

O ESPAÇO-TEMPO EM “CONVERSA DE BOIS”

Gilca Machado SEIDINGER*

INTRODUÇÃO

“Imprecisões como ‘capacidade de contar’, ‘vigor narrativo’ e outras coisas que, tudo exprimindo, nada dizem de positivo” - com essas considerações Antonio Candido (1983, p. 246) procurava captar e definir, em 1946, a “qualidade básica”, que “escapa à crítica” e “só pode ser sugerida”, daquele autor desconhecido que fazia sua estréia com uma obra intitulada *Sagarana*.

Se a produção subsequente desse autor vem realmente confirmar o vaticínio que encerrava o texto do crítico - “o senhor Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores” (Candido, 1983, p. 247) -, a dimensão dessa obra, as traduções e a repercussão mundial que ela alcança vêm indicar que talvez aquela previsão tenha sido superada.

Leiamos, então, o pronome “nossos” não no sentido primeiro que nos surge, enquanto brasileiros, e a previsão se confirmará em toda a sua plenitude.

Desde a publicação de *Sagarana* e da resenha a que nos referimos, mais de cinquenta anos se passaram e os recursos teóricos e metodológicos da investigação e da crítica literária se multiplicaram: da difusão das idéias dos formalistas russos entre nós às contribuições da análise do discurso, passando pela análise de cunho estruturalista, os estudos da narratologia, a teoria semiótica, a teoria da enunciação...

* Aluna do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 14800-901 - Araraquara - SP.

O presente trabalho pretende lançar mão de alguns dos recursos desenvolvidos pela teoria semiótica, na esfera da sintaxe e da semântica discursivas, e pela teoria da enunciação para analisar um dos contos de *Sagarana*, “Conversa de bois”. Antes, porém, gostaríamos de deixar claro que assumimos aqui os múltiplos significados a que o verbo “pretender” poderia nos remeter.

Em primeiro lugar, porque os referenciais que se oferecem são muitos e complexos, e nem sempre a opção por um apenas se mostra operatorialmente válida, em vista da polissemia do texto literário (a questão torna-se ainda mais delicada quando se trata de um texto de Guimarães Rosa).

Em segundo lugar, por dispormos hoje de um volume maior de recursos do que tínhamos há cinquenta anos, nos permitiremos colocar em pauta o texto de Candido citado acima e dialogar com ele, com o objetivo de buscar compreender e *precisar*, por meio da análise das estruturas discursivas, aquelas “imprecisões” de que falava Candido: como efetivamente se atualiza no texto a “capacidade de contar” rosiana? O que significa, nos termos das teorias semiótica e da enunciação, o “vigor narrativo” que o crítico apontava?

A hipótese inicial se desenha, assim, a partir da idéia de que, no estágio em que se encontra a teoria hoje, talvez seja possível atingir um nível mais preciso na caracterização daquela qualidade básica de Rosa que, conforme Candido, em 1946, escapava à crítica e só podia ser sugerida.

Finalmente, por mais que vejamos o texto como objeto de estudo - seja de uma perspectiva interna, como objeto de significação, seja de uma perspectiva externa, como objeto de comunicação -, resta sempre algo, da esfera do intangível, do indizível:

Tocar um texto, não com os olhos, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significante e sua margem significada. Pois sobre o sentido que a leitura dá à obra, como sobre o significado, ninguém no mundo sabe algo, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. ... Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: ler,

escrever: de um desejo a outro vai toda a literatura.
(Barthes, 1970, p. 230)

Abismo? Margens, mais de duas: linguagens.

ESPAÇO, TEMPO E “CONVERSA DE BOIS”

Conforme Coelho (1983, p. 258), a renovação rosiana na área da ficção deu seu primeiro passo por meio da “conscientização da palavra-narrativa”, conscientização que já se revela em *Sagarana* e se confirma em *Grande sertão: veredas*. A autora afirma, ainda, que em todos os relatos daquela obra a palavra é o elemento desencadeador da ação principal e exemplifica com algumas considerações acerca dos contos “O burrinho pedrês”, “Sarapalha” e “Duelo”. Em “A palavra em Guimarães Rosa”, texto em que trata do conto “São Marcos” e de *Grande sertão: veredas*, Leonel (1995, p. 201) acrescenta que o valor da palavra é posto em destaque tanto no universo diegético quanto no do discurso.

