

O TECIDO DA FESTA DE MANUELZÃO

Ude BALDAN¹

- **RESUMO:** O objetivo deste texto é o de estudar a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” de João Guimarães Rosa, considerando a teoria das funções da linguagem de Roman Jakobson como um suporte teórico em condições de dar a ver a organização interna da obra, sua possível operacionalização, e os efeitos de sentido por ela produzidos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Roman Jakobson. Efeitos de sentido. Funções da linguagem. Semiótica. Teoria da literatura.

...o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros...

(ROSA, 1994, p.558).

O texto de Guimarães Rosa, qual um tecido bordado por muitas mãos, na artesanaria da roça, entre conversas e canecas de café, vai compondo um desenho caprichado, colorido, festivo, que apresenta uma história trivial (festa na roça), com marcas locais (arranjos, toalhas, comidas, procissão) mas composto pela experiência coletiva, pela memória cultural e sensível de seus criadores.

O leitor que experimenta esse texto, assim trabalhado, tem uma impressão de que ele compõe um quadro, caipira, cheio de pequenas histórias, de estilos diferentes, populares, que remetem a um Brasil rural e distante, mas vai percebendo, aos poucos, que esse quadro comunica poesia, sofisticação, arte genuína e absoluta.

Nos termos de Jakobson (1972), “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” é um texto que contém todas as funções da linguagem imbricadas, convivendo em tensão, com a função poética dominando e submetendo todas as outras ao seu domínio. Jakobson lembra sempre, em vários de seus estudos sobre linguagens, que uma comunicação, qualquer uma, de qualquer espécie, requer ou mesmo exige a participação efetiva de todas as funções da linguagem. A qualidade da participação é que muda, dependendo da natureza e da intenção da mensagem. Toda comunicação contém, por definição, a co-ocorrência de todos os elementos, compondo um feixe de funções, cuja função dominante coordena, organiza e submete as outras funções

¹ UNESP- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – udeogb@fclar.unesp.br

a seu serviço. A função dominante estabelece como que uma hierarquia que vai regendo e organizando o texto a partir de suas características próprias.

Assim é o texto que estamos lendo: podemos identificar todas as funções da linguagem (referencial, emotiva, conativa, fática, metalingüística e poética) “bordando” um tecido cujo efeito final é poesia. A função poética neste texto não é a única mas tão somente a função dominante, determinante. Todos os elementos dessa comunicação, no entanto, provocam no estudioso um problema a ser equacionado. Nenhum deles apresenta-se uno e indivisível, como o estudo de Jakobson pode fazer supor. Como uma comunicação artística, tais elementos apresentam-se ao estudioso de forma problematizada, compondo um eixo complexo (e/e) e neutro (nem/nem) de existência. Ou seja, todos os elementos apontam para uma possibilidade de existência no mínimo dupla: são várias coisas ao mesmo tempo e não chegam a ser nenhuma integralmente. São elementos paradoxais, como tudo na poética do nosso autor. Ou como o próprio Guimarães Rosa (1994, p.32) nos explica:

E não apenas isso, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.

O primeiro elemento que podemos analisar é o emissor, que os estudos literários chamam de narrador. O texto estabelece uma situação de enunciação que apresenta um narrador e um narratário, a quem tal narrador está contando algo².

Logo no início do texto, o narrador provoca uma debreagem enunciativa, deliberada, criando um tempo, um espaço, um acontecimento e atores que demarcam a natureza fictícia da narração. Correspondente ao “Era uma vez” das histórias feéricas, o “Ia haver uma festa” dá a ver o que virá. Tal narrador, no entanto, não se apresenta assim, em terceira pessoa, feito o narrador épico ou o das estórias populares, durante o texto todo. Ele escolhe o ponto de vista de Manuelzão, o dono da festa, e a partir dele, na maioria das vezes, conta o que vê, o que sente, o que espera. Em discurso indireto algumas vezes, em indireto livre na maior parte, com muito poucos diálogos, o narrador vai narrando a festa de Manuelzão. Mas se há poucos diálogos, há a delegação de voz para as estórias que preenchem o silêncio e a imaginação dos atores. Joana Xaviel, o velho Camilo ou a interferência narrativa de muitos cantos, batuques, provérbios, trovas populares, a narração vai se fazendo conjunta, contagiada pelo espírito coletivo e imprevisto da festa, que vai imprimindo em tudo e todos seu caráter de surpresa e descontrole. A narrativa se transforma em um tear, feito a imagem do batuque da epígrafe, que “quando

² Procedimento comum na poética de Guimarães Rosa, está descrito e explicado detalhadamente no estudo de Miyazaki (1996).

