

RENATA ACÁCIO ROCHA

**“NO RESUMO DE UM SÓ DIA”:
TEMPO E MEMÓRIA EM “O BURRINHO PEDRÊS” DE GUIMARÃES
ROSA**



ARARAQUARA – S.P.
2010

RENATA ACÁCIO ROCHA

“NO RESUMO DE UM SÓ DIA”:
TEMPO E MEMÓRIA EM “O BURRINHO PEDRÊS” DE GUIMARÃES
ROSA

Monografia de Conclusão de Curso (MCC),
apresentada ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de Bacharel em
Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profª Drª Maria Célia Leonel

ARARAQUARA – S.P.
2010

Rocha, Renata Acácio

No resumo de um só dia: tempo e memória em “O burrinho
pedrês” de Guimarães Rosa / Renata Acácio Rocha – 2010

52 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: Maria Célia Leonel

1. Guimaraes, Rosa, 1908-1967. 2. Literatura brasileira. 3. Contos
brasileiros. I. Título.

RENATA ACÁCIO ROCHA

**“NO RESUMO DE UM SÓ DIA”:
TEMPO E MEMÓRIA EM “O BURRINHO PEDRÊS” DE GUIMARÃES
ROSA**

Monografia de Conclusão de Curso (MCC),
apresentada ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de Bacharel em
Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profª Drª Maria Célia Leonel

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profª Drª Maria Célia Leonel
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Profº Drº Antônio Donizeti Pires
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Profª Msª Vanessa Chiconeli Liporaci
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A minha família,
À Profa. Dra. Maria Célia Leonel,
Aos meus amigos.

“Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo.”

Guimarães Rosa (1958a, p.295).

RESUMO

A memória, faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo o que se associe a eles, é uma das propriedades humanas encarregadas da construção da experiência, do conhecimento e da preservação da identidade do indivíduo. Mas, rememorar é também a forma como mantemos relações com o tempo, elemento essencial e inerente à nossa existência e responsável por sermos possuidores de memória. Para a narrativa, tal como para a vida, o tempo é categoria primordial, pois é nele que se sucedem os acontecimentos narrados ou vividos. Essa relação entre tempo e memória é marcante em “O burrinho pedrês”, conto de Guimarães Rosa inserido no seu livro de estreia, *Sagarana*. Nesse conto, verifica-se, de modo geral, que as personagens usam a memória como meio de retorno ao passado, evocando, consciente ou inconscientemente, a experiência e seu fruto, a sabedoria, para auxiliar no entendimento das situações presentes. Sendo assim, esta pesquisa tem como objetivo analisar como tempo e memória relacionam-se e tornam-se indispensáveis para o desenrolar da narrativa e para a construção das demais categorias – personagem, narrador e espaço. Para tanto, o embasamento teórico é composto de estudos agrupados em três dimensões: a) ensaios teóricos sobre a obra rosiana em geral e sobre o conto em particular; b) proposições filosóficas e/ou psicológicas sobre a memória e o tempo; e c) proposições sobre as categorias da narrativa mencionadas.

Palavras – chave: Guimarães Rosa. *Sagarana*. “O burrinho pedrês”. Tempo. Memória.

ABSTRACT

Memory, the ability of keeping and remembering past states of consciousness and everything that could be associated with them, is one of the human properties responsible for the construction of experience, knowledge and preservation of individual's identity. However, recalling is also the way we keep relationships with time, factor that is essential and inherent to our existence and responsible for the fact that we have memory. As for the narrative, as for life, time is a prime category, because it is in time that narrated or experienced events happen. This relationship between time and memory is remarkable in "O burrinho pedrês", Guimarães Rosa's short story present in his debut book, *Sagarana*. In this story, we can notice, generally, the characters use memory as a way to return to the past, evoking, consciously or unconsciously, the experience and its result, the wisdom, to help on the understanding of present situations. So, this research has as objective to analyze how time and memory relate and become indispensable to the development of the narrative and to the construction of the other categories - character, narrator and space. The theoretical foundation is based on studies clustered in three dimensions: a) theoretical essays about Guimarães Rosa's work in general and the particular short story b) philosophical and/or psychological propositions about memory and time, and c) propositions about the mentioned categories of narrative.

Keywords: Guimarães Rosa. *Sagarana*. "O burrinho pedrês". Time. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	11
1.1 A memória	11
1.1.1 Platão: a teoria da reminiscência	12
1.1.2 Bergson: a conservação do passado	14
1.2 As categorias da narrativa.....	16
1.2.1 O tempo	16
1.2.1.1 O tempo real	17
1.2.1.2 Os tempos da narrativa	18
1.2.1.3 Tempo e forma romanesca	20
1.2.2 A personagem	22
1.2.3 Narrador e focalização	24
1.2.4 O espaço	24
2 A OBRA DE GUIMARÃES ROSA	26
2.1 Pontas de <i>icebergs</i>	26
2.2 Escrita singular	27
2.3 <i>Sagarana</i> : um rio sem margens	30
3 “O BURRINHO PEDRÊS”	33
3.1 A memória das personagens	34
3.2 Narrador e focalização	39
3.3 Espaço e memória	41
3.4 Tempo e memória	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