Vejamos, então, *como* isso se confirma em “Conversa de bois”, uma vez que já pelo título, antes mesmo de entrarmos no texto, nos parece tautologia questionar *se* a palavra representaria ou não um papel relevante no conto.

No início da narrativa, temos *in media res* uma discussão entre um personagem não nomeado e Manuel Timborna, a respeito da capacidade de os animais fazerem uso da linguagem verbal. O primeiro, em réplica a uma fala que foi omitida do discurso - mas cujo conteúdo pode ser recuperado pelas marcas que imprimirá naquela fala que a ela se segue, passando assim a fazer parte da diegese -, questiona:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas. Mas hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em tôda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (Rosa, 1967, p. 283)

Manuel Timborna reafirma sua posição (“Falam, sim senhor, falam!...”) e a seguir temos, articulando-se a esse discurso citado, o discurso

citante, enunciado pelo narrador, que caracteriza a personagem, assim como a força ilocutória de seu ato enunciativo (“afirma o Manuel Timborna”).

Conforme Fiorin (1996, p. 149-50), o uso do presente, embora indique sempre uma coincidência entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente, pode apontar para diferentes relações entre este e o momento da enunciação. No caso em questão, poderíamos pensar em uma ocorrência do chamado presente durativo - aquele em que o momento de referência, que não é um momento preciso, é mais longo do que o momento da enunciação -, mais especificamente, o presente de continuidade, uma vez que o narrador aponta não para um momento de referência pontual, mas para uma crença, uma convicção que faz parte da vida mesma de Manuel Timborna; ou seja, a duração do momento do acontecimento (o ato de afirmar que os animais podem falar) coincide com a continuidade do momento de referência (no caso, toda a existência de Timborna, não apenas o momento em que ele fala), sendo que este se prolonga até o *agora* em que o narrador enuncia.

Essas considerações podem ser estendidas ao trecho dessa mesma fala do narrador que descreve Manuel Timborna e caracteriza seu fazer: “em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dêle mesmo”. Ao traçar a genealogia desse personagem, sua ascendência (“filho do Timborna velho, pegador de passarinhos”) e sua descendência (“pai dessa infinidade de Timborninhas”), o narrador inscreve-o num dos dois tipos arcaicos de narrador a que se refere Walter Benjamin (1985, p. 199): o do camponês sedentário, que - diferentemente do narrador exemplificado pelo marinheiro viajante - não saiu de seu lugar, não é alguém que vem de longe, mas sim alguém que conhece as histórias e tradições de seu lugar de origem. Ao mesmo tempo, o narrador coloca em cena a questão da extinção da arte da narrativa, não por falta de competência de narrar - que a Timborna não lhe falta - mas por falta de competência de ouvir: ele inventa “coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar”. O tempo, no mundo contemporâneo, conta muito, e “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Benjamin, 1985, p. 206).

Mas, dessa vez há alguém disposto a ouvir, um ouvinte que se identifica com o narrador, solidários e cúmplices que são na tarefa e no prazer de testemunhar a “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia” (Benjamin, 1985, p. 206).

Se se estabelece entre ambos a relação característica da tradição oral da narrativa - aquela dominada pelo interesse em conservar o que foi

narrado - de que nos fala Benjamin (1985, p. 210), isso não se dá de forma ingênua; há um contrato explícito entre eles: Manuel Timborna poderá “contar um caso acontecido que se deu”, desde que seu ouvinte tenha “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado *ponto* e pouco...” (grifo nosso). Poderíamos supor aqui - além de uma releitura do ditado popular, numa referência à tradição oral (“Quem conta um conto aumenta um ponto”) -, talvez, uma autorização para transpor a narrativa ao discurso da escrita, a partir da palavra “ponto”, que poderia nos remeter aos sinais de pontuação, exclusivos da escrita. Mundo letrado, aliás, a que esse personagem já fizera referência, no primeiro parágrafo, ao conferir suprema autoridade e valor de verdade às histórias da carochinha - normalmente sinônimo de ficção, mas aqui alçadas à posição de testemunho de verdade porque veiculadas por meio da escrita, e sobretudo da palavra impressa, do *livro*.

