

(PÓS)NARRATIVA POÉTICA: OS NÍVEIS METAFÓRICOS DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Robson Coelho TINOCO¹

- **RESUMO:** A produção de uma obra literária de valor, criada na intersecção de necessidades pessoais e coletivas, compõe-se por informações originais trabalhadas, sobretudo, metaforicamente. Tais informações representam um processo de *revelação* de idéias que tende a ser mais criativo quanto mais ousado e inovador for o texto. Essa *ousadia* e *inovação* são fatores que, a depender da intenção ético-estética de um autor como Guimarães Rosa, marcam a narrativa proposta no *Grande sertão: veredas*. Este, mesmo que complexamente produzido sob a óptica de uma dada construção figurativa, revela-se amplo e atraente em seus níveis de linguagem literária, apresentando o conteúdo ficcional ao longo de páginas de pura poesia narrativa metafórica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Metáfora. Narrativa. Níveis. Processo.

A obra literária como objeto sócio-artístico – uma apresentação

Em uma sociedade racionalmente estruturada, as obras de arte, e dentre elas, as literárias, representam todo um momento de sua vida cultural que, vista sob análise de base marxista, não pode ser imaginada separadamente de suas realidades econômicas, sociais e políticas (GOLDMAN, 1972). Por serem assim, inovadoras, algumas dessas obras sempre pagarão o preço da indisposição do leitor médio em apreendê-las em seu amplo e variado conteúdo de construção narrativa representada pela intenção do autor, que revela um tipo de trabalho lingüístico inovador. Um trabalho dessa natureza parte de experiências com a linguagem, atreladas à concepção de coerência muito particular, que cria suas próprias *leis de escrita*. Para tanto, desconsidera a necessidade de se seguir, à risca, formas pré-estabelecidas ou normas generalizantes de uma (pretensa) boa maneira de se escrever sem cometer grandes desvios lingüístico-gramaticais. A essas obras, enfim, sempre se aplicará o sentido dos versos camonianos “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” porque elas têm como norma oferecer aquilo que é o *ново*.

¹ UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília.– DF – Brasil. 70910-900 – robson@unb.br

Alguns escritores, na intenção de preservar a língua como “arte de ourives na infinita busca da perfeição formal”, tão ao gosto dos parnasianos, assumem a postura típica do escritor-produtor de texto que não possibilita a (re)apreensão e permanência do próprio texto. Vão na contramão da linha crítica sustentada pelo valor dado ao *processo de leitura* mais do que ao ato de ler separado do *mundo* – experiências mundo-vida (MARTINS, 1983) – em que o leitor está inserido. Nesse sentido, a análise de Octavio Paz (1990, p.40) pode ser melhor compreendida quando avalia que

[...] nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. [...] o texto é a condição das leituras e as leituras realizam o texto, inserem-no no transcórre.

Enquanto condicionamento e necessidade de produção artística, no início deste século foi superado – por alguns artistas/escritores, entenda-se –, o futurista- iconoclastismo de teorias vanguardistas propondo teses, na prática, impraticáveis. Essas teses buscavam, em sua enorme confusão de valores e linhas teóricas, reavaliar conceitos propostos por Karl Marx, em seu Manifesto de 1848, sobre a, então, moderna sociedade burguesa. Tal reavaliação, todavia, sob o prisma de um neo-materialismo quase que a-histórico – na concepção não entendida, exposta por Marshall Berman (1986, p.87) do “tudo que é sólido desmancha no ar” – acabou como um discurso mais político que propriamente crítico, levando em conta fatores iminentes ao texto.

Naquela época, de profundas mudanças em um mundo de virada de século, ainda de lembranças românticas mas já realista, as capitais surgiam como núcleo-ponto de encontro para tudo. Paris, sobretudo, revelava-se como novo pólo de uma vida moderna mais confortável e produtiva artisticamente, e seus artistas se viam como tipos de objetos-espelhos (BENJAMIM, 1985, p.47). Nessa condição refletiam, querendo ou não, uma burguesia que precisava ser repudiada em seus valores capitalistas – e, portanto, as obras de arte para ter valor e sentido (mais aquele que este), em seu conteúdo e mensagem, também tinham de repudiar essa “mesmice criativa”. Todavia, ainda segundo Berman (1986, p.92),

[...] os burgueses se estabeleceram como a primeira classe dominante cuja autoridade se baseia não no que seus ancestrais foram, mas no que eles próprios efetivamente fazem. Eles produziram novas imagens e paradigmas, vívidos, da vida boa como a vida de ação. Provaram que é possível, através da ação organizada e concertada, realmente mudar o mundo.

[...] eles só podem continuar a desempenhar seu papel revolucionário se seguirem negando suas implicações últimas e sua profundidade.

No Brasil, as duas dezenas de anos iniciais do século XX, depois de amenizados os multidirecionais tufões experimentalistas de manifestos, revistas e grupos, trouxe o apego à vanguarda da liberdade vigiada. Vigiada, pois, parecia ser espécie de norma, desde a chamada segunda fase modernista brasileira, a produção de obras literárias estruturadas sob certos projetos prévios em que constituintes de meio social, raça, política etc. eram determinantes. Essa fase pode ser avaliada pela intenção de re-aproveitar as “qualidades” – Mário de Andrade (1972, p.33), anos depois do foguetório poético da primeira fase, assume-se como “um tupi tangendo um alaúde” – de estilos característicos do século anterior (modernizando-o, é bem verdade, ao conferir um sentido de neo-realidade regional) e pela busca, um tanto quanto obrigatória, de certa homogeneidade no escrever: variavam-se as histórias, os personagens, mas a grande estrutura do texto – regionalista, sobretudo – tendia a ser, quase sempre, a mesma. Jean Cohen (1966, p.45), ao constatar esses perigos de formatação estilística, considera que “[...] quanto mais homogêneo, maior a possibilidade dos traços comuns aparecerem.”

O que se percebeu, nesta homogeneidade como um dos pilares do estilo literário, foi a *valorização* de um controle da natural expansão criadora que deveria, esta sim, ser a grande norma a ser respeitada e promovida. Assim, estabeleceu-se como que uma grande fôrma para produção – forma única – em que só se mudavam “os ingredientes, os temperos” para a composição das histórias que eram representações, quase iguais, de pessoas-autores desabitando-se de pesquisar sua própria expressão lingüística e nela, sua real possibilidade de comunicar um dado novo. Esse dado, apesar de novo, não poderia perder de vista (no processo autor → obra → leitor) a recepção do “homem comum”. Segundo Jose Ortega y Gasset (1991, p.11), “[...] o homem comum se sente aterrado, humilhado perante uma arte que não compreende. E a causa é a de ser esta arte uma arte artística. Ela é feita sem a preocupação de se estar agradando, ela tem que agradar ao artista e só.”

Comunicando novidades (a busca de uma nova linha metafórica)

A comunicação desse dado novo surgiria como fruto de experiências em busca de linguagem individual (não confundir com linguagem individualizada, alheia ao momento cultural em que é manifestada) que valorizasse o esforço, o trabalho da pesquisa. Ela seria o oposto a uma linguagem pseudocomunitária ou, antes, diluída em normas gerais e impessoais de como “se escrever bem” ou “não se escrever mal” ou, sobretudo, sobre o que se escrever. Haveria, nesse processo, mudanças de paradigmas de criação e crítica literária, e ainda o risco de uma repetição de valores,

dada a opção dos críticos em fazer mais poesia do que propriamente análise. Quanto a esses novos modelos de textos críticos, no entender de Paz (1974, p.63),

[...] na realidade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos. À falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças.