pega a tecer”, coletivamente, escapa das mãos firmes do dono. O efeito conseguido por esse enunciador é o de uma narrativa “sem dono”, forjada no tear coletivo da roça, entre memória e “saber só de experiências feito”. É, portanto, um narrador paradoxal: usa a ótica do protagonista para fazer de sua voz em terceira pessoa uma voz latente em primeira. **Nem** discurso indireto, **nem** discurso indireto livre, **nem** discurso direto e ao mesmo tempo todos eles e mais um coro de vozes que o narrador chama para compor o burburinho da festa, e a voz dos contadores de estórias e o relato dos vaqueiros que se incorporam à festa, e as ladainhas, as rezas, as quadras, e a carta de Frederico Freyre, e Joana Xaviel, e Camilo. Essa multiplicidade de vozes é conseguida pelo olhar e pelo ouvido do narrador que capta as ações e as paixões, o mundo inteligível e, especialmente, o mundo sensível que permeia a vida e os acontecimentos daquela gente em festa. Em seu estudo fundamental sobre essa obra de Guimarães Rosa, Sandra Vasconcelos (1997) estuda rigorosamente esse processo de ampliação do olhar através da escuta como o modo pelo qual o narrador apreende o real da festa e provoca o efeito de narração coletiva. Diz a autora:

O processo de escuta é, portanto, muitas vezes privilegiado pela própria força da presença das narrativas orais dentro do conto que, nesse sentido, abre espaço para uma fala coral, constituída pelos cantos, quadras e histórias que ressoam pelo texto. Esse universo da oralidade irrompe de forma imprevista e fragmentária ao mesmo tempo que exerce a função de comentador da ação e do modo de ser do personagem. (VASCONCELOS, 1997, p.55).

Tal incorporação coletiviza a narração, provocando o efeito poético de pertencimento na narrativa. Narrador e leitor se incluem nas estórias e na festa. A marca mais visível desse efeito aparece na expressão “a gente”³ que o narrador imprime em muitos momentos no conto. Vejamos somente alguns: “Mas a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção.” (ROSA, 1994, p.552); “[...] mas, pelo menos, ele [Promitivo] era auxiliador nas pequenas coisas, gostava de ser agradável à gente, e demonstrava todo sentimento para o acontecer da festa, agora era o que se queria. E a gente ia rezar com o povo [...]”; “Até para sofrer, a gente carece de quietação”; “A gente mesmo, na estada, não acostuma com as coisas, não dá tempo.”(ROSA, 1994, p.555, p.557 e p.558).

Outro procedimento narrativo importante nesta obra de Guimarães Rosa aparece no efeito de discurso direto, quando o narrador parece dar voz a Manuelzão, e não apenas contar sob o ponto de vista dele. Afonso Ligório Cardoso (2000, p.89) assim explica tal procedimento: “O protagonista não é apenas o focalizador, fala em primeira pessoa. É importante também verificar o momento em que isso ocorre: quando Manuelzão se compara ao velho Camilo, percebe-se próximo dele e, portanto, distante de Frederico Freyre e dos proprietários de modo geral.”

³ Sobre esse procedimento muito usado por Guimarães Rosa, ver também o estudo de Miyazaki, supra citado e o artigo de Marchezan e Baldan (2003).

Estudando minuciosamente como ocorre esse efeito, pois não chega a ser, exatamente, um discurso direto, o estudioso aponta para a transformação de Manuelzão a partir da sua apropriação da palavra. Procedimento narrativo, efeito poético.

E mais: tecendo sua narrativa com as vozes entrecruzadas dos narradores e suas estórias, sensações, lembranças, sentimentos e concepções, o narrador resgata um mundo arcaico que se perdeu na paisagem moderna e faz conviver em tensão com o que narra, consolidando, em sua natureza de narrador, a memória cultural que a tradição lhe confere.

O outro lado do esquema da comunicação já aparece, na narrativa, incorporado ao modo de narração acima descrito. O narratário, inscrito no processo de narração, aparece textualizado nos demonstrativos (aqui, ali, acolá), na forma “a gente” que acabamos de citar, na pressuposição básica instalada pelas perguntas que o narrador o tempo todo faz, nas respostas que ele, narrador, parece dar, e na intercambialidade estabelecida pela multiplicidade de formas narrativas: “Manuelzão, ali perante, vigiava.”; “Aqui era umas araraquaras.” (ROSA, 1994, p.544 e p.547); “Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com eles vindos do Maquiné, para apego de companhia, não bastavam? [...] Por que os trouxera?”; “Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? [...] Essas coisas acontecem nuns escuros, é custoso se saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento: nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom.” (ROSA, 1994, p.548);

“Já o Adelço, esse, se encobria de não conhecer sua propensão, criatura de guardadas palavras e olhares baixos. Mas não enganava a Manuelzão: era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim.” (ROSA, 1994, p.549).