INTRODUÇÃO

A memória, faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo o que se associe a eles, é uma das propriedades humanas responsáveis pela construção da experiência e do conhecimento, mas cabe a ela, principalmente, a função de preservar a identidade e de garantir ao indivíduo o direito de dizer eu, conseguindo abarcar, até certo ponto, o que foi e fez e o que é e faz. No entanto, o ato de rememorar não se limita à função de lembrar ou de recordar; rememorar é a maneira pela qual mantemos relações com o tempo, elemento essencial e inerente à existência e responsável por sermos possuidores de memória. Para a narrativa, tal como para a vida, o tempo é categoria primordial, pois é nele que se sucedem os acontecimentos narrados ou vividos, o que justifica a grande quantidade de estudos dedicados à sua compreensão.

Em “O burrinho pedrês”, conto inserido na coletânea *Sagarana*, livro de estreia de João Guimarães Rosa (1958b), percebe-se que as personagens utilizam a memória para trazer à tona o tempo passado como auxílio na compreensão do significado do tempo presente: “O antes é a semente, o germe, a raiz do depois.” (BOSI, A., 1992, p.21). Nesse conto, nota-se que a própria narrativa é a rememoração – e boa parte das narrativas de *Sagarana* finge resultar de rememoração – de um dia que conseguiu resumir toda a vida do “velho e sábio” burrinho Sete-de-Ouros, porque “[...] a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (ROSA, 1958b, p.4). Por meio de relatos dos vaqueiros, entremeados à história principal, narram-se fatos conservados na memória deles, que também são responsáveis pela constituição da sua experiência. Com essas lembranças, o leitor tem antecipações da história principal e é conduzido ao desfecho final, o afogamento dos vaqueiros, momento em que ressaltam a sabedoria e a experiência de Sete-de-Ouros.

Diante de tão expressiva manifestação das funções do tempo e da memória nessa narrativa, a pesquisa tem como objetivo analisar como o tempo, considerado como categoria narrativa, relaciona-se com a memória, que, guardando a experiência e conduzindo à sabedoria, faz-se elemento indispensável à compreensão das situações presentes no conto. Isso quer dizer que o objetivo da pesquisa é fazer um estudo das funções do tempo e da memória e de sua relação no conto selecionado. Para tanto, verifica-se, também, como a memória e o tempo constroem as personagens, o narrador e o espaço e são por eles construídos.

Por tratar-se de trabalho bibliográfico, a metodologia adotada baseou-se no levantamento, seleção, leitura e fichamento de dois tipos de texto: a obra de Guimarães Rosa, em especial o conto escolhido, e estudos que compõem o embasamento teórico, agrupados em três dimensões: a) ensaios críticos sobre a obra rosiana em geral e sobre o conto em particular para o necessário aprofundamento na investigação do discurso rosiano; b) proposições filosóficas e/ou psicológicas sobre a memória e o tempo; c) proposições sobre as categorias narrativas mencionadas, especialmente sobre o tempo.

No que se refere aos ensaios sobre a obra rosiana, apoiamo-nos, principalmente, na fortuna crítica organizada por Eduardo de Faria Coutinho (1983) e em estudos de Antonio Candido (1983a, 1983b) e Franklin de Oliveira (2001). No que diz respeito à memória, tomamos como base as reflexões de Platão (1971, 1957), em especial, os diálogos, “Mênon” e “Fédon”, que abordam a teoria da reminiscência; o livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* de Ecléia Bosi (1999), onde há um importante apanhado de teorias que tratam da memória e a tese *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias* de Rosiane Cristina Runho (2001). A análise das categorias narrativas leva em consideração os estudos de Gérard Genette ([197-]) e Benedito Nunes (1988) acerca do tempo; de Antonio Candido (2000) a respeito da personagem; de Antonio Dimas (1994) no que concerne ao estudo do espaço; os estudos do crítico Gérard Genette ([197-]) presentes em *O discurso da narrativa* também são considerados para a análise do narrador. Como auxílio secundário, utilizamos o *Dicionário de teoria da narrativa* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000).

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 A memória

A memória é a faculdade de conservar e permitir lembrar estados de consciência passados e tudo o que se associe a eles, salvando-os da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará mais; é, pois, a nossa primeira experiência com o tempo. Ela é a garantia da nossa própria identidade, é o que nos permite dizer eu reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos (CHAUÍ, 1997, p.126).

Além de permitir a atualização do passado ou a presentificação dele, a memória registra, também, o presente para que permaneça como lembrança. Para alguns estudiosos, a memória seria apenas um fato biológico, isto é, um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras. Entretanto, se a memória fosse um mero registro cerebral, como explicaríamos, no fenômeno da lembrança, que o que selecionamos e lembramos possui aspectos afetivos, sentimentais e valorativos? E se, ainda, considerarmos a memória como um fator biológico, como explicaríamos o esquecimento, já que, segundo essa teoria, tudo estaria automaticamente gravado e registrado em nosso cérebro? Tais questionamentos não eliminam a evidência de que haja componentes biológicos, fisiológicos e componentes cerebrais na memória, pois estudos científicos mostram o papel de algumas substâncias químicas na produção e conservação dela. O que se tenta demonstrar é que os aspectos químicos e biológicos não dão conta de explicar todo o fenômeno, isto é, a memória como forma de conhecimento e de componente afetivo de nossa vida (CHAUÍ, 1997, p.128).