Dessa avaliação surge a necessidade de, por intermédio dos meios lingüísticos conhecidos (vozes do discurso, tipos de gêneros, focos narrativos etc.), buscar a própria expressão artística como resultado fiel da possibilidade de comunicação – possibilidade inovadora. Mais ainda, surge a consciência de que o fato artístico, aqui considerado como expressão trabalhada, não se dá livremente, como tipo de espontaneidade gerada por si só. Ele é produto de ofício paciente – em processo de tentativas e descobertas –, ofício de concepção anti-parnasiana, de buscar em vários artifícios (figuras de linguagem, por exemplo, e sobretudo nas características e estrutura da metáfora) a intenção de um *ato de escrever* revelando a novidade do *objeto escrito*.

Enfim, de buscar a interação de uma *linguagem natural X linguagem de arte*, interação tão bem promovida por alguns autores em suas exaustivas e ousadas pesquisas. Tais pesquisas se voltam à expressão de um linguajar informativo e poético concomitantemente, que não se afasta do falante (leitor), levando-o a perceber na língua as possibilidades de *ver* além do que ela revela em seus muitos paradigmas lingüístico-gramaticais.

Importante, nesse sentido, é a nova valorização de uma linguagem (artística) que procure, por meio do que se denominou “desvios” metafóricos da língua articulados às impertinências poético-sintático-semânticas, a revelação de algo novo. A partir desse “algo” deve ser proposta uma nova maneira de produzir e ler textos literários, trabalhando mais as possibilidades de criação e recepção contidas na própria língua. Importante é a utilização de uma linguagem afastada do “grau zero de escritura, de índice quase nulo de desvios”, no dizer de Roland Barthes (2004, p. 45), aliás, característica predominante de linguagens técnico-científicas, preocupadas basicamente com o aspecto dissertativo, seja expositivo e/ou argumentativo, dos textos produzidos.

Deve-se ressaltar no produto final desse processo, utilizando a língua como veículo de informações, o ato de criação, de recriação que busca o novo no que já está proposto. Nesse processo, a importância de se trabalhar a mensagem como constante ofício de pesquisa e revelação do inusitado; trabalhá-la como representante de uma sempre presente, ou mais ou menos, *argumentação ideológica* que está,

por força de promover entendimentos, implícita nas estruturas de comunicação. Como tipo de apoio referencial a essas questões, Ingedore G.V. Koch (1984, p.27) considera que

[...] como ser dotado de razão e vontade, o homem, constantemente, avalia, julga, critica, isto é, forma juízos de valor. Por outro lado, por meio do discurso, tenta influir sobre o comportamento do outro ou fazer com que compartilhe determinadas de suas opiniões. É por esta razão que se pode afirmar que o ato de argumentar constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo.

Um trabalho pragmático de pesquisa é imprescindível nessa avaliação da língua como ente vivo e dinâmico que estabelece compreensão entre seus usuários. Pesquisa em nível fônico, sintático, semântico, discursivo, como objetivo de expressar informações trabalhadas com técnica e arte. Trabalho de essência poética – e aqui se trata, também, do prosador que se faz em poeta, pelo trabalho de “fundir” o Significante /SE/ no Significado /SO/ do vocábulo –, pois o poeta “[...] é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo o que disse. Ele é criador não de idéias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta.” (COHEN, 1966, p.54).

Leitura, comunicação e linguagem – o poético da mensagem

Se houvesse um tipo de imposição para inventar a língua que utilizamos nas mais variadas circunstâncias, seria impossível se pensar em linguagem. Aliás, ela pouco seria útil se, ao nos expressarmos, a imposição fosse a de copiar e repetir frases feitas. A liberdade é a marca maior de uma linguagem, o que possibilita uma expressão o mais verdadeira possível dos pensamentos pessoais, marcados por aspectos sociais, culturais, históricos. Na medida em que a expressão de linguagens é dada como bem individual e livre, desde que inteligível, mais se estabelece entre emissor e receptor – de uma dada mensagem – um *pacto eficaz* de compreensão e troca de informações. Sendo comunicação, a linguagem deve ser composta por um discurso inteligível, sem o que nada será, efetivamente, comunicado; nem fantasiado, no entender de Alfredo Bosi (1990, p.91): “Sem a língua – disse Hegel – as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas.”

Qualquer tipo de linguagem é construído a partir de duas substâncias, ou seja, duas realidades que existem por si mesmas e são independentes uma da outra. Ferdinand de Saussure (1992) chamou essas substâncias de “significante e significado”. O significante é a expressão sonora (o som que efetivamente se ouve); o significado, a idéia ou a coisa representada, em um dado contexto sócio-cultural. Deve-se avaliar no entanto que, considerada em si mesma, nenhuma dessas duas

substâncias é propriamente lingüística, havendo, primordialmente, uma composição de “forma” e uma de “substância”.

A prosa é considerada a linguagem natural – expressão lingüística utilizada em troca de informações entre a pessoas nas mais distintas situações. A poesia, linguagem de arte – melhor dizendo, composta pelo uso de variados artificios estilísticos –, tem a intenção de *destruir* a linguagem usual para *reconstruí-la* em um outro plano. Ela busca, por essa destruição, a (re)construção de um imaginário coletivo, representado pela visão de mundo particular do poeta. Para tanto, as figuras de linguagem (de maneira especial a metáfora) cumprem função fundamental na composição do texto, muito mais que a de serem meros ornamentos estilísticos ou temáticos: elas representam a essência mesma de uma arte poética, *filtrando* o conteúdo poético do mundo, preso na atitude pessoal voltada ao racional e ao técnico ou cativo pela estrutura normalmente rígida dos textos em prosa.

Segundo Cohen (1966), a palavra “poesia”, no seu sentido moderno, designando categoria determinada do belo, data precisamente da época romântica. O autor considera que o romantismo não inventou a poesia, mas pode-se dizer que a descobriu. Para Jean Wahl (apud COHEN, 1966), a poesia tem cada vez mais consciência de si mesma e de sua essência. Nesse sentido, o movimento romântico constitui o momento em que a poesia desenvolveu pela primeira vez, de maneira generalizada, essa consciência de si mesma. Cohen ainda considera que o verso não é simplesmente diferente da prosa, opondo-se a ela; antes de ser não-prosa, ele é antiprosa. Assim, o discurso prosaico tende a exprimir o pensamento, que é “discursivo”, vale dizer que vai de uma idéia à outra, como os elos de uma corrente, pela imagem de Descartes.

Quanto a análises de textos literários, marcadamente poéticos e metafóricos, a prosa faz-se em metalinguagem da qual a poesia seria a linguagem-objeto de estudo ou levantamento de tópicos. O problema, nunca resolvido pelos analistas, é que essa diferença básica parece impor à poética a pena de não alcançar o próprio sentido de seu objeto: sendo feita em prosa, há um inegável empobrecimento da poesia quando de sua “análise”. O poema subverte uma regra básica do discurso na medida em que, sendo texto escrito, apresenta-se como mensagem para ser falada (desde suas origens, aliás, esta função poética persegue o texto literário em versos, relembrem-se as Cantigas e os Trovadores medievais).

Como condição primeira, o discurso tem de, em si mesmo e livre de tendências emocionais – a entonação da voz, no discurso falado, está carregada de informação –, ser claro e informativo ao destinatário. Ao falar usando de entonações e pausas, um emissor, de certa maneira, impede seu interlocutor de fazer a recepção devida. O poema tem a “mesma função”, incumbindo-se ainda de ele próprio criar uma situação carregada de teor poético, *gerando* desvios de comunicação que, em determinadas situações, devem ser evitados.

Acontece que, por alguns fundamentos, e por serem expressões escritas, poesia e prosa tendem a ser comparadas. Critérios como o da espontaneidade, nesse contexto, não chegam mais a ser suficientes para uma análise equilibrada e produtiva, ainda mais se, na verdade, nunca se escreve espontaneamente. Assim, o ato de escrever, em prosa ou em versos, exige sempre um mínimo de tempo, esforço, estilo e de análise lógica – desde um bilhete da mãe para o filho ou um ensaio filosófico. Toda linguagem escrita tende, pois, a ser um tipo de discurso estilístico-ideológico composto por índices maiores ou menores de substância metafórica. Para Cohen (1966), o “desvio” nunca é total e, talvez, nenhum poema seja poético cem por cento. É sempre de maneira um tanto arbitrária que tal texto fortemente estilizado é classificado como poema em prosa ou prosa literária.