O fato de fazer uma citação em latim, em meio a esse seu diálogo com Timborna, revela que esse ouvinte - a partir desse momento instalado explicitamente como narrador - não pertence à mesma família de narradores que Timborna (recorde-se, a do camponês sedentário), mas sim ao segundo tipo, exemplificado pelo marinheiro viajante, na medida em que aporta um saber de outra ordem. A partir de uma outra perspectiva de análise, buscar a origem dessa citação latina poderia esclarecer algumas questões referentes às fontes clássicas de Guimarães Rosa, o que foge ao escopo do presente trabalho; limitemo-nos, portanto, a registrá-la. Conforme indicação do professor Alceu Dias Lima, em comunicação pessoal¹, tratar-se-ia de um verso das *Geórgicas*, de Virgílio.

Estabelecido, pois, o contrato, estamos já em um novo nível narrativo, que Manuel Timborna estabelece ao contar o caso. Inaugurada a metanarrativa - a narrativa na narrativa -, enfocaremos, sem a intenção de esgotá-los, alguns pontos relevantes de sua organização, tanto no nível da diegese quanto no do discurso.

Em “Conversa de bois”, o recurso da narrativa dentro da narrativa é multiplicado; se aquele que enuncia vai reproduzir a narração que ouviu de Manuel Timborna, este, por sua vez, também a ouviu de uma outra voz: a história que se vai narrar foi contada a Manuel Timborna por um animal, uma irara:

¹ Por ocasião do Colóquio Narrativa: Linguagens. Araraquara, UNESP, maio de 1997.

E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, - Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acêrca do bentinho azul que êle usa no pescoço, - ela só pôde recobrar a liberdade a trôco da minuciosa narração. (Rosa, 1967, p. 286)

Impossível deixar de pensar aqui em Sherazade, para quem a própria sobrevivência dependia da capacidade de narrar e cujas histórias se caracterizam também pela intercalação dos níveis narrativos.

Significativa também é a circunstância do encontro de Timborna com a irara: ele dormia à sombra do jatobá; teria *sonhado* esse encontro, essa história?

De qualquer forma, a irara, curiosa, faz tudo para instruir-se do que se passa, chegando a crer que os grandes buracos das rodas, em vez de servirem para dar passagem à lama, “eram, isso sim, ótimas janelas, por onde uma irara espreitar” (Rosa, 1967, p. 286). Ela vai, então, acompanhar a viagem. Ressalta-se, assim, sua posição privilegiada de observador; é dela o olhar. Entretanto, não podemos esquecer que fazia parte do contrato, entre Timborna e este que agora narra, a autorização para “recontar diferente, enfeitado e acrescentado”.

Mas a revelação desse papel de testemunha ocular representado pela irara - significativamente ocupado por um animal, o que tem o efeito de reforçar a tese de Timborna de que os animais falavam - só se dá depois da descrição do espaço, que constrói, por sua vez, um outro efeito de sentido, não mais da sintaxe do discurso, mas da ordem da semântica discursiva: a ancoragem. Conforme Barros (1994, p. 60), “trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’, pelo procedimento de concretizar cada vez mais os atores, o espaço e o tempo do discurso”.

Nesse caso, destaca-se inicialmente a descrição detalhada do espaço diegético em que se desenrola a história testemunhada pela irara, relatada a Timborna e assumida agora, enquanto narrativa, por aquele que a ouvira de Timborna:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palha de milho e o algodão de pompons frouxos, se truncam as derradeiras

roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim
começa dos dois lados. (Rosa, 1967, p. 284)

Por outro lado, poderíamos pensar que se trata aqui de adentrar um espaço-limite, onde a fazenda, de certa forma o mundo do homem, da cultura (Bosi, 1995), acaba e dá lugar a um espaço-tempo mítico, no interior do qual tudo é possível, inclusive os animais falarem. Somando-se essa consideração ao fato de que Timborna dormia, instaura-se, então, desde logo, a ambigüidade no que diz respeito à veracidade do relato.