O processo cinematográfico de narrar, buscando os efeitos de simultaneidade, de aproximação ou distanciamento, de *close up*, inscrevem, também, necessariamente o ponto de vista do narratário. Mas, também ele é paradoxal: **nem** um ator específico, como o narratário culto de *Grande sertão: veredas*, **nem** a figura alegórica de um público ouvinte, estático e silencioso, das estórias populares. Este narratário é instável como o narrador e muda de posição e aparece e desaparece, como todos os elementos dessa comunicação poética que estamos lendo.

A função referencial não aparece tão sombreada, como um discurso poeticamente construído pode levar a supor. A advertência de Afonso L. Cardoso (2000, p.147) é importante: “Não se deve [...] anular a trajetória, veiculada pelo discurso, de momentos e sintagmas imersos na denotatividade. A novela deixa emergir a possibilidade do entrelaçamento entre arte literária e a vida humano-social.”

A história de Manuelzão é a história da construção de uma fazenda, de um nome, de uma família, de uma consciência, de uma festa, uma estória de amor. Esses temas são figurativizados por atores bem construídos, especialmente Manuelzão, em quem nos deteremos mais, que vivem em um espaço especialmente marcado pelo tempo e pelo aspecto narrativos. Todas essas categorias confluem, figurativamente, para “fazer parecer” um mundo natural, do interior de Minas Gerais, com uma história e geografia próprias, formada pelos conflitos de terra e pela exploração dos grandes latifundiários. Um tema que encontramos, com frequência, nos discursos históricos, geográficos, sociológicos, jornalísticos, etc. Mas o mundo da Samarra, assim constituído, nós só o encontramos aqui, no texto, ainda que o reconheçamos em quase todos os seus aspectos. E porque ele está construído sob a força dominante da função poética, também esse mundo oscila entre os pólos do eixo complexo(e/e) e do neutro (nem/nem), sem, na verdade, habitar qualquer um deles integralmente.

Primeira figura que aparece construída no texto é a Samarra, local onde vivem Manuelzão e outros personagens, e onde “ia haver festa”, motivo que abre a narrativa e faz descortinar o mundo que conheceremos. Como tudo, no texto, oscila entre duas posições:

Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro de bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau-moendo. (ROSA, 1994, p.543).

Segundo mostra Tiekō Y. Miyazaki (1996, p.136), essa especificação espacial apresenta um jogo, em que “[...] na sintagmatização dos elementos de um mesmo paradigma se constrói um referente que não corresponde exatamente a nenhuma das três denominações, nem mesmo à terceira.” Esse jogo, presente na construção de todas as figuras, vai contagiando a imagem final que compõe a função referencial do texto. A transformação que os novos habitantes do lugar vão imprimindo aparece pelas metonímias que convocam outros sentidos: **já** cheiro de bois no lugar do ar áspero das ervas, ou **ainda** som de macacos roncando no lugar dos outros barulhos de fazenda habitada. Transformação que se ia **sentindo**, mais do que entendendo. A capela também define-se da mesma forma:

Benzia-se a capela – templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura espiã, de onde a vista se produzia. Uma ermida, com paredes de taipa-de-sebe, mas caída e entelhada, barrada de vivo azul e tendo à testa a cruz. Nem um sino. A imagem no altar sorria sem tamanho e desjeitada, uma Nossa Senhora feia [...] Dentro, dez pessoas talvez não pudessem estar, ainda apertadas. (ROSA, 1994, p.543).

E a casa de Manuelzão, que às vezes apresenta letra minúscula, mas na maior parte do texto, apresenta-se em letra maiúscula, vai seguindo o mesmo processo: “Sua casa. Sempre pudesse ser. Mas lá, a Samarra, não era dele. Manuelzão trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado.”; “Era a Casa, grada, com muitos cômodos de chão batido e só um quarto de assoalho; em dado não passava, bem dizer, de uma casa-rancho, mas com teto complexo, de madeiras, por sobrecima as talas e palmas de buriti.” (ROSA, 1994, p.546 e p.547).

A casa ganha definição quando Leonísia vem cuidar dela : “Ela ficara sendo a dona-da-casa. Da Casa – de verdade, que ali formava seu aconchego firme sertanejo.” (ROSA, 1994, p.549).

Como os espaços, a paisagem, também os atores vão sendo construídos por gradação, a começar por Manuelzão, que o narrador vê de fora e vai entrando na sua consciência e nos seus sentidos à medida que o texto vai se desenvolvendo: “Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto.” (ROSA, 1994, p.544).