As várias tendências de crítica literária, ao longo da história, dos formalistas aos pós-estruturalistas e desconstrucionistas, sempre incorreram em “falhas técnicas”. Muitas delas se dão pelo desejo de desvendar em um texto informações muito mais tendenciosas do que pertinentes a um estudo de análise do que está escrito, e suas possibilidades de interpretação. Muitos críticos, na busca desenfreada (e metafórica) de sempre “dizer o não dito” terminam por analisar a poesia fazendo um novo poema. Recheiam-no com deduções e inferências que, em seu conjunto, é um outro trabalho literário (por vezes, com qualidade muito questionável) superposto ao trabalho literário que deveria ser alvo de análise equilibrada e atenta às “várias saídas” de análise do texto.

É inconcebível, por exemplo, que se não se avalie o verso como elemento lingüístico antigramatical, tipo de desvio² em relação às regras do paralelismo entre som e sentido que existe em toda prosa, e como parte integrante do processo de significação do poema, não podendo, pois, ser considerado fora do mundo textual em que foi originariamente imaginado, com uma *função poética* a cumprir. A mesma preocupação deve-se ter quanto ao significado como substância discursiva que estrutura o discurso poético, na medida em que o poema, enquanto linguagem, tem a função de remeter seu sentido para um dado conteúdo. Sentido e conteúdo devem se articular compondo o *todo poético* considerado como substância de expressão de uma mensagem, ou seja, como coisa que existe em si mesma, resultado de expressão verbal ou não verbal.

Na base dessa estranha questão dialética – o *ser* e *não-ser* da obra poética – o desconstrucionismo, enquanto análise crítica, ergue um dos seus principais temas, pano de fundo para a argumentação de críticos como John H. Miller (1995). Ao tratar da questão de textos críticos *construídos* de outros literários, o autor considera que o texto crítico seria um tipo de hospedaria onde o texto literário (aqui considerado

² J. Cohen (1966, p.161) ainda considera que “[...] a diferença entre prosa e poesia é de natureza lingüística, vale dizer, formal. Não se acha nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado.”

texto-base) cumpriria as vezes de hóspede para que aquele, enfim, pudesse ter existência textual. Para ele,

[...] a crítica é uma atividade humana que depende, para sua validade, de nunca estar à vontade dentro de um “método” fixo. Ela deve constantemente pôr em questão as suas próprias bases. O texto crítico e o texto literário são, um em relação ao outro, parasita e hospedeiro, cada qual alimentando-se do outro e sendo por ele alimentado, destruindo-se e sendo por ele destruído. (MILLER, 1995, p.46).

A expressão da metáfora como *língua comum*

Ainda que não se concorde com o conceito de “desvio da norma culta”, toda a força da metáfora está no oferecimento da possibilidade da imagem nova. Assim, a metáfora – atípico desvio do usual sócio-normativo – não estabelece, nem se prende a limites de qualquer sentido ou natureza. Quando o poeta cria uma metáfora original, o que ele inventa são os termos, não a relação: encarna uma forma antiga numa substância nova. Aí está a sua invenção poética. O processo é dado; resta utilizá-lo. A arte poética, ao longo de sua história, certamente não deixou de inventar figuras originais, vale dizer, formas novas, mas, como nas outras artes, também aqui não são os maiores artistas que forjam as técnicas inovadoras.

A metáfora, ou mudança de sentido, é a transmutação do sistema ou paradigma. A figura é um conflito entre o sintagma e o paradigma, entre o discurso e o sistema, de conformidade com suas leis. Nada mais faz que atualizar suas virtualidades. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita transformar-se, o novo reescrito sobre o velho. Em sua expressão de elementos sensoriais, como sentido, visão, tato, cores, a poesia moderna, em tese, usaria metáforas para possibilitar a passagem do abstrato para o concreto, quando, na verdade, muitas metáforas promovem uma substituição do concreto pelo concreto:

Alguns autores, como Joaquim Mattoso Câmara Junior (1970), avaliam a presença da metáfora, enquanto figura que explora o nível literário (artístico) da língua, como efeito de uma *comparação de quem vê-lê* promovida com o intuito de despertar o inusitado, o poético, o sensacional ou o *natural artístico*. Consideram que a metáfora “morre” quando não cumpre mais seu papel de proporcionar comparação subjetiva em um nível além do habitual, no mínimo. É preciso, pois, que o leitor faça uma espécie de exercício de avaliar, mentalmente, a comparação proposta – associação de imagens produzidas pelos elementos comparados.

No dizer de Porzig (apud CASTRO, 1977, p.67), lingüista moderno, preocupado com este nível de transferência aliada ao princípio da comparação, o fator psicológico da associação emprega uma palavra fora de seu âmbito próprio, com a consciência de que a palavra foi transladada e de onde foi e, mais adiante,

“[...] se se não tiver presente a consciência desse emprego, não haverá mais metáfora e neste caso vale a idéia que ela se fossilizou, morreu, tornou-se língua.” A seguir, alguns exemplos dessas chamadas “metáforas fossilizadas”: “O dia hoje está um gelo.” (idéia de muito frio); “Ele tem um olhar de peixe morto.” (idéia de olhar sem ânimo, frio, sem vida); “Seu coração é uma pedra.” (idéia de dureza, rigidez).

A metáfora pressupõe trabalho intelectual caracterizado pelo exercício de pesquisa buscando na construção de imagens a criação/veiculação do inusitado. É, como avalia Câmara Junior (1970, p.81), “[...] basicamente, subjetividade criada no trabalho mental de apreensão.” Ainda sobre esse tópico, o estudo que Vianu (apud CASTRO, 1977, p.73) faz da metáfora baseia-se em que ela pressupõe a alternância, na consciência, de duas séries de representações, que assim se pode representar em resumo: semelhanças entre a realidade nominada em sentido próprio e a nominada em sentido metafórico, e uma série de diferenças entre tais realidades.

Percebe-se que alguns autores trabalham a presença dessa “alternância”, citada por Castro, como característica marcante de suas obras. Trabalham-na com a intenção mesmo de revelar a capacidade da língua de gerar construções lingüísticas novas e, com tais construções, buscam a possibilidade do leitor de “integrar-se” à obra lida de maneira mais participativa e receptiva. No conjunto dessa integração obra x leitor, revela-se a intenção de uma comunicação efetiva promovida pelas *experiências mundo-vida* do autor, contando com as experiências do leitor.

Difícilmente será composta por “metáforas fossilizadas” a criação em obras estruturadas pela criatividade e pesquisa, porque mesmo quando “metáforas comuns”, essas criações estarão compondo um *todo textual metafórico* que tende a ser abrangente, revelando o contexto em que está inserido como forma de integração entre

texto imaginado ⇔ *idéias do autor* → *texto produzido* ⇔ *leitura do autor*
→ *leituras/apreensões do leitor.*

Essa estrutura textual, como novidade de criação, tende à novidade de associação de idéias/imagens que gera/desperta a atenção do leitor, integrando-o ao texto lido, à linguagem nele proposta. Linguagem que

[...] como a entendemos, é a fonte de toda e qualquer realidade, é precisamente a realidade mais livre, a menos restrita, a mais aberta. Por isso ela não se esgota e a sua luz ilumina todo percurso criador do Homem. O que acontece é que, por viver uma vida esquiua, escondida dos refletores da ribalta, o espectador desatento ou utilitarista não é capaz de enxergar a sua luminosidade congênita

porque a linguagem não é uma coisa que se diga; é a força do que se diz. (PORTELLA, 1981, p.52).

