento: “Romão imutava-se coitado. Disso ninguém dava razão: o fusco de sua tanta cegueira?” (p. 128).

7.3.5 Os Comentários do Narrador

Irene Gilberto Simões poupa-nos de muitas palavras para iniciarmos as considerações sobre as interferências do narrador com comentários em meio ao desenrolar da narração:

Em alguns contos das *Primeiras estórias*, nota-se a presença do narrador no início e no fim da narrativa, mas é nas *Terceiras estórias* que a complexidade do foco narrativo faz-se mais perceptível ao leitor, não apenas em relação ao começo e fim das estórias, mas também pela presença dos comentários no interior destas (SIMÕES, s/d, p.184).

Como ocorre de forma bastante marcante nos outros contos analisados em nosso trabalho, neste também o narrador não se atém apenas ao registro dos fatos de forma mecânica. Paralelamente ao ato de narrar, elabora comentários que sintetizam seus pontos de vista sobre a história narrada e tais comentários buscam resgatar lições sobre diversos aspectos da vida.

Sobre este posicionamento, Simões (s/d) fez também uma observação bastante breve, cuja densidade, porém, contribui em muito com nosso trabalho. Para a estudiosa, quando o narrador interrompe o ato de narrar para fazer seus comentários, instala a oportunidade para o narratário mostrar sua presença marcando a participação deste último na construção da narração:

As reflexões filosóficas do narrador completam a estória. Como um distanciamento, a leitura se faz para os ouvintes, uma espécie de pausa e reflexão antes da continuação da estória. Os comentários funcionam como respostas a perguntas dos ouvintes não pronunciadas, como se a estória não constituísse algo pronto e acabado, mas fosse sendo construída aos poucos por aqueles que a ouvem (SIMÕES, s/d, p. 107).

São frequentes estas interferências no conto em questão. Destacamos algumas delas que podem elucidar como se dá esta forma de aproximação do narratário: “Sua história recordada foi longa: de tigela e meia, a peso de horror” (p. 126); “Sapateiro sempre sabe. Ou num fundo guardasse memória pré- antiquíssima. Tudo vem a outro tempo” (p. 128); “Quem espera, está vivendo” (p. 129); “Todo fim é exato” (p. 129).

Simões apresenta ainda considerável reflexão que também pode ser somada a nosso trabalho quando destaca o emprego de provérbios da cultura popular que aparecem, nos contos, modificados pelo narrador:

O tom irônico e às vezes zombeteiro com que o narrador conta a estória e transforma o dramático do tema em humor é intensificado pelos provérbios alterados e pela presença dos diminutivos (SIMÕES, s/d, p. 117).

Ainda, sobre a presença destes comentários do narrador, acrescenta:

Esse enunciado refere-se ao tempo do narrador e dos ouvintes e o corte da cena introduz o leitor no tempo da estória. Em outros textos, observa-se a mesma técnica. Chama-se a atenção para o que vai narrar (“Curtamão”, “Desenredo”, “Reminiscção”), sendo que o próprio narrador sublinha o caráter fictício da estória (SIMÕES, s/d, p. 177).

A estas considerações, vemos a necessidade de apontar certo cuidado ao se empregar, como fez a autora, a palavra leitor. De acordo com nossa pesquisa, podemos dizer com mais segurança que estas colocações do narrador introduzem o narratário no tempo da história. Desta forma, oferece ao leitor a mesma possibilidade, na medida em que reserva um espaço que pode ou não ser preenchido por ele. Neste espaço, o da enunciação, constrói-se uma representação do enunciatário, com o qual, poderá o perfil do leitor coincidir ou não.

Também sobre a as considerações da autora, citadas acima, julgamos necessário atentar para o que a pesquisadora destaca como “caráter fictício da estória”. Com relação à história de Romão, por exemplo, vimos que o narrador afirma tratar-se de “casos de caipira”, porém, este narrador não menciona o fato de se tratar de uma história real ou fictícia. Assim, temos mais segurança ao dizer que o narrador sublinha o caráter de história, de narração. Em outras palavras, o narrador se volta para seu papel de narrador em diálogo com um narratário.

7.4 O OLHAR DO PÚBLICO PARA O FATO NARRADO

Há, no conto, bastante ênfase dedicada à visão do povo do local sobre o fato narrado e este olhar do povo serve principalmente para confirmar a imagem negativa da mulher. Esta visão representa a opinião do senso comum sobre a história de Romão e Drá e, essencialmente, porque o narrador, para se safar de qualquer vínculo autoral, ou do encargo de expressar opinião própria, precisa do aval do povo para confirmar a feiura e a maldade de Drá. Tanto o olhar do narrador quanto o do povo de Cunhãberá cumprem, no texto, a função de representar uma visão centrada em padrões. Para eles, Drá é o símbolo tanto da feiura quanto da maldade. Não há em nenhum momento, por parte do narrador, qualquer tipo de dúvida sobre estes conceitos. Nesse sentido, a visão do narrador condiz com a visão do povo do lugar.

Este aspecto torna o conto “Reminiscção” bastante próximo do conto “Desenredo”. O olhar do povo em relação aos fatos narrados é bastante focado no decorrer da narração, no sentido de delimitar padrões. Destacamos as passagens em que o narrador da história de Romão expressa a visão ou mesmo a atenção do povo para conferir crédito ao que diz: “De namoro e noivado **soube-se** pouco” (p. 127 – grifo nosso); “Àquilo o povo assistiu com condolência?” (p. 127); “Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os” (p. 127); “Romão imutava-se coitado. Disso **ninguém dava razão**: o atamento, o fusco de sua cegueira? Sapateiro sempre sabe” (p. 128 – grifo nosso).

Esta rotulação negativa da mulher reforça a afirmação inicial do narrador de serem eles “ímpar o par, uma e outro de extraordem” (p. 126). As menções à opinião do povo são o recurso de que se vale o narrador para dar consistência a seu discurso. Deseja defender, diante do narratário, que há um padrão do que seria a imagem do “bem” e que este padrão é definido no texto por uma determinada sociedade. Agindo desta forma, o narrador apresenta argumentos no sentido de convencer o narratário de que a construção da imagem da mulher não tem base apenas numa opinião pessoal, mas a partir de uma visão estabelecida em conjunto.

Também para sustentar os conceitos de bem e mal, o narrador recorre à religiosidade, apresentando algumas marcas em seu discurso. É o caso da passagem: “onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem” (p. 126). A palavra “Virgem”, empregada com maiúscula, remete ao catolicismo. Desta forma, o narrador associa o espaço da narrativa a um lugar onde residem a paz, o bem. Logo, a

opinião do povo que reside neste local representa, então, a visão do “bem”.

Outro exemplo pode ser percebido na construção hiperbólica para expressar a maldade da mulher: “Ela não perdoava a Deus” (p. 127). Ou ainda na comparação que a põe em igualdade com a figura do mal: “Sortiu-se a Drá, o diabo às artes, égua aluada e com formigas no umbigo” (p. 128).