Tão alto, imponente, importante, comandando com mão forte os preparativos da festa, não foge à regra das outras figuras do discurso: “Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres.” Ainda que ele ousasse, “de supetão, na voz de comandar mil bois”, as mulheres iam “[...] se arredando, saias astúcias, que nem um excomungado ele fosse.[...] não percebia o espírito do mulherio reunido [...] assim como não achava senso nas prendas que o povo aportava, para oferecerem à sua nossa Senhora da capela. [...] Manuelzão, em sutil, desconfiava deles.” (ROSA, 1994, p.544-545).

Assim, na oscilação paradoxal que marca o tecido narrativo, Manuelzão e os outros vão sendo delineados: sua mãe, dona Quilina, falecida, de quem foi a idéia da capelinha, que nele exerceu forte influência no modo de entender e sentir o mundo; Adelço, o filho que manda buscar para “ fundar lugar” e traz, com ele, os netos e Leonísia, a nora, a quem o narrador ora chama de “a nora de Manuelzão”, ora chama de Leonísia, dependendo do grau de internalidade que ele mantém com o protagonista; João Urugem, o senhor de Vilamão, Lói, Federico Freyre, Promitivo, Chico Braaboz, o padre e tantos cantadores, vaqueiros que aparecem para a festa, todos funcionam como personagens-estado para qualificar Manuelzão. Vistos, na maioria das vezes, pelos olhos sensíveis de Manuelzão, os outros atores vão compondo um quadro que reflete especularmente sua personalidade e sensibilidade aguçadas – exceção feita a Joana Xaviel e o velho Camilo que, cada um à sua maneira, contam histórias e, por elas, transformam a ação (e não apenas a emoção) de Manuelzão.

Joana Xaviel, inicialmente definida pelo narrador como “uma capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato” vai se transformando para “Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujus brilhos, enviavam.” (ROSA, 1994, p.562). Quando Joana Xaviel contava estórias fantasiosas, cheias de sonhos, cores e encantos, diz o narrador que ela “[...] fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas.[...] Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajés, a cara desmudava, desatava os traços, antecipava belezas, ficava semblante.” (ROSA, 1994, p.562).

A mesma oscilação para o velho Camilo, que, dizia o narrador,

[...] era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte. [...] toda fazenda abrigava um coitado desses, raramente mais de um [...] já rodara pelo arredor, asilando-se em ranchos ou cafuas mal abandonadas no campo sujo. Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção. [...] Vinha só para poder receber o que lhe dessem. Mas mandaram-lhe que viesse definido e ficasse. Ao que ficou. (ROSA, 1994, p.551-552).

O narrador resume e antecipa, prolepticamente, a importância que o velho Camilo terá no enredo que se desenvolve, quando assim descreve o mendigo:

Seria talvez de todos os homens ali o mais branco, o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem? (ROSA, 1994, p.552).

É interessante notar que a imagem do velho Camilo cria, para Manuelzão, um descompasso com a imagem da festa:

que esse velho Camilo, no diário dos dias, ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial; mas agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser – semelhava um errante, quase um morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria (ROSA, 1994, p.558).

Ambos, Joana e Camilo, contam estórias que representam os *turning points* da narrativa, a partir das quais Manuelzão consegue perceber a natureza da relação dele com as instituições que parecem definir seu estar no mundo: a propriedade e a família. Pelas estórias de Joana, Manuelzão se percebe morador em terra alheia. A construção de Samarra representava sua constituição social, que as estórias vão

mostrando que é ambígua: nem proprietário, nem apenas vaqueiro. As relações familiares também vão ganhando clareza quando percebe, difusamente, seu desejo pela nora Leonísia, sua indiferença com o filho, sua dependência afetiva com a mãe, venerada como uma santa, cujas escolhas servem de parâmetro para os seus afetos.⁴ O velho Camilo é o espelho no qual Manuelzão se vê refletido, sem terra e sem família, fraco, doente e inseguro. Ouvindo suas histórias, Manuelzão reconhece nelas sua própria história, com imagens que evocam sua própria vida. Diferentemente de Joana Xaviel, que decidia voluntariamente contar estórias, é Manuelzão que solicita ao velho Camilo que conte uma história. Com isso, inclui-se na *Décima do Boi e do Cavalo* que o velho Camilo relata, e por meio da qual ele e nós, leitores, podemos construir sentidos iluminadores para a estória que se conta. Diz a estudiosa Sandra Vasconcelos (1997, p.132-133):

Cria-se, dessa maneira, uma homologia entre as constelações de imagens desenhadas pelo conto e pelas narrativas engastadas que, graças a esse processo de espelhamento, fazem emergir o universo do desejo e da memória, submerso e latente. Arrancando o personagem da contingência histórica, o fluxo das histórias desata e faz manar o fluxo do tempo, dessacralizando o que havia ficado petrificado, sob a capa do esquecimento.