A metáfora e o literário

Avalia-se a metáfora, dentro do tópico das figuras de linguagem, como figura de palavra geradora da associação entre dois signos verbais (normalmente) que guardam, por um motivo que seja, a impossibilidade normativa-conceitual de se relacionarem (“silêncio frio”; “o homem é um leão”; “chorou um mar de lágrimas” etc.). Avalia-se como *figura geradora* da maioria das outras figuras, aqui vista como construção associativa básica donde provêm outras associações mais específicas (hiperbólicas, prosopopéicas, sinestésicas etc.). A metáfora é vista como tal em um nível, via de regra, estritamente vocabular, desconsiderando, conforme Dubois (1974, p. 152), toda a “atuação contextual sobre ela”, atuação fundamental em obras (re)trabalhando a questão da novidade das construções sintático-semânticas como possibilidade de expressão.

Estudos do *escrito poético* de um texto devem levar em conta, como ponto central de análise, a discussão de que a metáfora não se limita a um nível meramente lexical. Assim posto, estabelece-se que esta figura não é simples construção gramatical realizada por palavras de significados diferentes gerando “associação inusitada”. É importante, assim, retomar o conceito da “construção metafórica” como elemento básico na estruturação mesmo da coerência textual de um texto revelando a intenção criadora de seu autor. Retomar a necessidade de se trabalhar a criatividade e o perigo da revelação de uma imagem fechada em si mesma (imagem que se desgastou, “fossilizou-se”), unicamente limitada pelas palavras que a compõem, portanto, desintegrada do contexto que a gerou.

Deve-se, portanto, reavaliar a metáfora como acontecimento extra-frase, pois “[...] parece que o fato de o desvio metafórico poder ser explicado ao nível da frase levou à ilusão de que a metáfora constituía um fenômeno estritamente lexical, enquadrado nos limites da frase.” (PASCHOAL; RICCIARDI, 1984, p.42).

As metáforas desconstruídas em Guimarães Rosa

[...] meu método [...] implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu estado original. (ROSA apud LORENZ, 1973, p.338).

Uma narrativa original

A trama narrativa rosiana descontrói, sobre/sob si mesma, a linearidade de um romance, pode-se dizer, comum – do ponto de vista da estrutura arquetípica de início, meio e fim. Tal estrutura, tão ao gosto dos romances românticos, por exemplo, compõe-se por ações que se sucedem a partir de determinada seqüência (pré) estabelecida. A trama propõe, nessa linha desconstrutivista, uma armação narrativa que se fecha não em sistemas didáticos de ações *versus* reações mas armação atípica, amarrada por sensações, análises e diálogos (na verdade, monólogos). Esses diálogos vêm e vão num fluxo indeterminado de seqüências que, se parecem desconexas e confusas ao leitor desatento, guardam em si toda uma representação de como o personagem rosiano pensa, age, vive e vê o (seu) mundo = conjunto de terras e lugares que vão até onde ele consiga chegar com seus próprios pés ou a cavalo. Perceber e interpretar a articulação desses elementos é admitir, sobretudo, a importância de uma estrutura narrativa que subjaz à existência sócio-histórica de elementos extratextuais.

Tal desconstrução se dá ao nível da compreensão de mundo – representado pelos limites territoriais do sertão – dos personagens, sobretudo Riobaldo, colocando-se como seres que oscilam entre o grau instintivo (natural) e o intelectual (racional) e, portanto, que agem e reagem mediante o entendimento e submissão à articulação desses dois graus. Na base dessa questão dialética, o desconstrucionismo, enquanto análise crítica, ergue um dos seus principais temas, pano de fundo para a argumentação de alguns críticos que, ao tratarem da questão de textos críticos “construídos” de outros literários, consideram que o texto crítico seria como hospedaria onde o texto literário “descansa”. Nesse sentido,

[...] a crítica é uma atividade humana que depende, para sua validade, de nunca estar à vontade dentro de um “método” fixo. Ela deve constantemente pôr em questão as suas próprias bases. O texto crítico e o texto literário são, um em relação ao outro, parasita e hospedeiro, cada qual alimentando-se do outro e sendo por ele alimentado, destruindo-se e sendo por ele destruído. (MILLER, 1995, p.45).

Sob a óptica desconstrucionista – em que é preciso *desbastar* do texto suas camadas de informações secundárias e superficiais, para se chegar a sua essência de sentido – a um crítico, preocupado com o elemento básico de composição textual presente no discurso narrativo do *Grande sertão: veredas*, restaria “hospedar” as construções metafóricas rosianas – elemento fundamental no dia-a-dia do escritor João G. Rosa, homem para quem o significado novo das palavras exercia fortíssima atração sócio-lingüística. Dessedimentar o texto rosiano, é desconstruí-lo percebendo sua (re)construção sob a articulação, imaginada e arquitetada pelo autor. Tal articulação se dá em níveis metafóricos livres e dependentes que representam a

essência – não a única, mas uma delas, já que a desconstrução é anti-leitura óbvia ou unívoca – das auto-análises dos personagens. Esses personagens “imaginam” suas descrições de um mundo composto por gente que parece e age ou como Deus (= bondade) ou como o Diabo (= maldade).

O crítico que se afaste da análise metafórica como elemento de composição para Guimarães Rosa perde, em seu texto crítico (hospedeiro), o sentido de importância da presença dessa figura literária no *Grande sertão: veredas*, composto, também, a partir de estruturas narrativas como a *Odisséia*, de Homero e *D. Quixote*, de Cervantes. Essa análise se sustenta na avaliação de que

[...] o novo poema necessita dos textos antigos e ao mesmo tempo deve destruí-los. É parasítico em relação a eles, alimentando-se sem a menor cerimônia da sua substância, e é ao mesmo tempo o hospedeiro sinistro, que os abate ao convidá-los para ir a sua casa [...] (MILLER, 1995, p.20).

Grande sertão: veredas representa um tipo de odisséia nacional, acontecida pelo atravessar de rios, campos e montanhas; pelo dormir sob as estrelas, sentindo saudades não se sabe direito bem de quê. É uma aventura fantástica – mescla de mitologia, folclore, fusão de raças e sensação de poesia – construída pelas terras do sul de Minas Gerais e norte da Bahia. Riobaldo – expressão cabocla-e-tropical do que seria o herói grego trágico-fabuloso – é, dentro de seus contornos de mundo (o sertão), destemido, audaz e, a sua maneira rústica, romântico. Com sua visão (sertaneja) de mundo condicionada pelos próprios conceitos, ideologias e fé no Bem e no Mal, no Certo e no Errado, no Justo e no Injusto, ele representa a figura que, sertanejo e paladino da justiça, propõe-se a vencer a concepção do Mal (representada por Hermógenes, líder do bando rival). Para tal empreitada, corajosa e candidamente, dispõe-se a tudo – até a fazer um pacto com o Demo, o Coisa Ruim, o Cão: o *Diabo*. E não seria esse o mesmo mefistólico ente sobrenatural que ofereceu a juventude e riqueza, enfim, poder, a Fausto? Ou seja, não teria Guimarães Rosa alimentado seu romance (hospedando-o) no romance de Goethe?

À primeira vista antialético, por condição de existência em um ambiente hostil, árido e traiçoeiro, Riobaldo traz em sua essência uma composição dialética profundamente filosófica ao lado de uma visão de mundo de essência metafórica. Ele representa a composição de um perfil de natureza, na verdade, inverossímil, mas absolutamente real em sua apresentação e adaptação àquele ambiente inimigo-em-amigo – o homem Riobaldo era, ao mesmo tempo, indelevelmente rústico e, por vezes, até finamente subjetivo. Não era ambíguo nem paradoxal mas, em essência, ser dialético condensando em si expressões contrárias que se complementavam, nunca se anulavam.