O uso do presente nessa caracterização (e em outros momentos do relato, cujo levantamento exaustivo não se justifica neste trabalho), por sua vez, não deixa de significar, no nível do discurso, uma aproximação do universo diegético com o espaço físico real, concreto. E não é só o espaço que se ancora à realidade; a descrição dos hábitos cotidianos da irara e dos procedimentos que ela utiliza para tudo observar sem ser vista é minuciosa, detalhada, quase antropomórfica - ela, "que se fôsse mulher só se chamaria Risolêta", "no fundo não passava de uma mulherzinha teimosa" (Rosa, 1967, p.285).

Entretanto, parece-nos que essa antropomorfização não é absoluta, ou se dá num nível distinto do da antiguidade clássica e da fábula de um Esopo ou de um La Fontaine, na medida em que esse comportamento pleno de curiosidade e astuto pode muito bem ser atribuído ao comportamento animal enquanto tal, o que ambigüamente nos reenviaria ao efeito de realidade a que a ancoragem dá lugar.

Tem início, então, a narrativa que fora relatada inicialmente pela irara a Timborna, que por sua vez o fez ao outro personagem, que é agora quem enuncia. Nesse nível diegético, temos Agenor Soronho, o carreiro, e Tiãozinho, o menino guia, além dos oito bois que compõem a junta: Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Brilhante, Realejo e Canindé. Incluem-se aqui também os cavaleiros que cruzam com o carro de bois, assim como a mãe e o cadáver do pai de Tiãozinho, que eles levam à vila para ser enterrado, e o próprio carro de bois: "gemendo no eixo sua cantilena", forma com os bois um conjunto e tem tanta vida quanto estes; no final, "até o carro está contente - *renhein... nhein...* - e abre a goela do chumaço, numa cantilena triunfal" (Rosa, 1967, p. 318).

Mas, até que o carro possa entoar seu canto de triunfo, muita coisa se passa e, no nível do discurso da narrativa, digna de nota é a ocorrência do *sumário*, narração abreviada de um determinado segmento diegético. A

verificação desse tipo de ocorrência só pode ser efetuada se se pensar a anisocronia - “toda a alteração, no discurso, da duração da história” (Reis e Lopes, 1988, p. 232) - não em relação a uma igualdade de duração entre narrativa e história, de resto inverificável, mas sim em função de uma *constante de velocidade*.

Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (...): a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: o [sic] do texto, medido [sic] em linhas e páginas. (Genette, s.d., p. 87)

Ao pôr em relevo o fato de que num determinado trecho do trajeto nada ocorreu - não há, portanto, “história” -, o narrador se autoriza a fazer um salto: “E, por tudo assim sem *história*, caminharam um *quilômetro* ou mais” (Rosa, 1967, p. 286) (grifos meus). Numa extensão de uma linha apenas, o texto pode dar conta do que se passou. Dado que a narrativa se dê toda ela durante uma viagem, esse salto é marcado não em função do tempo, mas do *espaço* percorrido nesse tempo.

Genette (s/d, p. 96) afirma que “o sumário foi, até o fim do século XIX, a transição ordinária entre duas cenas, o ‘fundo’ sobre o qual estas se destacam”. Por outro lado, Reis & Lopes (1988, p. 293) indicam que com o sumário “instala-se uma espécie de desvalorização da matéria narrada em relação ao narrador, desvalorização essa que pode ser explicada em função da economia da história e dos vectores semânticos que a regem”.

A partir disso, em função mesmo da *economia* da história e dos *valores* que a regem - e temos visto, ainda que parcialmente, como eles instalam no texto - poderíamos pensar, então, não na desvalorização da matéria narrada, mas na vertente oposta, ou seja, na *valorização do ato de narrar*.