Buscando fazer um breve levantamento sobre as mais importantes teorias que abordam a memória, iniciamos as reflexões sobre esse tema apresentando a **teoria da reminiscência** de Platão (1971, 1957), discípulo do memorável Sócrates. Tal teoria é abordada em dois dos seus diálogos, “Mênon” e “Fédon”, onde se percebe que o filósofo acreditava que o aprendizado não passava, na verdade, da rememoração de saberes já adquiridos em vidas anteriores.

Levando também em consideração as teorias modernas sobre a memória, utilizamos o livro de Ecléia Bosi (1999), *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, em que a autora faz um importante apanhado das teorias sobre a memória, para expormos as ideias de Henri Bergson, que estuda a memória sob viés mais introspectivo, acreditando que ela baseia-se na **conservação do**

passado.

1.1.1 Platão: a teoria da reminiscência

Toda a teoria da reminiscência baseia-se no pressuposto da imortalidade da alma. Essa teoria trata do conjunto de hipóteses pelas quais Platão supõe uma existência anterior à atual. Nessa outra existência, a alma teria possuído uma ciência perfeita, ou seja, teria contemplado as Ideias Puras. Sendo assim, quando o nosso espírito hoje se instrui, se educa, ele não está fazendo nada mais do que se lembrar das ideias puras que um dia contemplou, está, apenas, recordando-se de modo vago e nebuloso daquilo que um dia contemplou com toda a perfeição¹.

O diálogo intitulado “Mênon” demonstra, de modo geral, a tentativa de Sócrates de responder à pergunta de Mênon, se a virtude pode ser ensinada ou adquirida. É nesse diálogo que aparecem as primeiras hipóteses socráticas sobre a imortalidade da alma, porém, as referências à teoria da reminiscência não são muito precisas nem indicam, de maneira adequada, a relação que as ideias mantêm entre si. Existe, apenas, uma referência muito rápida às condições da vida anterior, ao problema da contemplação das ideias puras. Nesse diálogo, Sócrates argumenta que, se aprender é recordar, é necessário considerar que antes do nascimento, a alma viu o que depois dele pode rememorar (RUNHO, 2001, p.12).

De acordo com Sócrates nesse diálogo, já os poetas de grandeza divina diziam que a alma do homem é imortal e que há momentos em que ela foge da vida, quando falece, e há momentos em que reaparece, quando inicia uma nova existência. Porém, ela jamais desaparece de modo absoluto e, devido a isso, os homens devem se esforçar em viver a vida mais piedosa possível. Continuando seu raciocínio, Sócrates, dialogando com Mênon, conclui que a alma é imortal, nasceu repetidas vezes e pôde contemplar todas as coisas existentes tanto na Terra quanto no Hades. Por isso, não é de se admirar que a alma seja capaz de evocar à memória a lembrança de objetos que viu anteriormente e que se relacionam com a virtude e com todas as outras coisas existentes. Segundo seu argumento, toda a natureza seria uma coisa só, um todo orgânico e o espírito, dessa forma, já viu todas as coisas. Assim, não há nada que impeça que ao lembrar uma coisa – o que chama de “saber” – todas as outras coisas ocorram imediata e maquinalmente à

¹ Nota de rodapé de número dezoito elaborada por João Cruz Costa, presente na obra *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro* (PLATÃO, 1971, p.84).

consciência. Compete ao homem, unicamente, esforçar-se e sempre procurar, sem descanso, esse “saber”, pois toda a investigação e a ciência são simples recordações (PLATÃO, 1971, p.84-85).

No diálogo intitulado “Fédon”, o próprio Fédon relata a Equécrates as últimas horas de vida do filósofo Sócrates. Nesse diálogo, Platão discute a imortalidade da alma e a consequente necessidade de uma vida conformada com os princípios da filosofia e retorna às discussões sobre a teoria da reminiscência.

Assim, por meio da indagação de um dos seus discípulos, Sócrates retoma as explicações sobre esse tema. No diálogo discutido anteriormente, Sócrates comprova sua teoria por meio de um questionamento sobre geometria feito a um escravo que não possuía, aparentemente, nenhum tipo de instrução sobre tal assunto. Fazendo as perguntas certas, o filósofo, em “Mênon”, comprova que mesmo um escravo, sem nenhum tipo de instrução sobre geometria, pode responder corretamente às perguntas sobre essa ciência, pois tudo já sabe, apenas está se recordando de tal saber.