Assim, pode-se chamar de elemento de expressão dialética pura – porque essencialmente pragmática e reflexo de condições ambientais e culturais típicas –

esse personagem rosiano que inaugura mesmo uma nova filosofia de vida – uma nova metáfora de vida diária. Tal filosofia se distancia do sentido da “crítica da razão pura” kantiana, por exemplo, em que o filósofo alemão, como destruidor da metafísica tradicional, considera como razão pura a condição de conhecer alguma coisa *a priori*. Ora, a Riobaldo só importa o que “vê” no exato instante do que “é visto”. Pouco se lhe importa o invisível contido em análises que lhe retenham o pensamento. Esta é a representação de sua essência: o pensamento riobaldiano não pensa; age, faz.

A linguagem metafórica no *Grande sertão: veredas* se revela como o fio de Ariadne a ser seguido para a saída dos túneis criados pela construção de uma obra literária e impostos a ela. Revela um quê de histeria criativa do autor à procura de si mesmo no outro (imaginado) em Riobaldo, Diadorim, Hermógenes... Com uma construção de conteúdo paradoxal, em que se articula o simples/superficial ao complexo/profundo, a linguagem rosiana se assemelharia à linguagem freudiana, porque já não mais se descreve alguma coisa que é literal por meio de figuras, “[...] mas de encontrar as figuras necessariamente múltiplas e contraditórias para algo que já é estranhamente figurativo.” (MILLER, 1995, p.64), que Freud avaliaria como a atividade mental do paciente histérico.

Considere-se essa “histeria” como a capacidade criativa aliada à necessidade de “inventar” de Guimarães Rosa, em que a paranóia pela invenção mostra novos rumos para a experimentação lingüística travestida de linguagem recheada de literariedade. Nela, a intenção metafórica se revela como tipo regionalista de releitura do drama hamletiano em que a questão central não é mais “ser ou não ser” mas perceber que a questão existencial assim se resume: ser e não ser.

As palavras rosianas sempre estão ali, fixadas livremente na página. Ficam como tipo de marcas não esgotadas de toda tentativa, por vezes infrutífera, de utilizá-las com o objetivo de pôr fim a elas próprias, o que exige a repetição desta tentativa. A isto se relaciona o conceito rosiano de que as palavras falem por si e assim, falando, comuniquem o máximo de carga expressiva. No texto, o termo *arrejarrajava*, por exemplo, expresso por um único vocábulo, é a junção semântico-lingüística da expressão regional *arre* + o advérbio temporal, *já* + o imperfeito do verbo rajar, *rajava* (relacionado ao som característico de uma metralhadora em ação). O autor pensa e escreve, à maneira dialética (nunca ambígua), pois na medida em que condensa o texto – e as palavras – resumindo-o, amplia seus limites, metaforizando-o. Aqui toda a linha de construção narrativa: ele constrói seu texto literário e faz o próprio trabalho crítico de desconstruir esse mesmo texto. Assim, entrega-o “pronto e aberto” para lê-lo ou para analisá-lo à luz de qualquer crítica.

Toda obra, nesse sentido, assinada por um autor, não possui limites identificáveis e nem divisórias internas? Tal pergunta, dialética em si, pois é pergunta em resposta, de certa maneira apresenta o texto rosiano, como aliás, qualquer texto não

apresentando “bordas definidas”, texto invadido de todos os lados, inclusive por dentro, por outros “nomes” e obras. Aqui se retoma a idéia da presença de Homero, Cervantes, Goethe, Joyce, Graciliano Ramos, entre outros, na visão de mundo e no amor riobaldianos (e de seu *alter-ego* João G. Rosa).

Enquanto “tipo de desvio” lingüístico da norma culta, toda a força da metáfora está em, oferecendo a possibilidade da imagem nova, não estabelecer, nem se prender a limites de qualquer sentido ou natureza. Esses deslimites metafóricos, no *Grande sertão: veredas*, são constituídos em níveis não de importância, mas de representação (TINOCO, 1997) da capacidade argumentativa do homem-autor. Perceber esses níveis, relendo-os por meio de leitura que não se feche em uma “visão óbvia ou unívoca”, é estabelecer um processo interativo-desconstrucionista com a obra. Isto se dá na medida em que se percebe o poder que Guimarães Rosa tem, e sem o uso de nenhum artifício específico, para trabalhar as metáforas como uma de suas principais, senão a principal delas, novidades estilísticas. Assim, mesmo seus inúmeros neologismos não deixam de ser *metáforas vocabulares* que buscam o original do ainda não-lido.

Alguns autores vêem nessa “contextualização metafórica” a essência mesma de suas obras, fazendo de tais *experiências verbais* a manifestação de sua cultura, de seus dogmas, de seus conceitos. Lembre-se de Mário de Andrade, na intenção construtiva de uma língua brasileira em seu *Macunaíma*; Oswald de Andrade, nos flashes-verbais modernistas de seu *Memórias sentimentais de João Miramar*; ainda o próprio João Guimarães Rosa. Contemporaneamente, alguns autores, sobretudo poetas, chamados de “pós-modernistas” – Ferreira Gullar, Décio Pignatari, os irmãos Campos, Paulo Leminski, Nicholas Behr (este, poeta de Brasília). Ao renovar a produção escrita, ou mesmo criar um “novo tipo” dela, esses autores primam pela novidade das construções frasais, em prosa e em verso.

Autores há, como Guimarães Rosa, que retrabalham as frases dando-lhes novas formas e contornos na veiculação de informações. São criadas, assim, a partir do conceito normativo estabelecido, novas possibilidades de apreensão da Língua – e nela o aspecto fonético, sintático, semântico, discursivo. Sua preocupação básica é com a (re)construção das frases com elementos novos. Note-se o exemplo, extraído do próprio *Grande sertão: veredas*: “Cabeça de um que se bolou, redondante feito coco [...]” (ROSA, 1980, p.124).

Na expressão acima se percebe todo um processo singular de construir a imagem ao adaptar (qual a novidade, naquela região onde transcorre a narrativa, em “cabeça redonda com formato de coco”?) cada construção lexical (cabeça + coco = imagem criada) ao contexto das criações vocabular-metafóricas (bola + verbo rolar; redondo + sufixo “ante” conferindo idéia de movimento) representativas de um linguajar típico que integra o *homem* dentro da *narrativa* ao *homem-narrador*. Linguajar de lugar e época como elementos fecundos de comunicação e conhecimento – aqui a

valorização da experiência mundo-vida *de quem escreve + de quem lê*. Linguajar de ajustamento à realidade ativa/presente, não mera realidade inventada ao prazer da criação de um texto que revela muito do artista “emsimesmado” e, nesta condição, pessoa olhando (percebendo) só o próprio mundo como único e ideal.

É importante considerar a metáfora, no *Grande sertão: veredas*, como expressão que não se limita ao nível meramente lexical, ou seja, que esta figura não é simples construção gramatical realizada por palavras de significados diferentes gerando “associações inusitadas”. Assim se retomaria o conceito da “construção metafórica” como elemento básico na estruturação mesmo da coerência textual de um texto que revele a intenção criadora de seu autor. Seriam retomados, ainda, a importância de se trabalhar a criatividade e o perigo da revelação da imagem fechada em si mesma (imagem que se desgastou, “fossilizou-se”), unicamente limitada pelas palavras que a compõem, portanto, desintegrada do contexto que a gerou. É necessário reavaliar a metáfora como acontecimento extrafrase – elemento desconstruidor –, pois “[...] parece que o fato de o desvio metafórico poder ser explicado ao nível da frase levou à ilusão de que a metáfora constituía um fenômeno estritamente lexical, enquadrado nos limites da frase.” (PASCHOAL; RICCIARDI, 1984, p.42).