Feito esse salto, entram em cena os bois, e nos aproximamos mais do núcleo da narrativa. Brilhante é o primeiro a se manifestar:

coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência. Fêz descer à pança a última bola de massa verde, sempre vêzes repassada, ampliou as ventas, e tugiú: “Boi... Boi... Boi...”.
(Rosa, 1967, p. 287)

Em “O cérebro humano e a atividade consciente”, Luria (1988, p. 196) indica que ao estágio sensorio-motor, caracterizado pela não distinção entre o eu e o mundo exterior, por impressões elementares e respostas motoras difusas, segue-se um período em que se podem observar formas mais complexas de análise das informações, desenvolvimento das ações manipuladoras, percepção de objetos com traços de seletividade e constância, formas iniciais de distinção entre o eu e o mundo circundante, aparecimento da autoconsciência e de formas primárias de controle voluntário e consciente do movimento.

Não só nesse trecho, mas ao longo de todo o conto, nota-se que Brillante e os demais bois da junta se enquadram, então, neste último estágio. Diferentemente, por um lado, dos bois que vivem “sem trabalhar, só vivendo e pastando”, “que não sabem que são bois”, e, por outro, do boi Rodapião, “que pensava de homem”.

Analisando o desenvolvimento mental, Luria (1988, p. 197) afirma que, por meio da influência da realidade objetiva e da comunicação entre o adulto e a criança, esta aprende a fala dos adultos, aprende a formar sua própria linguagem, começa a recodificar informações que chegam, a analisar e classificar as impressões, a percepção já pode se dar por intermédio da fala, a memória se torna lógica e intencional, a criança é capaz, enfim, de novas formas de atenção voluntária e de novas formas de experiência emocional da realidade. Podemos dizer que o boi Rodapião se enquadraria nesse estágio.

Em outro texto, em que Luria (1988, p. 53) descreve a clássica experiência de testagem de diferentes grupos por meio do silogismo, temos que

à medida que o pensamento teórico se desenvolve, o sistema [lógico de códigos] torna-se cada vez mais complicado. Além das palavras, que assumem uma estrutura conceitual complexa, e das sentenças, cuja estrutura lógica e gramatical permite que funcionem como base do juízo, este sistema inclui também “expedientes” lógicos e verbais mais complexos que lhe permitem realizar as operações de dedução e inferência, sem nexo de dependência com a experiência direta.

Um expediente específico que surge ao longo do desenvolvimento cultural é o raciocínio silogístico, no qual “um conjunto de juízos individuais dá origem a conclusões necessariamente objetivas” (Luria, 1988, p. 53). E é o

raciocínio silogístico que vai marcar a diferença fundamental entre Rodapião e os outros bois: "...Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil prá nós bois. Dêste jeito: - Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!..." (Rosa, 1967, p. 300).

Voltando, então, aos recursos que a sintaxe discursiva permite analisar, temos outro efeito a ser apontado - além do uso do discurso direto que dá voz aos bois e que tem também "um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem toma a palavra e, assim, o que ouvimos é exatamente o que ela disse"(Fiorin, 1996, p. 46); esse efeito é aquele que se revela por meio das relações entre enunciador e enunciatário, do contrato que se estabelece entre eles e dos meios empregados na persuasão. A presença do silogismo configura, aqui, uma estratégia persuasiva: os bois não só falam, mas também são capazes de empregar um raciocínio dos mais abstratos e sofisticados que o pensamento humano pode alcançar: o silogismo.

Conforme afirma Brandão (1994, p. 19),

é porque constitui o sujeito que ela, linguagem, pode representar o mundo: porque falo, aproprio-me da linguagem, instauo a minha subjetividade e é enquanto sujeito constituído pela linguagem que posso falar, representar o mundo.

Por outro lado, citando Benveniste, a autora lembra que "a constituição da subjetividade vai se fazendo à medida que se tem capacidade de dizer *eu*" (Brandão, 1994, p. 19).

Com efeito, Rodapião, boi que se destaca dos demais, fala utilizando a primeira pessoa do singular, enquanto os bois do carro na maioria das vezes usam a primeira do plural.