Em “Fédon”, Sócrates inicia sua explanação dizendo que, quando uma pessoa vê, ouve ou sente alguma coisa por algum outro sentido, além de ficar conhecendo essa coisa, adquire também ideia de outra, cujo conhecimento se distingue do da primeira. Nesse momento, pode-se dizer que houve reminiscência da ideia que adquiriu. O filósofo comprova sua tese utilizando o exemplo da lira: um amante ao ver uma lira, roupa ou outro objeto que o amado costuma usar, reconhece a lira e evoca a imagem da pessoa amada, o que seria a reminiscência (PLATÃO, 1957, p.156-157).

O conhecimento adquirido não é esquecido, pois sempre o homem nasce sabendo-o e o conserva por toda a vida. “Saber, com efeito, consiste nisto: adquirido o conhecimento duma coisa, conservá-lo e não o perder. Ou o que chamamos esquecer, Símias, não é perder um conhecimento?” (PLATÃO, 1957, p.160). Tendo adquirido-o antes de nascer, ao nascer perde-se o conhecimento, mas, depois, usando os sentidos em relação àquelas coisas, readquirem-se os mesmos conhecimentos que, em época anterior, possuiu-se. Nesse caso, o que se chama aprender seria, na verdade, readquirir um conhecimento já possuído, ou seja, esse acontecimento seria o que Sócrates chamou de reminiscência: “Por conseguinte, repito, de duas uma: ou já nascemos com o conhecimento das realidades e todos conservamos esse conhecimento vida em fora, ou aqueles, que dizemos aprenderem depois, estão apenas relembando, e a instrução seria uma reminiscência.” (PLATÃO, 1957, p.160).

A partir dessa discussão, Sócrates e seus discípulos chegam à conclusão de que, mesmo antes de estarem na forma humana, as almas já existiam separadas dos corpos e possuíam inteligência; devido a isso, tudo o que aprendemos em vida nada mais é que a rememoração de um saber adquirido anteriormente.

1.1.2 Bergson: a conservação do passado

O filósofo francês Henri-Louis Bergson no livro publicado em 1896, *Matière et mémoire*, inicia as considerações sobre a memória partindo da experiência da percepção. Para ele, cada imagem formada no sujeito é mediada pela imagem sempre presente do seu corpo, ou seja, há um presente contínuo que se manifesta por movimentos que definem ações e reações do corpo sobre o ambiente, e forma-se assim o nexo entre **imagem do corpo** e **ação**. Entretanto, nem todas as sensações levadas ao cérebro resultam em ação. Quando esse trajeto é só de ida, isto é, a imagem suscitada no cérebro permanece nele, “durando”, teríamos o esquema **imagem-cérebro-representação**. O primeiro esquema, **imagem-cérebro-ação**, é motor e o segundo, **imagem-cérebro-representação**, é perceptivo. Um e outro dependem de um esquema corporal, que vive sempre no momento atual e se realimenta desse mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente (BOSI, E., 1999, p.43-44).

O afloramento do passado, a memória, que é o ponto aonde Bergson propõe-se a chegar e pelo qual nós aguardamos, dá-se por meio das percepções registradas no presente, pois é deste que parte o chamado ao qual a lembrança responde. Os dados imediatos e atuais dos nossos sentidos são combinados a milhares de pormenores da nossa experiência passada; essa memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, E., 1999, p.47).

A memória teria como função limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de conduzir o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo antes. A percepção

concreta – mais rica e mais viva que a percepção pura, sem sombra nenhuma de memória – precisa valer-se do passado que, de algum modo, se conservou: “[...] a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida.” (BOSI, E., 1999, p.47).

O passado conserva-se e atua no presente, porém, de um lado, o corpo guarda esquemas e comportamentos de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da **memória-hábito**, a memória dos mecanismos motores; e de outro, ocorrem as lembranças independentes de quaisquer hábitos, isoladas, singulares, que constituiriam verdadeiras ressurreições do passado.

Processo resultante das exigências da socialização, a **memória-hábito** adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras; trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em hábito, em uso na vida cotidiana: “A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural.” (BOSI, E., 1999, p.49). Diferente dessa memória, a lembrança pura quando se atualiza na **imagem-lembrança** traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Dessa forma, possui um caráter não mecânico, mas evocativo em seu aparecimento por via da memória. Assim, as duas memórias diferenciam-se porque a “[...] imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia a dia.” (BOSI, E., 1999, p.49).

A maior preocupação de Bergson é a de entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente, a confluência da memória com a percepção. Procurando descrever o dinamismo interno da memória como um processo que parte de uma imagem qualquer e, por meio de associações de similaridade, toca outras imagens que formam com a primeira um **sistema**, o filósofo conclui que a recordação seria, portanto, uma organização extremamente móvel cujo elemento base ora é um aspecto ora outro do passado. Daí resulta a diversidade dos “sistemas” que a memória pode produzir em cada um dos espectadores do mesmo fato.