E a festa é a figura referencial, criada pelo conto, que permite tudo isso. Mais do que comemorar a inauguração da capelinha e a fundação de Samarra, a festa marca ritualisticamente, o momento, no curso da existência de Manuelzão, em que ele se apropria de sua própria história. E como uma festa na roça, a festa de Manuelzão é construída com todas as cores, gestos e sons de uma verdadeira sagração. Diz o narrador, em discurso indireto livre: “Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só.” (ROSA, 1994, p.545).

Na inauguração da capela, a festa marca uma interrupção da rotina de trabalho duro que caracterizou o tempo que Manuelzão levou para construir a Samarra, com casa, rancho, carros-de-boi, pavilhões, casinhas e currais. E, mais importante que isso, a festa permite um descontrole, uma ausência de regras, a possibilidade de transgressão e reinvenção: ela foge do domínio da mão forte de Manuelzão. Há muitos e importantes estudos sobre a festa como ritual de passagem. Não vamos a eles. Interessa-nos marcar, apenas, a construção da festa de Manuelzão como o momento ritualístico de passagem da inconsciência à consciência de sua história, ou, como quer Sandra Vasconcelos (1997), do momento de seu amadurecimento: ritual de passagem do Manuelzão-filho para o Manuelzão-pai e homem. Essa

⁴ Sandra Vasconcelos (1997) estabelece uma interessante relação do drama de Manuelzão com o mito de Édipo. O ferimento no pé marca, segundo a autora, as ressonâncias a partir das quais ela constrói um belíssimo intertexto. Conferir p. 86 e seguintes.

imprevisibilidade da festa que permite a irrupção do novo e do imponderável vai se construindo devagar, sem que Manuelzão consiga impedir:

À sonsa [as mulheres] queriam afastá-lo? Enquanto fora obra de roçar a marca, torar madeira e carrear o mateirame, fincar os esteios, levantar os oitões e terminar – ele mestrear. [...] Agora, as mulheres tomavam conta. [...] Não, ninguém lhe faltaria com o respeito, ali na Samarra ele era o chefe. (ROSA, 1994, p.544);

Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem?

[...]

Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem ele. Retomava seu posto, na culatra – conforme cumpria nas boiadas – os costumes de responsabilidade. (ROSA, 1994, p.559);

Chegava-se à Capela. Sem ninguém mandar, só somente, cada um ia colocando sua vela acesa no topo de cada mourão do cemitério. Tudo alumia. Entoava-se o Bendito. Louvado seja Deus, que só tira de mim, só me dá o porfim. Manuelzão se apressava adiante, por ali, de estabana mas se precatando [...] carecia de estar perto do padre! [...] O povo esperava, inteiravam a festa, a festa eram essas necessidades. (ROSA, 1994, p.560);

Solta, a festa não era entendida dele Manuelzão, não correspondia às alças. Muito mais seria de Leonísia, das outras mulheres. (ROSA, 1994, p.583);

A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser. Talvez ela merecesse para se ouvir de noite, em cama deitado – quando as coisas da vida, um pouco de feiúra do corriqueiro, se descascavam, e o pensamento da gente tinha mais licença. Agora, porém, a festa era bobagem: a festa era impossível... (ROSA, 1994, p.589);

Mas debaixo de tão curtas horas, e sentia que estava caído de alturas – das alturas da festa. Tudo era diferente do que devia de ser. Mesmo enquanto se festava, a gente carecia de sofrer também o ramero dos usos, o mau sempre da vida: uns adoeciam com moléstias, outros se entristeciam, alguém tinha de cuidar das necessidades de todos, rompe reinavam as maçadas, e a gente tinha de precatar os perigos do amanhã, que subia armado contra os fundamentos do hoje. Os outros aceitavam o misturado disso, entravam nus na festa, feito fossem meninos. Mas, ele, Manuelzão, não. Não conseguia. (ROSA, 1994, p.592);

Descansadamente, de um certo modo, a festa era coisa que molestava. Também, não se arma festa todo dia. Acabasse, a gente repousava, em dormir um dia cumprido. (ROSA, 1994, p.597);

Era mesmo quase igual com o velho Camilo... [...] Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço, faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro...Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois...Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia. (ROSA, 1994, p.601).