Mesmo quando envolvidos na vida rotineira, sem que o povo desse atenção a acontecimentos triviais, isto também é digno de nota por parte do narrador. Fica registrado também que o povo se acostumou com o casal e, durante um período de tempo, deixam de dar atenção a tal relacionamento. Este comportamento não significa que o mistério deixou de existir. O povo é que não dava atenção, envolvido na rotina do passar do tempo, não tinha olhos direcionados ao casal. O narrador expressa essa ideia com o seguinte:

Mas o casal morou na Rua-dos-Altos, onde o Romão estava bom sapateiro. Para fora, deviam de ser moderados habitantes. Era um silêncio quase calado. Comparem-se: o vagalume, sua luzinha química; fatos misteriosos – a garça e o ninho por ela feito. Iam, consortes, para os anos que tendo de passar. (p. 127).

7.5 UMA FORMA DE AMOR

A crítica literária já dedicou alguma atenção para o tema do amor neste conto. Vilhena de Araújo (2001) observa que o nome Romão, lido ao contrário, resulta em “O AMOR” (p. 97). Nesse caso, o personagem representa, portanto, o amor personificado. Romão amava Drá independentemente da aparência dela. Amava sua essência. A autora também oferece uma explicação para o que acontece com os outros personagens no final do conto: “Os outros, diante de sua morte, têm uma intuição do que se passa, sem saber, levados pelos olhos da imaginação” (p. 100).

Sobre Romão, a mesma estudiosa argumenta que ele “desfaz o engano das aparências, do nome externo à pessoa, para recuperar a verdade interior, o nome verdadeiro rebaralhando as letras: Romão/O amor.” (ARAÚJO, 2001, p. 99).

Benedito Nunes também se manifesta sobre o amor na obra de Guimarães Rosa, afirmando:

Em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Por isso, o seu misticismo, platônico quanto à essência, segue uma linha erótica, que ladeia a teologia cristã, tem o encanto secreto e a sedução da heresia contida na ideia do amor como princípio em atividade no mundo e no homem, como força ascendente e descendente, sexo e espírito, que se desenvolve segundo a dialética imanente. (NUNES, 1969, p.157).

Raduy (2006), para ler o amor de Romão neste conto, lembra a filosofia platônica e argumenta:

É notória e já foi devidamente apontada pela crítica a essência platônica de “Reminiscção”. Como o próprio narrador observa, Romão guarda em si “memória pré-antiquíssima” (p. 128) – ou seja, supõe-se que a essência de Drá, seu lado Nhemaria, está guardado dentro dele, há muito tempo. Assim, Romão só pode amar porque se lembra, e ama tanto porque rememora, ama porque possui – só ele – a lembrança da face original de Drá. O que nos leva diretamente à teoria platônica da reminiscência, segundo a qual a alma, quando desencarna, tem acesso ao conhecimento direto das Ideias. Ao reencarnar, porém, ela esquece tal conhecimento que, ainda assim, fica latente no homem encarnado. Conhecer, desta forma, é relembrar aquilo que já está interiorizado e que necessita apenas de estímulo para voltar à consciência. Romão já possui dentro de si, cristalizada em seu íntimo, a verdadeira imagem da mulher – imagem que ultrapassa o *aparente*, prezando apenas o *essencial*. Lembremos que o próprio título da estória – “Reminiscção” - remete à reminiscência e rememoração, ou seja, estamos diante de uma clara historieta platônica, bem ao gosto de Rosa, para quem Platão – segundo o próprio escritor declarou em várias ocasiões – é pensador fundamental. (RADUY, 2006, p. 2011-2012 - grifos do autor).

É necessário, entretanto, atentar para o destaque dado pelo narrador não só ao tipo de amor, que se evidencia, extremado, mas também ao esforço do narrador para mostrar ao narratário que ela não merecia o amor que lhe era dedicado, e que, ao final, o povo passa a compreender este merecimento. Relembrando o conto “Desenredo”⁴², vimos que há, ali, o emprego do número três como símbolo do equilíbrio. O conto de que agora tratamos vem confirmar a simbologia quando o narrador diz: “Romão dormido caiu, digo, hem, inteiro como **um triângulo, rompido das amarras**” (p. 129). Neste momento, Romão rompeu com o equilíbrio. Isso ocorre depois que transmite aos outros a visão sobre a beleza da mulher. O que se revela, neste ponto da narração, é que, ao contrário do que todos pensavam, que não tinha olhos para ver os defeitos da mulher, ele mostra que estava em perfeito equilíbrio e que os outros é que

⁴² Ver item 5.1.2, no capítulo 5.

não se faziam capazes de enxergar as qualidades dela.

A estas leituras apresentadas acima, buscaremos acrescentar o que entendemos como sendo a visão do narrador sobre esse amor. Ao longo deste capítulo, tentaremos ainda pontuar seu discurso irônico. Buscaremos mostrar como o narrador diz algo ao narratário, ao mesmo tempo em que algo mais se insinua e pode ser percebido pelo enunciatário, figura que se constrói ao longo da narração.

7.6 O TÍTULO

A palavra que se eleva a título do conto pode ser analisada a partir da seguinte formação:

Reminis- + -ção = **reminiscência** + sufixo **-ção**

Assim, temos o radical da palavra “reminiscência”, que remete a recordações, lembranças, combinado ao sufixo “-ção”, que traz a ideia de prolongamento, de intensificação da ação de relembrar. Dessa forma, o título pode estar associado à ideia de que Romão tinha por Drá um amor platônico, conforme as considerações de Raduy que comentamos no item anterior.

Da mesma forma, temos a postura do narrador também se relacionando ao título, pois, antes de iniciar a narração propriamente dita, ele sentencia sobre a história de Romão que: “Sua história **recordada** foi longa” (p. 126 grifo nosso). Assim, o narrador deixa em aberto o sentido desta frase. Seria a história de Romão uma longa história para se recordar ou ainda uma história recordada durante muito tempo?

De qualquer forma, a complexidade que envolve o título é tal que a própria Nilce Sant’Anna Martins (2001), no seu dicionário, faz menção ao vocábulo sem conseguir chegar a uma explicação muito clara. A estudiosa procede a uma citação de Paulo Rónai que também não esclarece por completo o sentido do título do conto. Segundo ela:

O comentário seguinte de Paulo Rónai elucidava o sentido do termo: ‘o que não é passa a influir efetivamente no que é, a moldá-lo, a mudar-lhe a feição. O amante obstinado de uma megera, ao morrer, transmite por um instante aos demais a enganosa imagem que dela formara’ (MARTINS, 2001, p. 422).

O protagonista deste conto apresenta uma postura extremamente oposta ao protagonista do conto “Desenredo”. Romão queria também “os avessos”, não só a aparência. Nesse sentido, opõe-se a Jó Joaquim, que, em relação à mulher, “queria apenas os arquétipos, platonizava”. Aí reside uma das riquezas da obra de Guimarães Rosa, que, colocando-se de fora da obra, consegue uma posição neutra, como um mesmo autor, capaz de retratar as muitas maneiras de amar. Este aspecto nos adverte que Guimarães Rosa não é um autor que se mostra encarcerado a um único ponto de vista sobre a realidade. Por esta razão, é possível falarmos na imagem do enunciador. O autor em questão, por meio de um enunciador, consegue retratar diferentes aspectos de um mesmo sentimento, os quais não necessitamos classificar como opiniões ou vivências do autor Guimarães Rosa.