Para o filósofo francês, o principal desafio quanto à questão da memória é provar a espontaneidade e a liberdade dela, em oposição aos esquemas mecanicistas que entendiam que ela estava alojada em algum canto escuro do cérebro: “Bergson quer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo

inconsciente.” (BOSI, E., 1999, p.51). Ou seja, toda lembrança vive em estado latente antes de ser atualizada pela consciência. Esse estado é qualificado de “inconsciente”, porque está metaforicamente abaixo da consciência atual. Entretanto, a função da consciência, quando solicitada a deliberar, é, principalmente, a de colher e escolher, dentro do processo psíquico, o que não é a consciência atual, trazendo-o à sua luz. Sendo assim, a ação da consciência considera o “outro”, isto é, a existência de fenômenos e estados infraconscientes que costumam ficar à sombra. É justamente nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória: “Negar a existência desses estados conscientes significa, para Bergson, o mesmo que negar a existência de objetos e de pessoas que se encontram fora do nosso campo visual ou fora de nosso alcance físico.” (BOSI, E., 1999, p.52). Concluindo, o princípio central para Bergson é o da memória como **conservação do passado**. Esse sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.

1.2 As categorias da narrativa

1.2.1 O tempo

Como categoria literária, o tempo é um dos elementos primordiais da narrativa, pois é nele, basicamente, que se inserem os acontecimentos relatados, ou seja, a narrativa dá conteúdo ao tempo. Da mesma forma, o tempo é elemento essencial e inerente à vida, pois está inseparavelmente ligado a ela, como os corpos ao espaço (MANN apud NUNES, 1988, p.5-6).

Desde sempre, a questão do tempo preocupa quem se dedica a abordar os domínios da teoria literária. A literatura, arte da sucessão por excelência, assim como a música e o cinema, processa-se no tempo e toma um tempo determinado no seu papel de comunicação. Quer no que diz respeito à caracterização da ficção, quer no que toca à reflexão produzida pelos próprios criadores, quer ainda em embrionárias, mas lúcidas tentativas de distinção de gêneros, a relação do texto escrito com a categoria do tempo se coloca e adquire emergência central e irradiante na sua compreensão (SEIXO, [197-], p.14).

Na *Poética* de Aristóteles, a preocupação com o tempo já é evidenciada. Na obra do filósofo grego, essa questão é abordada muito rapidamente, apenas para reforçar a distinção entre epopéia e tragédia; enquanto a segunda teria duração de uma evolução solar, a primeira teria

duração ilimitada. Nem mesmo a **teoria dos gêneros**, resultado das interpretações da *Poética*, fez um estudo mais aprofundado sobre as marcas temporais que aproximam o épico do dramático e os separam da expressão lírica (NUNES, 1988, p.6-9). Já a teoria da literatura explica o tempo como categoria da narrativa literária, por força do princípio de sentido intrínseco ou imanente do texto, de valor essencialmente conotativo, ou seja, de teor subjetivo. Sob a influência do estruturalismo linguístico, avesso ao conceito de *mímesis*, a teoria da literatura amarrrou esse valor à lógica da narrativa, como uma especificação de funções, desamarrando, no texto, a referência da linguagem ao real (NUNES, 1988, p.74).

Entretanto, não são apenas os teóricos da literatura que se questionam sobre esse tema, filósofos também o fazem e experimentam a perplexidade diante de questão que direta ou indiretamente – a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural – interferem na sua concepção. Santo Agostinho (1984, p.218) estuda o problema do tempo apenas sob o aspecto psicológico: como é que nós o apreendemos? Em *Confissões*, o “santo doutor” expõe sua inquietação em tom decepcionado: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, 1984, p.218).

Usando como fio condutor o livro de Benedito Nunes (1988), *O tempo na narrativa*, apontaremos as principais características dessa importante categoria da narrativa, com o intuito de relacioná-la com a memória, que foi abordada na seção anterior, para, então, verificarmos quais são as funções desses dois elementos, memória e tempo, no conto de Guimarães Rosa, “O burrinho pedrês”.

1.2.1.1 O tempo real

O termo **tempo** preocupa as mais diversas áreas do saber. A física, por exemplo, acredita que a experiência do movimento exterior das coisas tem maior importância na elaboração do conceito de **tempo físico, natural** ou **cósmico**, que, tanto pode ser a medida do movimento como a relação entre o anterior e o posterior, quanto pode ser o processo de mudança, que é objetivo, pois independe de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque indica a quantidade de tempo que se passou. A interpretação desse conceito tem variado de acordo com o desenvolvimento dessa ciência, como se verifica nos estudos dos físicos Isaac Newton e Albert

Einstein. Já o **tempo psicológico**, o **tempo vivido** ou a **duração interior** é a experiência de sucessão dos nossos estados internos e caracteriza-se pela sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Variável de indivíduo para indivíduo, esse tempo subjetivo e qualitativo é a mais imediata e óbvia expressão temporal humana (NUNES, 1988, p.18-19).

Por sua vez, o **tempo cronológico**, por estar ligado ao **físico**, apoia o sistema dos calendários. Esse tempo acrescenta à cronometria a ordem das datas a partir de acontecimentos qualificados, que servem de ponto referencial, anterior ou posterior, em relação ao qual outros acontecimentos se situam. Tempo socializado ou público, o **tempo cronológico** fixa e abriga expressões temporais específicas e autônomas da cultura, que, de certa forma, se destacam na sua vigência geral periodicamente (páscoa, natal etc). O **tempo histórico**, por sua vez, representa a duração das formas históricas de vida e pode-se dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmado por fatos diversos de acordo com diferentes padrões culturais (NUNES, 1988, p.20-21).