A festa, como ruptura do cotidiano, dá a ver a ruptura que acontece na vida de Manuelzão. Os acontecimentos, as estórias, o ócio próprio da festa permitem o desvelamento dos sentimentos e da consciência que Manuelzão insistia em manter “sob controle”, com a mão firme no trabalho. E o narrador figurativiza esse controle quando inicia o discurso com o controle do discurso indireto e vai, aos poucos, permitindo o discurso indireto livre. Ao final da festa, o narrador retoma o discurso indireto e faz mais: dá a voz ao velho Camilo e a Manuelzão, que encenam o final da narrativa, com o controle da estória e da vida.

A festa permite, também, a percepção da função fática da linguagem atuando na composição dessa comunicação poética. Além das ações de Manuelzão como anfitrião, que arruma aqui, acomoda ali, os poucos diálogos que ele entabula com os convidados funcionam faticamente como meros mantenedores do canal de comunicação. As descrições da arrumação da festa, do povo que chega com suas prendas, seus costumes, além da função fática, têm a função de criar efeito de real, caracterizando a região onde se passa a estória e também a função especular de caracterizar Manuelzão, que tudo vê, escuta e sente. Podemos dizer que os trechos em função fática, na novela, funcionam narrativamente, como grandes catalises a preparar os núcleos narrativos que vão encaminhando o enredo. Como nos exemplos abaixo:

Mas, revezando-se, mexia-se por lá [na capela] multidão de mulheres, que colocavam os adornos. Chifres de boi, dos bruxos, como vasos para flores; estampas; bandeirolas recortadas de leve papel; toalhas de crivo; colchas de bilro de Caririnha, brancas como sal e açúcar. (ROSA, 1994, p.543).

Todos traziam, sorrateiros, o que devia ser de Deus. Ovos de gavião – cor em cor: agudos pingos e desenhos – esvaziados a furo de alfinete. Orquídeas molhadas ainda do mato, agarradas a seus braços de pau apodrecido. Balaios com musgos, que sumiam vago incenso no seco das madeixas verde-velho. Blocos de cristais de quartzo róseo ou aqualvo. Pedras não conhecidas, minerais guardados pelo colorido ou raro formato.[...] Assim a idéia da capela

e da festa longo longe andava, de fé em fé, pelas corovocas da região. (ROSA, 1994, p.544-545).

Que povo, o desse baixio, dum sertão, das brenhas! De onde tiravam as estúrdias alfaias, e que juízo formavam da festa que ia ser, da missa na Samarra, na capelinha feita? Esse cafarnaum! As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte boca-de-sino todo ferugem, uma oitavada lanterninha, rosários de fava-vermelha, santa-rita e mariola; um *rabudo* – armadilha de ferro de pegar tatu em entrada de buraco; punhado de penas de arara, um dente de gente com ponto de ouro, um frasco azulado, as velhas cartas dum baralho; e esteiras, cestos, sacolas, caixinhas, tapas – tudo que da folha de buriti se fabricava [...] Será pensavam preciosos só para Nosso Senhor e a Virgem esses objetos fora da serventia trivial, mas com bizzarria de luxo ou de memória? (ROSA, 1994, p.545, grifo do autor).

Essas figuras, explicadas metalingüisticamente como “bizzarria de luxo ou de memória”, preenchem os espaços entre os núcleos narrativos e vão cumprindo a função fática de manter a novela em andamento.

Também a grande variedade de formas da oralidade que intervêm nos três dias de festa tem, entre outras, a função fática de manter a festa. Os cantos, as quadras, as frases rimadas, os provérbios vão preenchendo o espaço-tempo da festa e mantendo os atores em comunicação. Como esse universo se vincula a um mundo que praticamente desapareceu do cenário da vida moderna, com a experiência compartilhada e o saber comunitário, a festa como momento de distensão, permite fazer aflorar esse saber, que não encontra mais função prática alguma. As estórias de Joana Xaviel e do velho Camilo têm, na novela, função performática, de núcleo narrativo, que podem mudar a ação que se engendra. Mas a infinidade de outras formas da oralidade, que ganham, na novela, estatuto de ficção, constitui-se com a função fática de manter a comunicação, mais que narrativa, poética.