7.7 ROMÃO ARTISTA

Feitas estas considerações, podemos buscar neste conto o que pode ser visto implicitamente nas palavras deste narrador. Romão, pela sua postura em relação a Drá e ao público, pode ser lido como uma representação da função do artista. Seu papel foi de mostrar ao povo a beleza de Drá, que eles não conseguiam ver e que, ao final da narração, conseguem vislumbrar “com olhos emprestados” (p. 129).

Para o narrador, Romão é, em princípio, “meão, condiçoado, normalote” (p. 127), ou seja, uma pessoa comum, o que já era muito para a Drá e estas qualidades lhe permitiriam, admite o narrador, “achar negócio melhor” (p. 127). Mas o próprio narrador acrescenta, neste mesmo parágrafo, que Romão “tinha em si uma certa matemática. E há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente” (p. 127). Dito de outra forma, ele era, aparentemente, uma pessoa normal, mas que no seu íntimo possuía algo diferente, que o próprio narrador se nega a explicar.

Entretanto, além destas referências mencionadas, em outros momentos da narração, o narrador alude ao papel de Romão como artista quando diz: “Romão punha-lhe devoção com pelejos de poeta, ou coisa ou outra, um gostar sentido e aprendido, preciso, sincero como o alecrim” (p. 128).

Além disso, o narrador dá considerável ênfase à sensibilidade como uma característica presente em Romão. O amor dele é revelado pelo narrador como algo incondicional, pois, mesmo quando traído, continua a amá-la: “que bom era ela

crer, que valia, que dela gostavam...” (p. 128). Romão mostra-se um romântico quando revela que Drá merecia ser amada, valorizada por alguém, apesar de ter fugido com outro.

Ainda para enfatizar a sensibilidade de Romão, o narrador assinala o caráter do personagem que apreciava a mulher na mais trivial das ações, como a de chupar laranjas. O narrador busca mostrar que Romão expressa sentimentos puros, de bondade: “Romão queria vê-la chupar laranjas, trivial, e se enfeitar sem ira nem desgosto” (p. 129).

Tanto quanto sensível, Romão é frágil. Em oposição à fortaleza da Drá. Ela teve doença grave e não morreu. Os cuidados dele foram extremados assim como a fortaleza dela. Ao contrário disso, quando ele adoeceu, “à toa, de mal de não matar” (p. 129), foi o suficiente para chegar à morte, o que evidencia sua fragilidade.

“Só ficaram as flores” (p. 129). É a última frase do conto. O que ficou na memória das pessoas foi a beleza do amor que sentia por ela e a beleza que ele enxergava nela. Sua obra se eternizou. Romão, como o Jó Joaquim de “Desenredo”, consegue criar uma imagem de mulher e eternizá-la na memória do seu público.

Entretanto, relembremos o narrador, quando designa Romão como poeta, em que utiliza a expressão “pelejos de poeta” (p. 128). A palavra “pelejo” não está dicionarizada, mas sua composição certamente parte do verbo pelejar, cujo sentido aproxima-se de algo como batalhar, insistir, teimar. Assim, o narrador não alude ao fato de Romão ser um poeta por dom ou por espontaneidade. De acordo com o narrador, embora Romão seja sensível, e, por mais sincero que seja seu amor, ele teimava em ser poeta, para o que insistia e combatia, pois isso não lhe era natural.

Corroborando com esta ideia, vem a profissão escolhida para Romão. Por que, dentre tantas possíveis profissões, o personagem Romão seria, no conto, um sapateiro? E por que razão diria o narrador a frase “Sapateiro sempre sabe” (p. 128)?

O dicionário Aurélio traz, como significado primeiro, o emprego da palavra para aquele que fabrica, vende ou conserta sapatos. Mas, além disso, há ainda uma outra acepção apontada, neste mesmo dicionário, como brasileirismo em que “Sapateiro” significa: “artista inábil, e charlatão” (p. 1550). Daí se justifica a frase do narrador: “sapateiro sempre sabe” (p. 128).

Para o narrador, a imagem da Drá bela e iluminada que Romão transmite é enganosa. O narrador continua vendo-a como feia e má. Ele não compactua da visão do Romão artista. Vejamos como o narrador descreve a Drá no presente da narração; “[...] primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, **sempre** própria a figura

do feio fora-da-lei. Medonha e má não enganava pela cara.” (p. 126 – grifo nosso). A palavra “sempre”, empregada por ele, indica que o narrador, diferentemente dos outros, não se convenceu da beleza dela. Daí vem sua declaração: “Romão amava. Decerto ela também, se sabe hoje, **segundo a luz de todos e as sombras individuais**. O estudo do mundo” (p. 127 – grifo nosso). O narrador antecipa, então, sua postura. Só ao final da narração é que ele vai oferecer a possibilidade de esclarecer o que quer dizer com esta fala. Mas já antecipa que a luz que emana do Romão, artista, para mostrar a beleza da Drá não atinge a todos. Há sombras individuais, provavelmente a sua que não se convence por completo de que ela seja bela.

Ainda, atentado para esta passagem da narração em que o povo pôde ver a mulher pela ótica de Romão, é necessário perceber que “Os outros, **otusos**, imaginânimes, com olhos emprestados viam também” (p. 129 – grifo nosso). Martins (2001), para a palavra “otusos”, traz o sentido de “pouco penetrante, estúpido” (p. 362). Ainda para a mesma autora, “imaginânimes”, vem traduzir um neologismo do autor de sentido provável: “sem capacidade de imaginação ... provavelmente de imag- (inar, -ação) + inânime, ‘sem alma’, ‘sem vivacidade ou animação”” (p. 269). Assim, a explicação da autora vem confirmar nossa visão de que o narrador não se convence por completo de que todos tenham visto a beleza de Drá.

É importante destacar ainda que, no momento da iluminação, Romão sorri um sorriso “**verossímil**”, ou seja, que não é verdadeiro, mas está próximo da verdade. Esta imagem corrobora com a dúvida do narrador e com as “sombras individuais” por ele mencionadas.

Ainda se pode ver nas palavras deste narrador que ele assume uma postura solidária aos sentimentos de Romão. Segundo ele: “Tinhava-se a Drá. Seus filhos não quiseram nascer. Romão imutava-se coitado” (p. 128). O narrador, já sabendo do final, poderia antecipar sua simpatia por Romão como artista. No entanto, ainda classifica-o como coitado. Podia ele mencionar que apenas o povo julgava-o um coitado. O narrador apresenta, então, a visão do povo entrelaçada com a sua numa fala irônica, cheia de brechas passíveis de serem preenchidas pelo enunciatário, conforme veremos no item a seguir.