De acordo com Benedito Nunes (1988, p.22), o **tempo linguístico**, tempo do discurso, revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística. Suas divisões próprias, perceptíveis no ato da execução da fala, dentro das relações linguísticas, atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece:

É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que o proferem, que fica demarcado o **presente** da enunciação: os **dêiticos**, **hoje**, **amanhã**, **depois**, funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O **tempo linguístico** dependerá do **ponto de vista** da narrativa [...]. (NUNES, 1988, p.22-23, grifo do autor).

As várias modalidades de tempo citadas acima, **tempo físico**, **tempo psicológico**, **tempo histórico** e **tempo linguístico**, são formas diferentes do tempo real. Porém, devido à obra literária estar condicionada pela linguagem e assim dependente, concretamente, de um número sempre finito de frases, nela o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. O tempo na ficção liga entre si momentos que o tempo real separa, inverte a ordem desses momentos ou perturba a distinção entre eles, de tal forma que será capaz de dilatá-lo indefinitivamente ou de contraí-lo num momento único, figurando o oposto do tempo, o intemporal e o eterno (NUNES, 1988, p.24-26).

1.2.1.2 Os tempos da narrativa

A obra literária de caráter épico ou narrativo possui três planos: o da **história**, do ponto de vista do significado ou conteúdo narrativo; o do **discurso narrativo**, do ponto de vista da forma de expressão; e o da **narração**, do ponto de vista do ato de narrar, conforme propõe Gérard Genette ([197-], p.25) em *Discurso da narrativa*. É no plano da **história** que o tempo da obra literária é diferente do real. Porém, o tempo da história, ao qual denominamos **imaginário**, depende do tempo real, que existe na consecutividade do **discurso** em que aquele se funda e à custa do qual aparece ou se desloca. Segundo Todorov (apud NUNES, 1988, p.27),

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro [...].

Portanto, o **discurso** nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a **história**, por sua vez, nos fornece o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, traduzível num resumo. Usualmente, o tempo de uma (história) corre paralelamente ao do outro (discurso) (NUNES, 1988, p.28).

As variações de tempo na narrativa não podem ser apreendidas se apenas olharmos para o **discurso** separadamente da **história**, ou vice-versa. O tempo na narrativa só é mensurável sobre esses dois planos em função dos quais ele varia. Ele deriva, dessa forma, da relação entre o **tempo do narrar** e o **tempo do narrado**:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto. (GENETTE, [197-], p.33).

A **anacronia** é essa discordância entre a **ordem** da **história** e a do **discurso**. Quando, em uma anacronia, há um recuo pela evocação de momentos anteriores, ou um avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, temos, respectivamente, segundo denominação de Gérard Genette ([197-], p.38), uma **analepse** (retrospecção) e uma **prolepse** (prospecção), enquanto forma de discordância entre as duas ordens temporais: do

discurso e da **história**. Seus correspondentes cinematográficos seriam, respectivamente, o *flashback* e o *flashforward*. Essas antecipações e retrospectões diferem entre si quanto ao seu **alcance** (o período de tempo que ocupam a partir do momento em que começam) e sua **amplitude** (a duração do evento que introduzem, alcançando ou não o evento principal) (NUNES, 1988, p.31-32).

Outro ponto importante a se tocar quanto aos tempos da narrativa é a **duração**. Uma história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração. Duas são as possíveis variações de duração: o **sumário**, que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo rapidez à narrativa, e o **alongamento**, no qual o discurso dura mais do que a história. Entre essas duas classificações, temos a **cena**, em que o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos. Quando o tempo da história para e o do discurso continua em uma descrição, por exemplo, temos uma **pausa**. E quando ocorre o contrário, o tempo do discurso é anulado, enquanto o da história prossegue, temos uma **elipse**. As figuras retóricas explanadas acima, que são efeitos estéticos decorrentes das diferenças de **andamento**, constituem mecanismos básicos da economia do tempo. Considerados em conjunto com as mudanças operadas pelas **anacronias**, também mostram que uma das formas da narrativa é cambiar um tempo por outro e que por isso ela é, antes de tudo, “um sistema de transformações temporais” (METZ apud NUNES, 1988, p.36).

Apesar de estar relacionado diretamente com o emprego dos tempos verbais, o caso da **frequência**, não é diferente do de **ordem** e **duração**, e certamente não fica fora desse sistema, pois se relaciona com a repetição, um dos dados preliminares da experiência comum do tempo. Característica essencial da temporalidade narrativa, a **frequência**, para Genette ([197-], p.113-114), é a capacidade do discurso de “reproduzir” os acontecimentos recorrentes, é condição da iteração generalizante, própria das formas verbais durativas, em que se assenta um procedimento estilístico corrente.