Pela norma geral, escolar (e, via de regra, universitária), a metáfora roseana é estudada como mais uma condição de associar à palavra características de outra, em função de analogias estabelecidas de maneira subjetiva (TUFANO, 1990). Nessa consideração se esquece, por simplificação ou desconhecimento, que o processo de interpretação metafórico no *Grande sertão: veredas*, concordando com Douglas Tufano, tende a jogar com dois limites diferentes: o enunciado e o texto. Tal processo gera dois níveis de expressão – a IDÉIA e a MENSAGEM – que se complementam e permitem uma avaliação mais ampla da informação – textual-contextual – presente na associação proposta. Nesse sentido, Guimarães Rosa processa um trabalho divergente e convergente na construção do significado metafórico entre seus personagens vivendo a trama narrativa. Divergente, na medida em que a construção (metafórica) *participa* do contexto cultural sertanejo que a gerou, possibilitando novas construções; convergente, no sentido de *atrair* para si a força do seu todo-expressivo conceitual.

As metáforas como condição textual explícita

A questão, antes de considerar as *figuras* como *essência* de um texto poético, é relacioná-las – num nível mais abrangente de significado e informação “atraindo o leitor para participar efetivamente” da leitura de um texto – a *elementos de contextualização*. Mais especificamente, a metáfora, além de “sustentar” o texto, deve mantê-lo (inter)ligado em suas partes constituintes. Esta interligação promoverá,

assim, a *estrutura metafórica* – base artístico-lingüística para a expressão das outras figuras – e a *exigência* de uma leitura mais atenta e produtiva do leitor – objeto primeiro de qualquer produção escrita. Avalie-se, pois, a argumentação feita a partir dos esquemas propostos (COHEN, 1966, p.68):

SE → SO 1 → SO 2

1. posição de desvio = impertinência

2. redução do desvio = metáfora

e

SE

↓

SO 1 -/-

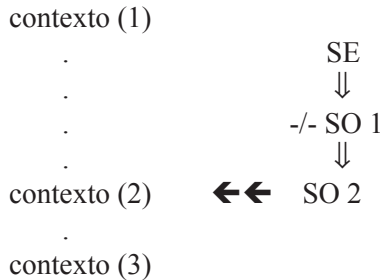
↓

SO 2 => CONTEXTO; onde:

Flecha = pertinência

Traço cortado = impertinência

A função do contexto – visto como a “somatória” das várias situações criadas pelo texto, mais o “mundo” do autor – com a manifestação da metáfora compondo as informações veiculadas:



O fato é que as metáforas no *Grande seertão: veredas* têm sempre a possibilidade (intencional) não de parecerem algo “fossilizadamente inútil” mas de promoverem, com a chamada “linguagem natural”, tal *integração vocabular*, que é como se o leitor atento pudesse percebê-la feito um elemento característico do narrador que cria tais metáforas. Esse tipo de trabalho com as palavras e o texto propõe mais que mera associação conceitual de idéias e significados mas, antes, uma do tipo poético-vivencial. Isto se dá pelo fato de a obra de Guimarães Rosa ser extensa metáfora toda expressa em um texto-discurso que envolve, enreda o leitor, promovendo a interação *objeto-sujeito* num sistema de participação que não permite a neutralidade que, enfim, “[...] é apenas um mito: o discurso que se pretende ‘neutro’, ingênuo, contém também uma ideologia – a da própria objetividade.” (KOCH, 1984, p.76).

A característica marcante do texto no *Grande sertão: veredas* é a de gerar imagens inusitadas que fazem parte do enredo como elementos – habituais e flexíveis – de uma grande relação discursiva que extrapola o nível psicológico – onde as idéias, formadas, promovem associações semânticas. Tal relação se estabelece num nível de expressão lingüística natural e poética com resultados sempre eficientes, levando em conta o intuito de uma produção textual criativa – a obra é representação fiel de pesquisas que vasculham o vocábulo, na busca de *seu sempre-sentido indescoberto*. *Grande seertão: veredas* é, assim, estruturado por *pessoa-gerando-o-artista*; é *criador-sendo-criatura* – criação ricamente particular de um contexto comunitário de pessoas, conceitos e falas.

A *estranheza vocabular* do autor se dilui em um tipo de avaliação aberta (entenda-se, *em expansão*), nunca centrada numa figura como ponto de importância em si mesma. No texto, essa avaliação se apresenta, por exemplo, em: “Eu tenho a Lei. E soldado tem a lei [...]” (ROSA, 1980, p.148).

A simples presença do “I” maiúsculo e minúsculo tenderia, num primeiro instante, a simplificar uma análise mais reveladora da metáfora gerando a sinédoque (o abstrato: Lei = poder, respeito; pelo concreto: lei = arma). Todavia, na postura de um leitor avaliando o contexto (participando dele) em que a construção figurada está inserida – seus níveis de coesão e coerência articulados pelo todo (con)textual apresentado –, aquela “simplificação” de leitura perde força e, integrada à amplitude da expressão criativa, diluí-se nesta criatividade e dela mesmo “alimenta-se”, sem necessidade de explicação (implícita que seja) na narrativa a que “leis” o autor/narrador está se referindo.

A análise da obra a um nível contextual se impõe não como elemento único, mas como mais um aspecto a ser avaliado – mais o nível gramatical e o discursivo. Isso se dá a fim de que as construções metafóricas na obra sejam apreendidas em sua essência no que elas têm de natural, criatividade e representação fidedigna do meio onde “acontecem” e à fonte donde saíram. No *Grande seertão: veredas* as metáforas escorrem utilitárias e coesas quanto mais o contexto construído pelo autor, contexto que as gera, amplia-se (“no amiudar-do galo o tiroteio já principiava renovado”), possibilitando níveis de interpretação revelando a intenção de Guimarães Rosa em servir de elo útil entre a narrativa e o leitor. As metáforas aparecem ousadas e inovadoras, promovendo associações múltiplas e simples do ponto de vista de um “desvio” sintático: “O nome Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele.” (ROSA, 1980, p.79); vão se estruturando, intertextuais, em textos dentro do texto maior, criando imagens que sustentam a *imagem ampla* da narrativa se estabelecendo pela leitura feita:

E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faça estraçalha. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em

dores de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque aversava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterços. (ROSA, 1980, p.89).

Aqui, *Grande sertão: veredas* é avaliado como estudo em aberto, voltado às construções metafóricas como forma, estas, de gerar normas de escrita. Tal escrita – escritura – busca o expressivo e pretende a demonstração de uma linguagem, como diz o próprio Guimarães Rosa, com palavras que já trazem em si seus nomes. É estudo de uma linguagem que revela o *homem no mundo* (a partir de um certo homem vivendo em um dado mundo) e o *mundo no escritor* – escritor revelado em cada imagem dada à vida, à luz; em cada verbo (re)utilizado como artifício de propor o novo no usual, no praticado mas não percebido. Um estudo, enfim, que avalia as construções discursivas em ofício estilístico de mostrar uma linha narrativa onde texto e contexto não se superponham (negativamente) como elementos desvinculados, mas como dois níveis que se interagem.

Essa interação é possível e, sobretudo, necessária, já que o *desvendamento da leitura* se dá em variados níveis (fonético, sintático, semântico etc.), tornando a obra uma obra aberta. Assim, multifacetada mas produtiva, *obra em exposição* em que as metáforas presentes representam o que a língua tem de dinamismo e novidade e não sejam meras representações desgastadas de informação. Considere-se, ainda, que a metáfora pode muito bem ser o sinal de uma obsessão. Não é por isso que ela é poesia, mas sim porque é metáfora, quer dizer, maneira de significar um conteúdo que, sem qualquer prejuízo, poderia ser expresso em linguagem direta (COHEN, 1966, p.125).

Quanto ao trabalho de pesquisa do texto propriamente dito, foram relacionadas 296 associações de teor metafórico, divididas em 8 Níveis de Predominância. Dessas associações, 26 possuem *características* pertencentes tanto a um quanto a outro Nível específico, não ocasionando, essa dupla classificação, nenhuma ambigüidade quanto à compreensão do sentido da associação feita. Tal *duplicidade*, aliás, resulta de uma espécie de adição de construções metafóricas que vão se justapondo, por intenção mesma do autor. Ao final, tem-se uma estrutura de imagens resultante daquela justaposição que, mais que tornar determinado trecho da obra ambíguo ou obscuro, enriquece-o porque amplia o trabalho com as figuras.