7.8 ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO

Conforme vimos no item 1.2 do capítulo 1, para Bakhtin, a palavra, material mais privilegiado da comunicação, torna-se o modo mais puro e sensível da relação social. Tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos, as palavras servem, então, de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. O narrador deste conto anuncia, logo no início da narração, que sua relação com o narratário se dá por meio de palavras. Logo, é necessário ao leitor atentar para a escolha destas palavras, pois elas certamente determinam uma ideologia. O leitor, então, ocupando o espaço do enunciatário, poderá fazer a leitura que as palavras, da forma como são arranjadas no texto, podem lhe permitir.

Temos delineado, neste conto, num nível implícito de leitura, o papel do poeta, do artista, de transfigurar a realidade sensível, filtrando-a de acordo com a sua experiência e compartilhando-a depois com o público. Este, tocado, nem que seja por um instante, deve ser hábil o suficiente para sentir e perceber aquilo que paira além da compreensão racional.

A cegueira de Romão, mencionada no início pelo narrador, passa a ser dos outros, que não enxergavam a beleza da Drá. Procedimento este que nos vem lembrar o narrador do conto “Antiperipléia” que se propõe a conduzir as pessoas a enxergarem o que não conseguiam ver, mas que podem passar a ver pelos olhos do poeta, que atua como um guia.

Há, dessa forma, um narratário inscrito no texto que, como “um ser de papel” (REIS; LOPES, 1988, p.63), não manifesta respostas. Entretanto, para além deste narratário, há o espaço do enunciatário. Este poderá ir além do que está dito no nível explícito e relacionar os “pelejos de poeta” de Romão ao sentido figurado da palavra sapateiro. Tal relação permite compreender as palavras do narrador, para quem restam “sombras individuais” em meio “à luz de todos” os que agora veem a feiura de “fritura queimada” da Drá transformada na alvura e beleza da Nhemaria.

Analisando o texto como um ato de comunicação, conforme as concepções teóricas que expusemos no primeiro capítulo de nosso trabalho, temos, na instância do “eu”, o narrador, que conta uma história à instância do “tu”, que são os seus narratários. Ainda, numa leitura mais crítica do texto, é possível entrever, na instância do “eu”, um enunciador, que faz as escolhas pela “arrumação” da linguagem, como, por exemplo, a escolha da profissão de Romão “sapateiro”. Para dialogar com este

enunciador, está o enunciatário, aquele que reúne condições necessárias para reconhecer esta “arrumação” e deleitar-se com o texto para além do enunciado. Portanto, ler este conto, como qualquer outro texto de Guimarães Rosa, não se resume em divertir-se com a história, pois esta reflete apenas o eixo da aparência do texto. É necessário reconhecer também o eixo da essência, em que se dão os questionamentos proporcionados a partir desta história. E este perfil do enunciatário se constrói a partir de pistas que se distribuem na enunciação enunciada, passíveis de serem relacionadas entre si. Cabe ao leitor realizar este papel ativo de ler o eu e o tu presentes no eixo da aparência – narrador e narratário – bem como o eu e o tu no eixo da essência – enunciador e enunciatário. Adotando esta postura, o leitor estará se identificando com o enunciador numa situação de diálogo, e, portanto, ocupando o lugar de enunciatário, pressuposto pelo texto.

7.9 O ATO DE NARRAR

O narrador é alguém que se identifica com o mundo caipira e faz comparações prosaicas, como por exemplo: “sincero como o alecrim”. Este caipira conta a história a alguém da cidade. Já no início da narração, ele deixa evidente a sua função quando, colocando-se de fora da narrativa, desmascara para o narratário alguns aspectos do fato que se propõe a narrar:

Sua **história recordada** foi longa: de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o **assunto enriquecido** – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria. São casos de caipira (p. 126 - grifos nossos).

Ele reconhece tratar-se da reconstrução de uma história longa. O assunto enriquecido refere-se à narração recontada a seu modo bem como dos outros contadores, uma vez que se trata de um caso divulgado por meio oral.

Conforme vimos no item 7.4 deste capítulo, o olhar das pessoas do lugar aparece como uma representação do senso comum que estigmatiza a mulher horrenda, cuja maldade aparece como um resultado da sua feiura. A opinião do narrador, condiz com a do senso comum e acrescenta: “Olhar muito para uma ponta de faca, faz mal. O narrador apresenta Romão como um “audaz descobridor”, mas ao

mesmo tempo coloca em dúvida sua descoberta:

Romão, hem, gostou dela, audaz descobridor. Pois — por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere? Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos; ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém” (p. 127).

Nesse momento ele não facilita, para o narratário, o entendimento daquilo que diz. Fica em aberto o questionamento: por que seria Romão audaz, se o que descobriu é uma mulher feia? Da maneira como o narrador apresenta suas ideias, deixa para o leitor a possibilidade de perceber que algo novo e de aspecto positivo será revelado em meio a tantos defeitos dela. Assim, o narrador, que já sabia o final da história (a beleza que Romão via na mulher) guarda para o final esta revelação, possibilitando a criação de um clima de expectativa para leitor.

Isso justifica a proposta de releitura dos contos, conforme mencionamos no segundo capítulo deste trabalho, ao tratar do conto “Antiperipléia”. Ao analisar aquele conto, destacamos nele a presença do tema da viagem de volta. Esta viagem simboliza a sugestão de releitura dos contos. Assim como Drá precisou ser relida pelas pessoas do local, os contos de Rosa não se abrem a uma leitura fácil, logo no primeiro contato que o leitor com eles estabelece. Assim a narração está sempre se voltando para si mesma e ou para sua construção, solicitando resgatar a atenção do leitor para retornar e buscar novos significados.

Ainda sobre o trecho do conto que destacamos acima, Irene Gilberto Simões (s/d) comenta:

Inicialmente, nota-se que o narrador usa “história” a não “estória” como em muitos outros contos, o que nos leva a pensar no caráter documental do texto (caso acontecido), mas este se transforma, com os comentários do narrador e a “ordem” por ele escolhida para os fatos em “estória”, no sentido rosiano (SIMÕES, s/d, p. 103).

Ou seja, o narrador faz um papel de intermediário entre o caso de Romão e o narratário. Seu papel de ilustrador da história real, transformando-a em ficção é também o papel do artista, criando a ficcionalidade para a história de Romão. À semelhança do próprio Romão, que faz o povo ver a Nhemaria enriquecida pelos seus olhos de artista, o narrador, objetiva fazer o narratário ver a história real de outro modo: “enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria” (p. 126). Ambas as posturas, então, podem nos remeter não só ao ato de narrar, como ao papel do artista

de modo mais geral que é o de transformar o modo de ver o real, buscando uma essência que subjaz para além da realidade visível.