1.2.1.3 Tempo e forma romanesca

A questão do tempo é sempre colossal e está sempre presente para o romancista. Tanto a questão técnica, quanto a estética do tempo depende do bom andamento do romance. Porém, o

problema do tempo no romance, devido à sua flexibilidade temporal, está na raiz de sua forma, visto que é, por vezes, difícil de distinguir o **romance** do **conto** e da **novela**. Costuma-se dizer que o **conto**, instantâneo de uma situação, é resistente às **anacronias** de alcance extensivo e de considerável amplitude; a **novela**, por sua vez, abrange situações diversas, encadeadas cronologicamente ou por uma casualidade que pode ser rigorosa. Já a extensão do **romance** casa-se com o sincretismo ou o hibridismo de sua forma, que combina elementos díspares – digressões, comentários, expressão lírica e apresentação dramática – como diferentes “centros de interesses”, podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso de andamento variável, que tende a continuar, ao contrário da **novela**, para além do ponto culminante da ação principal (NUNES, 1988, p.48-49).

A época do romance é a época do surgimento da História moderna. O conteúdo de representação épica tornava-se prosaico e a sua forma converteu-se na trajetória “biográfica” de um herói problemático, em conflito com o mundo, trajetória na qual a passagem do tempo imprime seus sinais de inquietação, de mudança, de declínio e de conciliação. A subjetividade insatisfeita do herói problemático do século XX forçaria a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, e não mais teríamos a temporalidade cronológica que predominou nos romances do século XIX. Aproveitando a herança dos mitos em sua estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anônima do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. O confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o cronológico, problema eminente da filosofia, acrescentar-se-ia à tensão da forma romanesca, porosa de dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo (NUNES, 1988, p.49-50).

No século XIX, os romances de ação, que possuíam intrigas complexas, valeram-se da técnica de entrelaçamento por alternância do discurso com efeito suspensivo, para solucionar o problema da continuidade: interrompido um episódio no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa da sua continuidade, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica (enquanto isso, no mesmo momento, naquele dia), e volta-se, por mecanismo semelhante, ao anterior. Em tal caso, a ilusão de **simultaneidade** está nos pontos de entrelaçamento das várias linhas de ação interrompidas que os protagonistas centralizam (NUNES, 1988, p.51).

O ciclo de mudanças que o romance experimentou no início do século XX ocasionou um

processo de modificação do enredo, consequente à passagem da consciência individual ao posto de **centro mimético da narrativa**. Procurou-se, então, legitimar a ficção pela verossimilhança das situações. Fundada no conhecimento de leis naturais, o centro mimético da consciência individual exigiu a compreensão introspectiva da personagem e a vivência de acontecimentos exteriores. Essa mudança aliviou e, em outros casos, liberou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita, indissociável do **tempo físico**. Autores como Proust e Virgínia Woolf interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam. O fluxo de consciência – *the stream of consciousness* – é, na criação romanesca, o eixo principal da transformação do enredo (NUNES, 1988, p.57). O romance contemporâneo, explorando **tempo vivido**, descobre os arquétipos inconscientes, elementos intemporais da conduta humana entrelaçado à **duração interior**.

Após essa explanação sintética sobre as diversas formas e ocorrências do tempo na narrativa, pode-se concluir que é pela leitura que se concretiza a função do tempo, visto ser o destinatário da ficção que reatualiza o processo de reconfiguração do real que a obra literária de caráter épico cristaliza. O percurso das palavras, de linha a linha, não se limita a reproduzir, aditivamente, o enunciado das frases, dispostas em sequência. De frase a frase se opera uma síntese memorial, que retém os significados anteriores, e que, com base neles, propende aos seguintes. A dinâmica dos atos de preenchimento, que corre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual ao leitor, com a suma da sua experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro.

1.2.2 A personagem

A personagem é, frequentemente, o ponto em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa. Construída progressivamente pelo texto narrativo, a personagem é uma unidade difusa de significação, suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa; é, pois, constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz (REIS; LOPES, 2000, p.314-315).

Em seu estudo, “A personagem do romance”, Antonio Candido (2000, p.53-54) diz que as personagens vivem através do enredo e este existe através delas. Juntos exprimem os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. Três seriam os elementos centrais de um desenvolvimento novelístico e que só existem intimamente ligados: o enredo, a personagem que representa a sua matéria e as “ideias”, que representam o seu significado. “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (CANDIDO, 2000, p.54). No romance, a personagem é o que há de mais vivo e sua leitura depende, de modo geral, da aceitação da verdade da personagem pelo leitor. O romance se baseia, dessa forma, em certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada por meio da personagem que é a concretização dessa relação.

Quando um ser elabora uma noção a respeito da personalidade de outro ser, por exemplo, se levarmos em consideração a percepção física que se tem inicialmente, essa noção é sempre incompleta, ou seja, o conhecimento dos seres é fragmentário. O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, está, na verdade, retomando, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória e incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Entretanto, a visão fragmentária inerente ao ser humano é uma condição que não escolhemos, mas a que nos submetemos. Por sua vez, no romance ela é criada, estabelecida e dirigida racionalmente pelo escritor, que delimita e encerra o conhecimento do outro: “Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.” (CANDIDO, 2000, p.58).