Fiorin (1996, p. 96), analisando as estratégias da enunciação referentes à embreagem e às pessoas do discurso, mostra três possíveis efeitos de sentido no uso do plural pelo singular: o plural majestático das elocuições solenes, que inclui o enunciatário no enunciador, o plural de modéstia, em que o *eu* evita dar realce a sua subjetividade, diluindo-a no *nós*, e o plural de autor, usado em textos científicos e por meio do qual o autor se estabelece como um delegado da coletividade da ciência; além desses, descreve ainda - já fora do âmbito da embreagem, porque não indica que houve uma neutralização proposital de oposições, ou seja, não indica que o *eu* poderia dizer "eu" mas não o faz por uma convenção, mas sim que *eu* e *tu* estão envolvidos na mesma ação - o plural didático, ou *nós* inclusivo (por exemplo:

“Como vimos na lição anterior...”), e o plural narrativo, em que o narrador e o narratário se associam (por exemplo: “Vamos ao dia 20 de outubro.”) (Fiorin, 1996, p.156).

Ao dizer “nós”, o boi parece usar o *nós* inclusivo (*eu e tu* envolvidos na mesma ação), mas, ao mesmo tempo, parece neutralizar a oposição *eu-tu* (o que caracterizaria a embreagem), apagando assim a subjetividade, não por uma convenção, mas porque, em termos gerais, efetivamente ela não está lá.

As características que fazem dos bois um grupo, um conjunto afinado, vão permitir a eles entrar em profunda sintonia com Tiãozinho, este meio adormecido - “Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...” (Rosa, 1967, p. 314) - e, num movimento brusco, mas articulado, sincrônico e consciente, fazer com que o malvado Agenor Soronho caia do carro e seja por ele atropelado e morto. Um a um, vão sendo engolfados pela mesma onda de pensamentos; primeiro, afirmam sua identidade, para depois negá-la pela idéia de que são um só e finalmente assumirem a voz e o desejo de Tiãozinho:

Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior que todos os bois e homens juntos. (Rosa, 1967, p. 314)

Morto Agenor Soronho, Tiãozinho, libertado da opressão, “vai em corridinha, maneiro” (Rosa, 1967, p. 318); chegamos ao final do conto e, quanto às estruturas fundamentais, podemos observar que se alcança aqui a situação eufórica. Este é o momento em que o carro, solidariamente, entoa seu canto de triunfo.

Encerra-se, assim, o conto, não sem que antes se recupere a figura daquela que é a primeira responsável por ele: “E logo agora, que a irara Risolêta se lembrou de que tem um sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás, é que o caminho melhorou” (Rosa, 1967, p. 318).

Tendo acompanhado o carro de bois por duas léguas e, tendo testemunhado o que se passou, a irara vai relatar tudo a Timborna quando o encontrar. Este, por sua vez, vai relatar ao personagem não nomeado, que assume a narrativa como chega até o narratário implícito. A questão que se nos coloca, porém, é a seguinte: ela deverá retornar essas duas léguas, o que certamente levará algum tempo, mas o que dizer do tempo em que se dá esse encontro? Como explicar, se Timborna necessariamente a apanha depois de ela ter visto tudo?

Se entendêssemos que o encontro foi *marcado* duas horas antes do momento em que se enuncia, teríamos de supor que ela e Timborna já haviam se encontrado antes da cena do bentinho, relatada no início, supor que nesse primeiro encontro ela teria se comprometido a fazer-lhe um relato posteriormente, que teria saído em busca de alguma história para contar e encontrado o grupo de Agenor Soronho, Tiãozinho e os bois; tendo testemunhado o desenrolar da história e a morte de soronho, volta e faz seu relato. Mas essa interpretação contradiz o dado inicial de que foi apanhada por Timborna tempos *depois* de ter presenciado os fatos e instada naquele momento a fazer um relato para recobrar a liberdade. Além disso, a vírgula teria de estar depois de “encontro”, para que “marcado” pudesse ser automaticamente determinado pelo adjunto adverbial que se segue; na posição em que se encontra, faz com que “duas horas e duas léguas para trás” passe a determinar o conjunto “ter um encontro”. Comparemos, por exemplo, dois enunciados usuais: “Tenho um encontro, marcado às dez horas” e “Tenho um encontro marcado, às dez horas”.

Somos levados a ver aqui, mais do que simples contradição no desenvolvimento da cronologia, talvez uma subversão da idéia tradicional, newtoniana e linear do tempo cronológico - poderíamos pensar na teoria da relatividade, segundo a qual não existiria um fluxo universal de tempo, mas sim o espaço-tempo, um contínuo tetradimensional em que espaço e tempo estariam intimamente ligados entre si; para essa teoria, a aparente linearidade dos acontecimentos depende do observador.