O narrador do conto, que se coloca, em princípio, apenas como um transmissor das ideias de outrem, acaba por contradizer-se, pois age como sujeito de seu discurso, transfigurando-o, a fim de fazer seu interlocutor pensar o impensável e perceber o que há por traz de suas palavras. Como o narratário, ouvinte da história, com quem o narrador diretamente dialoga, não se manifesta na enunciação enunciada, fica para o enunciatário a tarefa de reconstruir o conjunto do texto. A história anunciada como “peso de horror” traz um desfecho sublime, proporcionando uma leitura alegre do fato, onde “só ficaram as flores”. O que o narrador deixa eternizado é o aspecto positivo. Apesar de não ser tanto assim para ele próprio, que põe em dúvida a imagem bela de Drá. O percurso do conto exhibe a possibilidade de levar o leitor a perceber que o aspecto cômico (um casal ímpar pelas diferenças) pode levar ao sublime (a beleza da mulher além de sua aparência), isso para quem tem olhos para ver desta forma.

Em suma, o conto chama atenção para a maneira através da qual o narrado volta-se sobre si mesmo, espelhando em sua superfície um enunciador inquieto em relação às grandes questões que dizem respeito ao papel da vida e da arte conferindo à matéria narrada um caráter metapoético, ou seja, a discussão sobre o fazer artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a complexidade de leitura que os contos de *Tutaméia* encerram, causada pelo “hermetismo da linguagem” (SIMÕES, s/d, p. 19) que constrói textos “de difícil penetração” (SIMÕES, s/d, p. 19), esperamos ter alcançado os objetivos propostos para este trabalho. Ou seja, mostrar que o narratário destes contos, citados ou não como segunda pessoa, mencionados mais declaradamente ou de forma acautelada, contribuem para a construção do discurso do narrador e que sua presença, nos contos analisados, contribui para construir o perfil do enunciatário, com o qual o leitor real pode se identificar para estabelecer ou não um diálogo com o enunciador. Cremos também ter mostrado, em cada uma das análises, que, havendo esta identificação, os contos fornecem oportunidades ao leitor para refletir sobre o próprio ato de narrar e, em alguns casos, sobre a produção e recepção da arte. Isto se dá porque os contos que analisamos da obra *Tutaméia* incitam, ao mesmo tempo em que instrumentalizam, o leitor a pensar no seu próprio processo de elaboração. A obra é, portanto, um instrumento privilegiado para a análise de questões referentes à narrativa literária e sobre a arte de forma geral, já apresentando metalinguagem desde o seu subtítulo de “terceiras histórias” até nas próprias falas dos narradores, conforme nos diz Jimirulino, narrador do conto “-Uai, eu?": A gente vai – nos passos da história que vem” (p. 247). *Tutaméia (Terceiras histórias)* traz, então, uma proposta de envolvimento do leitor desde o primeiro conto e, principalmente neste, no universo do livro para que ele possa participar de forma ativa da arte da palavra.

Nesse último exemplar da literatura de Guimarães Rosa, ao fim de sua trajetória, antecedendo à morte, que ocorre no mesmo ano de publicação do volume, o autor se supera. Estão, portanto, expostos nesta obra, a quem tiver olhos para ver, muitas das nuances que dizem respeito à arte, sua criação e recepção. Os contos mostram, com extrema qualidade estética, a importância do papel ativo reservado ao leitor dos textos de Guimarães Rosa, papel este que não se esgota em desvendar a diegese para conhecer o final da história. Por trás da exuberante ousadia formal, concebida em suas histórias, reside uma possibilidade oculta de levar o leitor a ultrapassar as estruturas caducas do tempo, do espaço e da razão em direção a uma realidade outra. Realidade transformada, transfigurada, onde toda certeza é anulada em favor da investigação criadora e dos efeitos da criação que esperam pela participação ativa de um leitor. De fato, pode-se chegar, a partir da leitura destes contos, a perceber

que tais textos, na medida em que desmascaram o ato narrativo, descobrem o avesso das mais diversas situações. A presença de um narratário, citado no discurso do narrador, contribui para que os textos sejam metanarrativos, representações sobre a representação, mas, acima de tudo, são textos metapoéticos.

A presença dos narratários, nestes contos, constitui narrativas em segundo grau, as quais, segundo nos lembra Genette, constituem-se em “forma que remonta às origens exatas da narração épica, pois os cantos IX a XII da *Odisséia* [...] são consagrados à narrativa feita por Ulisses perante a assembleia de feácios” (GENETTE, 1979, p. 230-231). Assim, conforme nos lembra o teórico, já a *Odisséia* contava com a presença de uma imagem de narratário. Lembrando também a obra *As mil e uma noites*, citada em nosso primeiro capítulo, percebemos que, as histórias contadas por Scherazade poderiam ser quaisquer outras, desde que cumprissem a função de distrair o marido. Já com os contos de Rosa, aqui em estudo, há uma ligação ricamente significativa entre as duas narrações por ele arquitetadas. Ambas se unem para expressar o tema do texto. Assim, Guimarães Rosa cria seu estilo modernista a partir da retomada de estruturas clássicas (a metadiegesis), de conhecimentos resgatados da cultura oral, de elementos da cultura erudita, do conhecimento sobre a natureza humana, da criação de neologismos, entre outros aspectos. Moderniza tudo isso e explora os sentimentos do homem de forma universal, bem como as diversas formas de manifestação destes sentimentos por meio da arte. A obra traz, então, um enunciador letrado que funde os conhecimentos erudito e oral. Para dialogar com este enunciador, faz-se necessário um enunciatário também letrado, com as habilidades necessárias para atribuir significados a esses textos.

Daisy Turrer diz sobre os prefácios da obra:

Tutaméia guarda, pela estrutura que encerra, tanto uma obra literária singular, que se destaca dentre todas as outras obras do autor, como também demonstra, pela criação das marcas paratextuais que o autor lhe imprime, a genialidade do livro como objeto. Podemos, assim, pensar em *Tutaméia* como uma obra que sintetiza o universo paradoxal de Guimarães Rosa e que, pela estrutura criada, consegue deslocar o ponto de fuga do discurso em duas direções contrárias ao mesmo tempo: para frente e para trás. Em meio a esse movimento, temos a impressão, ao ler os prefácios, que ora estamos adentrando no livro, nas histórias, ora estamos saindo do livro, em busca de um lugar que o ultrapassa e que lhe é, portanto, exterior. Afinal, o fora do livro é a sua extensão em espaço de premeditação [...] (TURRER, 2002, p. 58).

Podemos fazer esta afirmação não só com relação aos prefácios, como fez a autora, mas também sobre os contos, visto que as histórias contadas neste livro cumprem o papel de não só contar, mas também de analisar o ato de narrar, o de produzi-la e de recebê-la. Conforme vimos, em cada um dos contos que analisamos, percebemos que o narrador dosa a narração em função de seus objetivos com relação ao narratário, como também, que cada narrador sublinha o caráter fictício da história, desmascarando o processo narrativo.