Chega-se, finalmente, à descrição do funcionamento da função metalingüística na novela, principal co-adjuvante da função poética, a partir da qual se desvenda o fazer poético que submete as outras funções ao seu domínio. Característica fundamental da poética de Guimarães Rosa,

[...] a função metalingüística é, e estamos postulando assim, a função que aciona a função poética, que opera o seu mecanismo, que a coloca em funcionamento. Como a função metalingüística controla o processo de produção de sentido, garantindo a comunicação, ela pode também ser empregada, segundo Edna Nascimento⁵, com a função descontroladora de ocultar o significado. É o que a autora chama de metalinguagem implícita. Desse modo, a função metalingüística trabalha em sentido inverso para desorientar o leitor, chamá-

⁵ Cf. NASCIMENTO, 1986.

lo a participar de um jogo de esconde-esconde que aguça, cada vez mais, a sua atenção para com o texto. É precisamente pelo ocultamento que a função metalingüística, na literatura, convive com a função poética numa relação dialética: a função metalingüística “esconde” um sentido do texto (por meio de condensação, autonímia, etc) e esse processo de ocultamento faz revelar, denuncia o próprio processo. Opera o que Jakobson chamou de “enfoque da mensagem por ela própria”. É por meio da função metalingüística que o texto se olha no espelho, provocando o efeito de sentido poético. Ou seja, tudo o que a função poética faz, ela o faz com a função metalingüística. (BALDAN, 1994, p.197-198).

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, a função metalingüística dá a ver, pelo menos, três tipos de procedimentos metatextuais: 1) a composição de pequenas imagens no decorrer das longas descrições, que apontam para o caráter metafórico do discurso; 2) a composição das estórias, contadas por Joana Xaviel e o velho Camilo, que apontam para o próprio processo de contar e recontar estórias, como forma de dar sentido ao mundo; 3) a escolha de uma estória central – a morte do riachinho – como força motriz que engendra o modo poético de tecer a novela que estamos lendo. Há muitos exemplos dos dois primeiros procedimentos. Seleccionamos apenas alguns que melhor possam dar conta da função metalingüística a serviço da função poética:

Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa. Se então, mais valesse o rejeitar outra vez e enxotar para os passados – feito a gente está pescando e dá na peneira uma serpente: um cospe um nojo e desiste logo aquilo no movimento das águas, ligeiro, no rio, de onde veio! A vida cobra tudo. (ROSA, 1994, p.549).

Sertão. O lugar era bonito.[...] E a gente, bom povo. Não falavam mole, como os do Centro, nem assurdado remancheado feito os do Alto-Oeste, sua terra. Falavam limpo duro. Eram diversos. [...] Linguajar com muitas outras palavras: em vez de “segunda-feira”, “terça-feira”, era “*desamenhã é dia-de-terça, dia-de-quarta*”; em vez de “parar”, só falavam “*esbarrar*” – parece que nem sabiam o que é que “parar” significava; [...] Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. – “*Lá chove e cá corre...*” A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo. Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira. E gabar mais os sofridos – que de si já eram tantos. (ROSA, 1994, p.558, grifo do autor).

Mas não tirava de idéia, não, não desinventava. Aprendera, em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias [...] Por umas e outras não se sentia

que elas assoprassem da lembrança cenas passadas, que fossem só dele, velho Camilo [...] aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha. O velho Camilo instruía as letras, mas que não se comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho. Se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo. (ROSA, 1994, p.561).

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo [...]. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. [...] Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? (ROSA, 1994, p.565).

Quanto à escolha do episódio do riachinho, Sandra Vasconcelos o considera o nervo da estrutura de “Uma estória de Amor”, “[...] um pequeno embrião da estória, que contém a imagem-matriz da narrativa, sugere significados latentes e a encerra como totalidade.”, “[...] pois é uma metáfora reduzida e concentrada do conto, onde convivem o elemento lírico presente na descrição da natureza, o tom trágico contido na idéia de corte do fluxo e a figura épica de um herói civilizador e fundante, desmanchada na fragilidade e no humano.” (VASCONCELOS, 1997, p.31 e p.59).

Vejamos a descrição do episódio, com a emoção do narrador em discurso indireto livre:

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com regojeio e suazinha algazarra – ah, esse não se economizava: de primeira, a água, para se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrio ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou.

[...]

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a

pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. – “Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperavam ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d’alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (ROSA, 1994, p.549-550).

Esse belíssimo episódio reconta, figurativamente, não só a “morte do menino” Manuelzão (para fazer nascer o homem), como imprime seu aspecto figurativo a outras imagens do texto, igualmente importantes. É o caso da procissão, por exemplo. Enquanto o riachinho corria encosta abaixo, a procissão subia, morro acima, representando, no contrafluxo, o desenho do riacho e fazendo, na esfera do humano, o seu movimento. Se o riachinho seca, a procissão regenera o seu movimento, preenchendo de significado e vida o barro que sobrou de sua morte. É o episódio que contém o significado mítico da novela, rejuntando os movimentos de descida e subida, terra e céu, água e ar, sombra e luz, natureza e cultura, morte e vida. As estórias que vão sendo contadas, ao longo da festa, vão preenchendo o vazio (“escuro tubo fundo”) deixado pelo riachinho: formam um fluxo contrário, um fluxo pelo avesso que vai preenchendo com o **velho** (o ontem, o saber da tradição/o passado e a história estancados no peito de Manuelzão) a segura do **novo** (o hoje, a vida de trabalho de Manuelzão, seus desejos e memórias reprimidos).