Exemplos típicos desses casos de justaposição de níveis de predominância podem-se perceber em:

- “Num arranco, desfazia aquilo – *faisca* de folga, presença *de beija-flor*, que vai começa e já se apaga – [...]” (ROSA, 1980, p.371, grifo nosso) – associação de

elemento produzido (elétrico) fazendo relação com atividades de pássaro sempre muito rápido;

- “Vai, vimos, viemos. Esses dias *em ondas*. O Chapadão: céu *de ferro*.” (ROSA, 1980, p.351, grifo nosso) – associação com elemento marítimo (natural) = representação da rotina da existência fazendo relação com elemento produzido (artificial) = objeto pesado, compacto, rústico; pelo contexto, “derrubando seu peso todo, peso diário, de opressão sobre as pessoas”;

- “Cabeça de um se *bolou*, redondante feito *coco*.” (ROSA, 1980, p.251, grifo nosso) – associação com o verbo (elemento lingüístico) que “gera” o ato de rolar pelo chão, feito uma bola, fazendo relação com o coco (elemento natural) que despenca, cortado, do coqueiro.

Dos oito níveis de predominância propostos, divididos por número de vezes em que aparecem na narrativa (a título de informação estatística, acrescentou-se uma taxa percentual acompanhando a especificação de cada número pesquisado), percebe-se mesmo um tipo de opção ético-estilística do autor que aponta para:

1. uma maior intenção em estabelecer associações (construções) apoiando-as em exemplos e características do mundo animal;
2. uma grande presença de:
 - 2.1. associações apoiadas na utilização de outras figuras de construção (em especial a prosopopéia);
 - 2.2. elementos das mais variadas áreas de significância ou expressão (aqui, presença da sinestesia) e
 - 2.3. também uma grande presença de associações apoiadas em elementos presentes na natureza.

Esses quatro primeiros Níveis abarcam quase 3/4 (72,6%) de todas as 296 associações metafóricas, seguidos pelo índice de relativa presença das associações apoiadas em expressões de teor mais filosófico e, quase num mesmo índice, as promovidas pelo conectivo *como* – e sua função de *diluir objetivamente* a imagem criada.

Com índice mínimo de presença (em torno dos 5%), têm-se as associações apoiadas em construções de *semântica reforçada* e as centradas em verbos promovendo, pela ampliação de seu significado (levando em conta o contexto onde o verbo se apresenta), as metáforas desejadas.

Estipulou-se, a partir desses dados, uma relação de níveis, não por grau de importância, mas por número de vezes (mais referente percentual) em que aparecem, provando o interesse básico do autor em se expressar através de “elementos próximos” à sua realidade – realidade da pessoa-autor X narrador-narrativa –, ou seja, os *animais* vivendo num determinado *meio ambiente*. A esses dois elementos

naturais junta-se o elemento artístico – figuras de construção + figuras de invenção gramatical-estilística – promovendo o objetivo fundamental, pela interação criativa, da obra: produção de uma *linguagem natural* por meio de uma *linguagem artística* (ou vice-versa).

Observe-se que somente cinco construções estruturam-se com “elementos estranhos” à realidade mundo-vida criada e mostrada na obra: “Mas o mundo falava, e em mim tonto sonho se desmanchando, que se esfia com o subir do sol, feito *neblina noruega*.” (ROSA, 1980, p.240, grifo nosso); “Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando *tigre* debaixo da sela.” (ROSA, 1980, p.284, grifo nosso); “Amor é assim – o rato que sai dum buraquinho: é um ratazão, é um *tigre leão!*” (p.323, grifo nosso); “Eu não tinha todo o tempo? Safra em cima, eu em minha *lordeza*.” (ROSA, 1980, p.388, grifo nosso); “Não por moleza ou falta de hombridade; ah, não: tanto em que durou minha chefia, e acho mesmo que de dantes, eu agüentei tudo o que é cão e *leão*.” (ROSA, 1980, p.395, grifo nosso).

Apresentamos a relação de níveis (em ordem decrescente):

Nível 1:	63 vezes (21,3%)
Nível 5:	53 vezes (17,9%)
Nível 8:	50 vezes (16,8%)
Nível 7:	48 vezes (16,2%)
Nível 2:	36 vezes (12,1%)
Nível 4:	31 vezes (10,4%)
Nível 3:	09 vezes (3,04%)
Nível 6:	06 vezes (2,02%)

Dado o fato de, para suas associações metafóricas, Guimarães Rosa utilizar elementos (da vida animal, da natureza) típicos à realidade narrativa do *Grande sertão: veredas*, e esta característica considerada juntamente com o aspecto singular das associações feitas, pode-se concluir, ainda, que o autor:

1. busca uma expressão lingüística que representa, e valoriza, o que a língua tem de possibilidade de se expressar naturalmente, sem rebuscamentos estilísticos desnecessários ou fórmulas frasais, compondo textos, pré-determinadas por escolas literárias ou estilos normativos escorregios: “A gente muito rimos todos. A hora a ser de satisfa, alegrias sobejavam. Se caçou, se bebeu, um cantou o sebastião. Mansinho, mãe, chegaram as voltas da noite. Dormi com a cara na lua.” (ROSA, 1980, p.262);

2. propõe uma linguagem interligada por fatores singulares de coerência que dão *consistência* a uma coesão de fato, onde cada imagem figurada proposta revela-

se pertencendo a um *todo* textual bem articulado e fortemente expressivo. Este *todo* (todo metafórico) revela a capacidade de expressão (expressão objetiva) de uma *realidade ficcional* que pode ser plenamente apreendida na medida em que resulta numa linguagem natural e artística (expressão subjetiva): “Diadorim queria sangues fora de veias. E eu não concordava com nenhuma tristeza. Só remontei um pasmo e um consolo expedito; porque a guerra era o constante mexer do sertão.” (ROSA, 1980, p.246);

3. trabalha os elementos verbais de comunicação com uma destreza ímpar, criando vocábulos novos onde o signo, re-semantizado, neofigurativo, possibilita a interação entre o autor que escreve a um leitor tão mais atento quanto mais tem despertada sua atenção / emoção às construções figuradas feitas:

A paranga que foi – conforme estou vivo lembrado – numa vereda sem nome nem fama, corguinho deitado demais, de água muito simplificada. [...] Diadorim entrefez o pra-trás de uma boa surpresa, e sem querer parou aberto com os lábios da boca, enquanto que os olhos e olhos remiravam a pedra-de-safira no covão de suas mãos. Ao que, se refreou no bridado, se transteve sério, apertou os beiços; e, sem razão sensível nem mais, tornou a me dar a pedrinha [...]” (ROSA, 1980, p.231);

4. retrabalha as imagens criadas, ao lado de pesquisar uma linguagem de expressão natural, extraindo delas toda sua possibilidade de revelação da obra como *coisa que tem vida* e se manifesta ao leitor como uma ficção literária que exige dele, leitor, sua participação no enredo proposto: “Isto é, que mesmo com o escuro e as coisas do escuro, tudo devia de parar por lá, com o estado e o aspecto. O chirilil dos bichos. Arre, quem copia o riso da coruja, o gritado. Arrepiam os cabelos das carnes.” (ROSA, 1980, p.113).