Lembrando que, entre a narrativa (1.1) que dá início ao conto (que é aquela em que se dá o diálogo entre Timborna e o personagem não nomeado) e o nível narrativo que tem Soronho, Tiãozinho e os bois do carro como personagens centrais (1.3), há o nível em que Timborna conta (1.2), cumpre citar que outros níveis mais se desenham, como o que engloba as narrativas levadas a termo pelos próprios bois (1.3.1) e que colocam em cena o boi Rodapião; este, por sua vez, inaugurar um outro nível (1.3.1.1) ao contar a história do boi Carinhoso, como recurso persuasivo para tentar convencer os

demais a deixarem de comer capim e assim conseguirem uma ração extra de milho e sal, numa autêntica incitação à greve de fome; ao lado daquelas narrativas que têm Rodapião como personagem, teríamos ainda o nível narrativo criado pelo relato que seu João Bala faz a Agenor Soronho sobre o acidente que acabara de sofrer (1.3.2) e a história da morte de Didico da Extrema, que, lembrada por Tiãozinho, o coloca ao mesmo tempo como narrador e narratário no nível que ela estabelece (1.3.3).

Temos, assim, um esboço da complexa estrutura de encaixe que, conforme Coelho (1983, p. 258), caracteriza o estilo rosiano, já apontada antes por Galvão (1972) em *As formas do falso*. Tentando, então, equacionar os diferentes níveis narrativos que se instauram no texto, teríamos, adaptando-se o esquema proposto por Barros e citado por Fiorin (1996, p. 69):

enunciador	enunciatário	enunciação pressuposta
(narrador implícito)	(leitor implícito)	(texto)
1 - narrador	narratário	
1.1 - personagem não nomeado	(implícito)	
1.2 - Timborna	personagem não nomeado	
1.3 - Risolêta	Timborna	
1.3.1- Brillhante	bois do carro	
1.3.1.1 - Rodapião	bois	
1.3.2 - João Bala	Agenor Soronho	
1.3.3 - Tiãozinho	Tiãozinho	

Note-se que na passagem de 1.1 para 1.2 o narrador passa a narratário, o mesmo ocorrendo de 1.2 para 1.3, e, em todos os níveis, personagens assumem o papel de narrador no nível que se segue.

CONCLUSÃO OU A PAIXÃO DE CONTAR

Eu-aqui-agora, eixo em torno do qual se dá a enunciação; espaço, tempo, observador/narrador, elementos dos quais se tece a narrativa, criando e transformando espaços, indo e vindo no tempo, jogando com variadas vozes, construindo, enfim, a cada passo, a cada conto, um mundo novo, no qual, seguramente, o tempo cronológico conta muito pouco.

E é a tentativa de provar que os animais podem falar, pensar, contar histórias, de um lado, mas sobretudo a criação desses mundos novos, um dentro de outro, levada às suas últimas conseqüências, o que parece presidir todo o desenrolar do conto.

Podemos agora compreender a que se referia Antonio Candido quando, em 1946, buscava definir a qualidade básica do escritor Guimarães Rosa e se via barrado, impossibilitado de ir além de "imprecisões como 'capacidade de contar' e 'vigor narrativo'". Por mais que a teoria avance, nunca dará conta de explicar tamanha "paixão de contar" (Candido, 1983, p. 247).

Referências bibliográficas

- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, A. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, H. N. H. A subjetividade no discurso. *Problemas atuais da AD*. São Paulo, s.n., 1994.
- CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 243-7 (Fortuna Crítica, 6).
- COELHO, N. N. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 256-63 (Fortuna Crítica, 6).
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- LEONEL, M. C. M. A palavra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, n.35, p. 201-10, 1995.
- LURIA, A. R. Diferenças culturais de pensamento. In: Vigostskii, L. S. et al. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 39-58.
- _____ O cérebro humano e a atividade consciente. In: Vigostskii, L. S. et al. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 191-224.
- REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.