“Antiperipléia” mostra, a partir da relação entre narrador e narratário, um convite do enunciador para guiar o enunciatário pelo mundo da narração, as narrações de *Tutaméia*. Nesta obra introdutória, o narrador decide acompanhar o narratário, mas para ocupar a situação de condutor, como guia. Esta proposição de uma jornada pelo mundo narrativo aborda o ir e vir na busca de sentidos, de significações para os signos presentes nos contos da obra. O narrador, metaforicamente, é o enunciador que convida o leitor não apenas a ler, mas também a reler, como possibilidade de ver sob outra luz. Esta possibilidade nos é mostrada também pelo narrador de “Se eu seria personagem” que, apenas num segundo momento, passa a ver beleza em Orlanda, visão para a qual foi-lhe necessária a releitura da imagem da mulher. Assim também ocorre com o povo de Cunhãberá, em “Reminiscção”, que consegue reler a imagem de Nhemaria, com o auxílio de Romão.

Sendo desta forma, já em “Antiperipléia”, abre-se uma espécie de círculo, que pressupõe a ideia de retorno à leitura para refletir mais criticamente sobre ela.

A obra se abre à infinitude que lhe é própria, como é a toda arte. Ela não fecha e não termina quando se declara terminada. Propõe a retomada, conforme nos sugere o próprio Prudencinho, narrador deste primeiro conto, em: “Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar” (p. 45). Ou em: “Voltar para fim de ida” (p. 45). *Tutaméia* é uma obra para ser lida e relida, refletida, ficando a diegese sempre num plano secundário em relação ao deleite do leitor, que pode relacioná-la com a vida: “Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida” (p. 202), como também cogita o narrador de “Se eu seria personagem”.

Tutaméia é como casa de “Curtamão”, ao mesmo tempo em que é fechada, sem portas nem janelas, alojando ali as ideias de quem a produziu (por propor uma linguagem hermética), a casa conta com “infinito movimento sem a festa da cumeeira” (p. 71). Isto equivale a dizer que se trata de uma obra viva, em movimento por si só, sem a necessidade de festa. Este movimento, próprio daquilo que tem vida, revela

o ritmo da arte. Ritmo aludido com bastante ênfase no conto “Se eu seria personagem”, a cadência do três. Ritmo criado também pelo ir e vir da narração: ao escrever e comentar o escrito, o narrador cria um compasso, um movimento, de sair da história e voltar a ela.

“Curtamão” e “Desenredo” remetem mais diretamente ao ato de produção da arte. Mas os outros contos também. “Se eu seria personagem” aborda a importância do interlocutor para a construção dos significados. A expressão “gato ante estátua” vai mostrar que a indiferença ou, ao contrário, a percepção são questões imprescindíveis para que a obra de arte aflore como tal, para que esta ganhe vida a partir das significações atribuídas pelo receptor, que é também sujeito da enunciação e, portanto, coautor, ou para que ela passe despercebida. Os contos chamam a atenção para a recepção da arte, colocando o leitor como quem completa os significados latentes. Significados ricamente explorados na linguagem de Jimirulino, em “-Uai, eu?”, onde o enunciador parece brincar com a criação de um narrador irônico cuja linguagem reproduz plurissignificação inerente à linguagem da arte literária.

Os contos em questão, convocando a presença do narratário e não obtendo resposta, deixam em oco a imagem do enunciatário, aquele que é convidado a uma partilha lúdica sobre o segredo da obra: “Faço quando foi que fez que começou” (p. 68), nos diz o narrador de “Curtamão”. O leitor é, então, convidado a ocupar este lugar de enunciatário, a entrar no mundo da fantasia, bem como a permanecer do lado de fora para observar seu funcionamento. Assim, os contos materializam o projeto de execução da obra que foge dos estereótipos e delinea o perfil do enunciador na medida em que expressa o aspecto subjetivo do homem universal, embora muito do material temático seja extraído das fontes orais e folclóricas. Da mesma forma, são desmontados sintagmas ou provérbios inteiros de modo que possibilita ferir a percepção do leitor, interpelando-o, incitando-o a refletir sobre seus sentidos.

Desta forma, assim como o narratário é levado em consideração na construção da fala do narrador, enunciador e enunciatário constituem ambos o sujeito da enunciação, conforme teoricamente abordamos e conforme buscamos destacar nos contos. Isto se dá porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo “eu” na construção do enunciado. Assim temos o enunciador como uma imagem que se constrói ao longo do texto, como uma idealização do ser que produziu tal discurso. Temos ainda o enunciatário, imagem de um leitor capaz de estabelecer diálogo com o enunciador. Assim como temos um espaço destinado a eles: a enunciação, que é a instância linguística logicamente

pressuposta pela existência do enunciado e que se situa em um espaço limítrofe, onde a obra permanece latente, em premeditação.

O estudo destes contos de *Tutaméia* conduz à percepção de uma ideologia que subjaz ao que está no nível do enunciado. Conforme afirma Bakhtin:

Pode-se dizer que não é tanto a expressão que se adapta a nosso mundo interior, *mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão*, aos seus caminhos e orientações possíveis (BAKHTIN, 2004, p. 118 – grifos do autor).

Assim, o teórico nos explica como o escritor encontra, no mundo das palavras, a sua forma de expressão para se comunicar com o leitor. É necessário, portanto, que o leitor traga consigo algumas características que possibilitem a ele dialogar com o que está posto no texto, da forma como está. Esta capacidade é o que faz com que ele se identifique com o enunciador, ocupando a função de enunciatário construída pela obra.

Ainda para Bakhtin, “A interação verbal constitui a realidade fundamental da língua” (2004, p. 123), assim como, para ele:

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior [...] Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc (BAKHTIN, 2004, p. 123).

Fora do texto, os termos possuem todos os sentidos virtuais possíveis. No discurso do livro, é onde se produz sentido, pois este é construído de modo a pedir ao seu possível leitor que execute uma grande parte do trabalho de sua produção. Há textos, portanto, que exigem uma única resposta de seu leitor, enquanto há outros, como é o caso dos textos de Guimarães Rosa, que tornam complexa esta resposta, levando o leitor a perder-se em trilhas vastas e densas, até que seja possível encontrar algum caminho que o conduza ao sentido, à significação como um todo textual.

Nesse sentido, todo texto será um processo de edificação do sentido, buscando seu próprio enunciatário e propiciando a amostragem de um perfil modelo de enunciador. Todo texto trata com o conceito de sujeito, uma vez que este será um

receptor modelo, que se propõe a trabalhar com a significação a partir dos jogos interpretativos e de simulacros do processo de comunicação, solicitando dos receptores competências múltiplas intra e intertextuais.

“Para Bakhtin a palavra é o signo ideológico por excelência, pois, produto da interação social, ela se caracteriza pela plurivalência. Por isso é o lugar privilegiado para a manifestação da ideologia; retrata as diferentes formas de significar a realidade, segundo vozes e pontos de vista daqueles que a empregam. Dialógica por natureza, a palavra se transforma em arena de luta de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes” (BRANDÃO, 2004, p. 9).