A forma de composição da narrativa também tenta romper com a linearidade própria da prosa, compondo os parágrafos com a lógica do poema. Cada parágrafo anuncia, de forma intensa, sobre o que vai falar e depois, de forma extensa, desdobra metalinguisticamente o que anunciou, tomando a forma de versos, encadeados, feito a imagem de uma corrente de poesia. “Ia haver festa. Naquele lugar... Na Samarra/ Benzia-se a capela – templozinho.../ Manuelzão, ali perante, vigiava.../ Mas Manuelzão menos entendia ...” (ROSA, 1994, p.543-544).

As onomatopéias, a imitação figurativa dos sons – “[...] os bois todos andando, p’r’ colá, p’r’ acolí, nunca se ouviu berraria tão bonita.” (ROSA, 1994, p.556) – as inversões sintáticas, as motivações semânticas, todos os procedimentos dominantes da poesia são largamente usados nesta novela. A opacidade da poesia não impede

que se perceba a transparência da prosa, mas imprime um ritmo de leitura singular e poético.

Como nos ensina o mestre Jakobson (1972), a relação entre as funções da linguagem é que promove o efeito de sentido que a leitura constrói. Ao estudarmos um texto literário, devemos, sempre, definir o lugar da função poética entre as outras funções da linguagem naquele texto. A diversidade de textos reside não no monopólio de alguma função da linguagem, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. E as particularidades dos diversos gêneros literários podem ser pensadas a partir da participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante.

Na novela de Guimarães Rosa encontramos, como vimos, todas as funções da linguagem imbricadas, sendo que a função poética tem o papel coercitivo de redimensionar todas as outras, provocando a polissemia e a ambigüidade cujo mecanismo tentamos demonstrar pelos exemplos citados. A supremacia da função poética sobre as outras funções da linguagem não as elimina, mas torna-as ambíguas. Diz Jakobson (1972, p.150): “[...] a mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida.” Na história de amor de Manuelzão, tudo é cindido: o narrador é ele mesmo e Manuelzão, Joana Xaviel, o velho Camilo, e as formas populares que intervêm na composição do texto. O espaço é cindido: a Samarra, a capela, a casa, o curral – todos eles não chegam a ser inteiramente o que pretendem mas não são mais o que eram antes da estória de amor. O tempo é cindido entre o passado, resgatado pela memória de Manuelzão e pelas estórias ouvidas, e o presente, tempo de revisão e acerto de contas. E esse efeito de cisão vai se espalhando pela novela, em todos os níveis, perceptível em todos os seus elementos.

A inteireza do texto, construído por um processo vertical de escolhas narrativas, apresenta-se horizontalmente como o arranjo poético que institui a obra de arte “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e a inaugura, com o espanto renovado, a cada nova leitura.

BALDAN, U. The fabric of *Manuelzão's party*. **Itinerários**, Araraquara, n.25, p. 207-222, 2007.

■ **ABSTRACT:** *This text aims to study João Guimarães Rosa's novella Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão), taking into account Jakobson's language functions theory as a theoretical support which allows the internal organization of the work to be seen, as well as its possible operation, and the meaning effects it produces.*

■ **KEYWORDS:** *Guimarães Rosa. Roman Jakobson. Meaning effects. Language functions. Semiotics. Literary theory.*

Referências

BALDAN, M. L. O. G. **Entre o som e o sentido:** aspectos da Poética de Roman Jakobson. 1994. 322f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CARDOSO, A. L. **A história e as histórias na “Festa de Manuelzão”.** 2000. 191f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2000.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1972.

MARCHEZAN, L. G.; BALDAN, U. Soroco, sua mãe, sua filha, entre memórias. **Itinerários,** Araraquara, n.20, p.207- 216, 2003.

MIYAZAKI, T. Y. **Um tema em três tempos:** João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.(Prismas).

NASCIMENTO, E. M. F. S. **Estudo da metalinguagem natural na obra de Guimarães Rosa.** 1986. 602f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

ROSA, J. G. Uma estória de amor: Festa de Manuelzão. In: _____. **Ficção completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. p.543-612.

VASCONCELOS, S. G. T. **Puras misturas:** estórias em Guimarães Rosa. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1997.

■ ■ ■