Citamos, também, exemplos de imagens renovadas: “[...] meu corpo tinha duros e macios.” (redescoberta da substância carnal das partes externas e vontades íntimas do corpo) (ROSA, 1980, p.189); “Dá, deu: bala beija-florou.” (aliterações associadas à rapidez do vôo do pássaro, tipo de bala colorida pela velocidade com que passa pelo ar) (ROSA, 1980, p.261); “[...] era uma noite de toda fundura.” (a inusitada reversão do sentido – o fundo que só a parte de baixo, algo embaixo, tem: o fundo negro do buraco, do poço, do abismo – conferindo à noite um aspecto especial de imensidão negra) (ROSA, 1980, p.164); “Olhei o ilustre do céu.” (a toda magnificência da pessoa distinta, honorável, enfim, ilustre, repassada à infinitude celestial, dando a esta um acabamento de beleza e distinção – espécie de divindade azul presente acima da pessoa) (ROSA, 1980, p.291).

5. como ofício básico, preocupa-se em (re)trabalhar as imagens construídas “usando” delas o que podem ter de *informação* e *expressão criativas* avaliadas:

- liricamente: “Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor.” (ROSA, 1980, p.277);

- semanticamente: “Cabeça de um que se bolou, redondante feito coco.” (ROSA, 1980, p.157);

- sintaticamente (antepondo adjetivos a substantivos): “Tem até tortas raças de pedras horrorosas, venenosas.” (ROSA, 1980, p.96);

- morfológicamente (na transformação de substantivos em adjetivos): “Malícias maluqueiras, e perversidades, sempre tem alguma...” (ROSA, 1980, p.320);

- foneticamente (construindo a ação do verbo com o som do elemento): “[...] estou de range rede.” (ROSA, 1980, p.90).

A seguir, exemplos de metáforas no *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1980), considerando os níveis de predominância citados:

Nível 1 – utilização de características animais: “O secreta, xereta, [...] caprichando ser cão.”); “Eu podia escoicear, feito burro bravo, dá-que, dá-que.” (ROSA, 1980, p.17 e p.18); “Mau não sou. Cobra? – ele disse. Nem cobra serepente malina não é. Nasci devagar. Sou é muito cauteloso.”; “Zé Bebelo debicou, esticando o pescoço e batendo com a cabeça para diante, diversas vezes, feito picapau em seu ofício de árvore.” (ROSA, 1980, p.138 e p.201); “E aí uma bala alta abelhou, se seguindo sozinha, [...]”; “Dá, deu: bala beija-florou.” (ROSA, 1980, p.444 e p.446).

Nível 2 – utilização do componente filosófico: “O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. O Sertão está em toda parte.”; “O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade?”; “Não estou caçando desculpas pra meus errados, não, [...]” (ROSA, 1980, p.9, p.24 e p.95); “Em certo momento, se o caminho demudasse – se o que acontece não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento. O passado – é ossos em redor de ninho de coruja...”; “Quem mirou em mim e eu nele, e escapou: milagre; e eu não ter morrido: milagrementemente. A morte de cada um já está em edital.” (ROSA, 1980, p.394 e p.440).

Nível 3 – utilização dos aspectos fonético e morfossintático: “Vivi pensando difícil de difícil.”; “Boi brabeza pode surgir do caatingal, tresfuriado.”; “Ah, tenho medo não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério.”; “[...] eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme.” (ROSA, 1980, p.1, p.37, p.49 e p.110).

Nível 4 – utilização do conectivo “como”: “Como eu ia depor? Podia? tudo o que eu mesmo quisesse. Mas, traição, não. [...] Eu não podia, como um bicho não pode deixar de comer a avistada comida, como uma bicha fêmea não pode fugir deixando suas criazinhas em frente da morte.”; “[...] eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é a vida da morte: imperfeição.”; “Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio...” (ROSA, 1980, p.117, p.445 e p.451).

Nível 5 – utilização de outras figuras de linguagem: “[...] não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?” ; “Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, defronte, assento, voltando deste brabo Norte, um moço [...]”; “Acabava o grameal, [...] o mundo se envelhecendo, no descampante.”; “[...] atirei, só um tiro. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo em bala varado. [...] Digo que esta minha mão direita [...] era que tinha atirado. Segundo sei, ela devolveu Adão à lama.” . (ROSA, 1980, p.11, p.17, p.39 e p.422).

Nível 6 – utilização contextualizada de significados verbais: “O Florêncio riu também, mas riso de velho. Cá pensei: “Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro...” ; “E põe cautela: homem rasteja por entre as moitas, e vem pular nas costas da gente, relampeando faca.”; “Cabeça de um que se bolou, redondante feito coco.” (ROSA, 1980, p.124, p.154 e p.255).

Nível 7 – utilização de elementos da natureza: “Mas os olhos deles vermelharam altos, numa inflama de sapiranga rebelde; [...]”; “Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...”; “De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas cores de borboletas.” (ROSA, 1980, p.13 e p.24); “Vai, viemos, viemos. Esses dias em ondas.”; “Otacília – me alembrei da luzinha de mio mel, no demorar dos olhares dela.”; “Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...” (ROSA, 1980, p.351, p.369 e p. 460).

Nível 8 – utilização de elementos variados, característicos de vários níveis e atividades sociais; utilização de sinestésias: “[...] era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu.” ; “Ah, eles prosperavam em sua fazenda feito num quartel de bronze [...] decerto tinham vigias, reforço de munição.”; “Aos caminhos barrancosos, de sopega, feito torrão de açúcar preto se derretendo, empapados.”; “De pensar nisso, eu até estremecia; o que estremecia em mim: terreno do corpo, onde está a raiz da alma.” (ROSA, 1980, p.12, p.31, p.288 e p.294).

TINOCO, R. C. (Post) Poetic narrative: the metaphorical levels of *Grande sertão: veredas*. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 171-195, 2007.

■ **ABSTRACT:** *The production of a literary composition of value, created in the intersection of personal and collective needs, consists of original information, crafted, above all, metaphorically. Such information represents a process of revelation of ideas that tends to be more creative the bolder and more innovative the text is. This boldness and innovation are factors that, dependent on the ethical-aesthetic intention of such an author as Guimarães Rosa, mark the narrative proposal in Grande sertão: veredas. This novel, even if complexly produced under the optics of one given figurative construction, appears to be ample and attractive in its levels of literary language, presenting the fictional content throughout pages of pure metaphoric narrative poetry.*

■ **KEYWORDS:** *Metaphor. Narrative. Levels. Process.*

Referências

ANDRADE, M. O trovador. In: _____. **Poesias completas**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 32-33.

BARTHES, R. **O grau zero da escritura e novos ensaios**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BENJAMIN, W. **Antologia**. Tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

CÂMARA JUNIOR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CASTRO, W. de. **Metáforas machadianas: estruturas e funções**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília, INL, 1977.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

DUBOIS, J. **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1974.

GOLDMAN, L. **A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade**. Tradução de João Assis Gomes; Margarida Sabino Morgado. Lisboa: Presença, 1972.

KOCH, I. G. V. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 1984.

LORENZ, W. G. João Guimarães Rosa. In: _____. **Diálogo com a América Latina:** panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Fredy de Souza Rodrigues; Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: E.P.U., 1973. p.315-355.

MARTINS, J. **Um enfoque fenomenológico do currículo:** educação como poiesis. São Paulo: Cortez, 1983.

MILLER, J. H. **A ética da leitura.** Tradução de E. Fittipaldi; C. Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte.** Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PASCHOAL, M. S. Z.; RICCIARDI, M. L. P. A construção textual do significado metafórico. In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO [GEL], 9., 1984, Batatais. **Anais...** Batatais: GEL, 1984. p. 42-47.

PAZ, O. **Signos em rotação.** 2.ed. Tradução de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Los hijos del limo:** del romanticismo a la vanguardas. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1974.

PORTELLA, E. **Fundamentos da investigação literária.** 2.ed. Fortaleza: Ed. UFC, 1981.

ROSA, J. G. **Grande sertão:** veredas. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral.** 17.ed. Tradução de A. Chelini e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

TINOCO, R. C. Avaliação do aspecto da coerência como elemento discursivo. **Gragoatá,** Niterói, v.II, p.107-119, 1997.

TUFANO, D. **Estudos de língua portuguesa.** São Paulo: Ática, 1990.

■ ■ ■