Partindo destas palavras, pode-se dizer que os textos de G Rosa constroem uma visão sobre o homem sertanejo. Seus textos perpassam uma ideologia de que o homem sertanejo pode ser diferente do homem da cidade, mas não inferior. Na essência, todo homem apresenta seus anseios e dúvidas em relação à vida.

Em entrevista com Günter Lorenz (1965), Rosa afirma estar muito ligado a sua obra e ao mundo sertanejo. Afirma também que, em todos os tipos de trabalho que desempenhou, sempre esteve mais propenso a observar o aspecto humano. Daí porque deixou a profissão de médico. Esta é a razão pela qual explicamos o fato de o escritor ter se ajustado à literatura e por que soube explorar com diplomacia aspectos da natureza do homem. Guimarães Rosa declarou também a Günter Lorenz que seu desejo era escrever uma obra que fosse capaz de libertar o homem do peso da temporalidade, o que podemos entender, em última análise, como um desejo de libertar o homem da História.

A impessoalidade do critério alfabético, enciclopédico do sumário de *Tutaméia* contrapõe-se à extrema personalização da linguagem recriada. Pode-se dizer que o autor que reuniu os contos com essa impessoalidade pessoal - contos anteriormente publicados na revista *Pulso*, destinada a médicos – aponta a possibilidade de humanizar os leitores letrados (médicos), os leitores da cidade, como se insinua em “Antiperipléia”. A obra exige paciência do leitor. Encerra muitos conceitos sobre as vivências humanas que necessitam ser percebidos. E o faz sem a presença de um discurso fechado e autoritário que vise a fixar verdades dogmáticas. É uma antologia da forma literária e da arte em geral, feita em linguagem extremamente literária.

Guimarães Rosa não é um autor que se prende a um único ponto de vista sobre a realidade. É capaz de mostrar, por exemplo, as mais diferentes formas de amar: Jó Joaquim que queria apenas as aparências em relação à pessoa amada, enquanto a Romão importava apenas a essência. Mostra também diferentes visões

sobre a religiosidade: em “Se eu seria personagem”, diferentemente dos outros contos, não subsiste uma religiosidade pautada na fé cristã.

Por esta razão, atentamos para a necessidade de se ter cuidado ao falar em visão do autor. Preferimos, então, neste momento, trazer à baila a figura de um enunciador, um autor implícito que se configura em cada obra de forma peculiar.

É interessante observar que, na literatura modernista, a maioria dos escritores que se dedicaram a uma linha voltada para a expressão dos pensamentos do homem, ou seja, a literatura intimista, vão se preocupar em retratar os conflitos do homem urbano. Enquanto isso, Guimarães Rosa, em muito de sua obra parte da figura do homem do sertão, mostrando que este possui as mesmas angústias ou anseios que qualquer outro homem e, para tanto, recria o seu meio e a sua cultura. É assim que o homem pertencente ao universo iletrado não é visto, na obra de Guimarães Rosa, de forma exotizada. Sua construção poética, traz consigo a valorização do homem com seus sentimentos, dúvidas, desejos, não importando a que universo ele possa pertencer.

Ortiz (1992) pode nos auxiliar a ilustrar o que queremos dizer quando nos referimos a uma visão que impõe ao objeto observado uma visão de folclore:

[...] o folclore se aproxima da fotografia na sua prática, seu público é similar ao fotógrafo amador, cuja atividade não requer um aprendizado sistematizado. O folclorista atua como um viajante; ávido diante da paisagem que se descortina a seus olhos, com a câmara registra e descreve os fragmentos da tradição [...] O viajante folclorista age igualmente; ele admite a descontinuidade da vida, que os fatos folclóricos são autônomos, independentes, não possuem nenhuma função, e podem ser retratados na sua inteireza no seu isolamento.” (ORTIZ, 1992, p. 56)

Podemos dizer, então, que estamos diante de uma obra que não elabora uma imagem exótica do homem da cultura popular. Outros escritores, ao recriar o sertanejo, reservaram-se à tarefa de criar um narrador culto que destacava o falar iletrado dos personagens por meio do discurso direto. São formas de explorar a imagem do sertanejo como o “diferente”. Ao contrário disso, Rosa vai buscar mostrá-lo, de dentro do mundo ao qual ele pertence, pois apropria-se da sua linguagem e de seus costumes, re-elaborando estes conhecimentos de maneira extremamente criativa. Ana Paula Pacheco também se ocupou em explicar a arte deste escritor. Para ela, Guimarães Rosa expressa: “A fala em primeira pessoa sem o contraste preconceituoso de uma linguagem ‘correta’ que tornasse aquela exótica, no entanto com a complexidade

inerente a um discurso oral ... escrito” (PACHECO, 2001, p. 44 grifo da autora).

Pode-se afirmar, então, que o revestimento oral da narrativa, além de exprimir a dinâmica da língua viva, revela marcas no plano temático, pois se utiliza de forma criativa dos elementos do mundo oral. Dessa forma, nos contos analisados, a fala do narrador assume um tom prosaico, de modo que, mesmo negando voz aos personagens, o discurso do narrador se faz pleno de oralidade.

Tutaméia (Terceiras Estórias) é prosa poética escrita, que se faz a partir da apropriação criativa de contextos orais. Mostra ao leitor o que não se apreende em letra impressa, mas a partir dela, além do que está escrito e que ultrapassa as fronteiras do tempo e do espaço. Assim, a obra, de caráter ilimitadamente humanizador, guarda a magia dos signos que aguardam por um interlocutor que lhes atribua as significações que lhe cabem.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Melânia Silva de. "As portas da visão em dois contos de *Tutaméia*". In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p. 231-250.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. "Amicus plato magis amica veritas" In: *revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem., 1998, p. 147-159.

_____. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

As mil e uma noites: contos árabes. Trad. e seleção Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. "A ficção na cura e na transmissão". In: *Psicanálise e convergência*, Porto Alegre, n.124, ano X, p. 33-40, maio/ 2004. Disponível em <http://www.appoa.com.br/download/correio124.pdf>. Acesso em 22 jul. 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz. (orgs) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: _____. et alli. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973, p. 19-60.

BENVENISTE, Émile. "O aparelho formal da enunciação". In: *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et alli. Campinas: Pontes, 1989.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

BRAIT, Beth. "Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem". In: _____ (org) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997, p.91-101.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. "Escrita, leitura, dialogicidade". In: BRAIT, Beth (org) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997, p. 281-288.

_____. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004. BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: *Ciência e cultura*, São Paulo, n. 24, p. 803-809, 1972.

CAVALCANTE, Neuma. "Guimarães Rosa: ecos de uma recepção construída". In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini et alli (org.). *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, vol. 12, p. 265-273, jan-jun. 2006.

CEZAR, Adelaide Caramuru. "Tutaméia (terceiras estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa". In: *Revista Trama*, vol. 3, n. 5, p. 11-24, 1º Sem/2007. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/viewArticle/920>. Acesso em 10 mar 2008.

CHIAPPINI, Ligia. "Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf. Acesso em 20 abr. 2005.

_____. "Grande sertão: veredas – a metanarrativa como necessidade diferenciada". In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3 - 2º sem., p. 190-204, 1998.

CORTINA, Arnaldo et alli. "Diferentes formas de manifestação do ciúme" In: *Estudos Linguísticos XXXIII*, Campinas, p. 108-115, 2004. Disponível em <http://www.gel.org.br/novo/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos-2004.htm>. Acesso em 15 jun. 2005.

COUTINHO, Eduardo F. "Linguagem e revelação: uma poética da busca". In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini et alli (org.). *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, vol. 12, p. 161-173, jan-jun. 2006.

COUTINHO, Laura Pacheco. "A ambiguidade das vozes narrativas em 'Se eu seria personagem'". In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte, p. 389-397, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. “Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p. 99-116.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Trad. Alice Kyoko Miyashiro et alli. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fábula*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979.

ELIAS, Maria Cristina. “Os não-lugares de rosa”. In: *Revista Cult*, São Paulo, p.48-49, fev. 2001.

FERNANDES, Frederico. “A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral”. In: *A voz em performance*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Assis, [2003].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. 2ª ed. 3ª impr. São Paulo: Ática, 2002.

_____. “O éthos do enunciador”. In: *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 137-151.

_____. “O páthos do enunciatário”. In: *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 153-162.

FORTES, Rita Felix. “Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa”. In: SILVEIRA, Regina da Costa da (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre, ano 10, nº. 10, p. 145-155, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. “Metáforas náuticas”. In: *Desconversa (ensaios críticos)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 115-128.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio e método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". Trad. Luiz Costa Lima. In: _____. (coord.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.
LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa: trechos da entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965, em Gênova*. Disponível em www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=86&cod_not=942. Acesso em 04 abril 2009.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed, São Paulo: FAPESP, 1995.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 143-171.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Pereira de. "Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa". In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini et alli (org.) *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, vol. 12, p. 187-200, jan-jun. 2006.

ONG, Walter. "A oralidade da linguagem". In: *Oralidade e cultura escrita*. Trad. Enio A. Dotranszky. Campinas: Papirus, 1998, p. 13-24.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: Cultura popular*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PACHECO, Ana Paula. "História, psique e metalinguagem em Guimarães Rosa". In: *Revista Cult*, São Paulo, p.42-47, fev. 2001.

PACHECO, Carlos. "El monodialogo como estrategia narrativa oral em João Guimarães Rosa". In: *La comarca oral*. Caracas: La casa Belo, 1992, p. 105-127.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. "Desenredos em Guimarães Rosa". In: *Revista Cult*, São Paulo, p. 56-59, fev. 2001.

_____. "O contar desmanchando... artifícios de Rosa". In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p. 21-35.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. PORTELLA, Ovaldo. "A fábula". In: *Revista de letras*, nº. 32, p. 119-138, 1983.

POSSATO, Maria Carmen Guimarães. *O narratário em 'Memórias de um sargento de milícias'*. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto, [1991].

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

PRINCE, Gerald. "Introdução ao estudo do narratário". Trad. Cláudia Maria Xatara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. In: *Glota*, S. J. do Rio Preto, nº. 16, p. 1- 45, 1994-1995.

_____. "On readers and listeners in narrative". In: *Neophilologus*, vol. 55. n.2, p. 117-122, 1971.

_____. "The narratee revisited". In: *Stile*. vol. 19, nº 3 , p. 299-303, 1985.

RADUY, Ygor. "O verbo cifrado de Rosa: investigação metalinguística a respeito de 'Reminiscção'". In: *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 2010- 2018, 2006. Disponível em: [http://www.gel.org.br/novo/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica- estudos-2006/sistema06/207.pdf](http://www.gel.org.br/novo/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/207.pdf). Acesso em 20 jan. 2008.

RAY, William. "Recognizing recognition: the intra-textual and the extra-textual critical persona". In: *Diacritics*, v.7, nº. 4, p. 20-33, dec. 1977.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Renato Janine. "O letrado e o guerreiro: ou dois ensaios sobre o âmago terrível da linguagem". In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, nº 10, p. 307-320, 1º sem. 2002.

RIVERA, Tânia. "Nos passos de Gradiva – 'Se eu seria personagem' e a feminilidade". In: *Guimarães Rosa e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 61-80.

ROCHA, Marília Librandi. "A trama do desejo: uma leitura do conto 'Desenredo' de Guimarães Rosa". In: *Magma*. São Paulo, n. 6, p. 79-84, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (terceiras estórias)*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin. "Fingir a verdade". In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p. 87-97.

SANTOS, Adilson dos. "Curtamão: uma narrativa metapoética". In: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e; TOLLENDAL, Eduardo José; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Orgs.). *Literatura: caminhos e descaminhos em perspectiva*. Uberlândia: EDUFU, p. 1 a 7, 2006.

SCHWARZ, Roberto. "Grande-sertão: a fala". In: *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. p. 37-41.

SILVA, Alexandre Vilas Boas da. *Narradores autodiegéticos presentes em 'Tutaméia (terceiras estórias)' de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina – Londrina-PR, [2005].

SILVA, Márcia Ivana de lima e. "Guimarães Rosa a arte de narrar". In: SILVEIRA, Regina da Costa da (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre, n. 1, ano 1, p. 112-120, ago/dez. 1997.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 6ª ed. Coimbra: Almedina, 1984.

SILVEIRA, Regina da Costa da. “A propósito dos trinta anos de *Tutaméia*. In: _____ (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre, n. 1, ano 1, p. 3-9, ago/dez. 1997.

_____. “Curtamão’: arquitetura e maçonaria em *Tutaméia*. In: (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre, n. 1, ano 1, p. 134-142, ago/dez. 1997.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, (s/d).

SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura/UNIP, 1995.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland, et alli. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973, p. 209-254.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência do livro em Tutaméia de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VERRI, Valda Suely da Silva. “A quem justificar minha culpa? – uma leitura dos contos ‘Antiperipléia’ e ‘-Uai, eu?’ de Guimarães Rosa”. In: *Estudos Linguísticos* XXXV, p. 1910-1917, 2006. Disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/250.pdf>. Acesso em 28 maio 2009.

_____. “Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade”. In: *Revista Boitatá*, nº. 2, jul-dez. 2006. Disponível em <http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Valda%20versão%20final.pdf>. Acesso em 28 maio 2009.

_____. “O narratário em ‘Se eu seria personagem’”. In: *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre, ano 10, nº. 10, p. 167-177, 2007.

_____. “O ato de narrar em ‘Tutaméia (Terceiras Estórias)’ de João Guimarães Rosa”. In: *Anais do II CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação*. Maringá-PR, p. 549-557, 2008.

_____. “Marcas da oralidade no conto ‘Desenredo’”. In: *CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação 1- ANAIS*. Maringá-PR, p. 1065-1071, 2007.

WISNIK, José Miguel. "O famigerado". In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002.

ZOPPI-FONTANA, Mônica Graciela. "O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso" In: BRAIT, Beth (org) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997, p. 115-123.