Nessa aproximação entre o conhecimento apreensível da personalidade dos seres fictícios e o dos vivos, Antonio Candido (2000, p.59) acredita que a nossa interpretação da personagem pode variar, mas o escritor lhe dá, desde o início, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. Por isso, a personagem é, relativamente, mais lógica, mais fixa do que os seres vivos, o que não quer dizer que seja menos profunda; porém, a sua profundidade é um universo em que os dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador que os selecionou e os limitou em busca de lógica.

A natureza da personagem, entretanto, depende, em parte, da concepção que preside o romance, das intenções do romancista. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance. Antonio Candido (2000, p.75) afirma, pois, que a “vida” da personagem depende da

economia da obra, da sua situação em face aos demais elementos que a constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias.

1.2.3 Narrador e focalização

O narrador é, fundamentalmente, uma espécie de autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa. As funções do narrador não se esgotam no ato de enunciação que lhe é atribuído. Como responsável pela narração, ele é detentor de uma voz observável no nível do enunciado também por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas (REIS; LOPES, 2000, p.257-258).

Dependendo da situação narrativa adotada, o narrador configura o universo diegético que modeliza, pela peculiar utilização que faz dos signos e códigos narrativos: organização do tempo, regimes de focalização privilegiados etc (REIS; LOPES, 2000, p.259-267). De acordo com Gérard Genette ([197-], p.244), o narrador pode ser autodiegético, que é aquele que relata as suas próprias experiências como personagem central da história; homodiegético, que é aquele que relata histórias da qual participou, mas não como protagonista; e narrador heterodiegético, aquele que narra uma história à qual é estranho, já que não a integrou como personagem.

A focalização, termo proposto também por Gérard Genette ([197-], p.187), por sua vez, pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo da consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer seja o do narrador heterodiegético. A focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada, atinge a sua qualidade por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Devido a isso, a focalização deve ser considerada um procedimento primordial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história.

1.2.4 O espaço

O espaço é uma das mais importantes categorias da narrativa, não apenas pelas articulações funcionais que estabelece com outras categorias, mas, também, pelas incidências

semânticas que o caracterizam. Nele se integram os componentes físicos que servem de cenário para o desenrolar da ação e à movimentação das personagens, além de poder ser entendido também em sentido translato, abarcando, dessa forma, tanto atmosferas sociais como psicológicas (REIS; LOPES, 2000, p.135).

Segundo Antonio Dimas (1994, p.6), a importância do espaço como categoria narrativa pode tornar-se secundária devido a tal componente encontrar-se diluído em algumas obras. Há, porém, situações em que ele é prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação. Entretanto, quando o escritor sabe dissimulá-lo de tal forma a ponto de harmonizá-lo com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo nenhuma prioridade, cabe ao leitor a fascinante tarefa de descobrir a sua funcionalidade e organicidade dentro da narrativa.

Com a evolução das formas narrativas, [...] deixou-se de privilegiar a ação, o espaço, o tempo ou o personagem para se procurar uma integração mais harmônica das partes constitutivas do romance, cuja multiplicidade e relatividade do ponto de vista, nos dias de hoje, parecem ser o componente mais encarecido. (DIMAS, 1994, p.56).

2 A OBRA DE GUIMARÃES ROSA

2.1 Pontas de *icebergs*

Tal como pontas de *icebergs*, que na imensidão do mar ajudam o navegador a evitar que a nau se espedace de encontro às massas de gelo submersas e que não podem ser vistas, as datas são pontos de luz sem os quais os eventos acumulados pelos séculos não poderiam ser vislumbrados (BOSI, A., 1992, p.19).

Apesar de ser autor de uma obra atemporal em sua temática e em todos os seus planos, evidenciamos algumas “pontas de *icebergs*” na cronologia de Guimarães Rosa para iniciarmos nossa pesquisa sobre a imensurável obra deste “artista-demiurgo” (BOSI, A., 1989, p.484).

A 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais, nasce João Guimarães Rosa. Em 19 de novembro de 1967, em Copacabana no Rio de Janeiro, três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras, falece aos 59 anos o profissional liberal, médico, funcionário público, diplomata e contador de histórias de boa memória².

A primeira publicação de Guimarães Rosa data de 1929; trata-se do conto intitulado “Mistério de Highmore Hall”, que é seguido de três outras publicações em 1930, os contos “Maquiné”, “Chronos kai Anagke” (Tempo e destino) e “Caçadores de camurça”. Com exceção do conto “Maquiné”, único texto da sua obra imatura cuja localização seria a gruta de Maquiné e em que a ação acontece em passado remoto – anterior ao “descobrimento” do Brasil – as primeiras narrativas rosianas têm como espaço diegético regiões longínquas em relação ao espaço brasileiro, como os Alpes, a Escócia, o sul da Alemanha (LEONEL; NASCIMENTO, 1999, p.95). Obras posteriores, como *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas* etc, seriam, diferentemente, localizadas no sertão e este espaço, a partir de então, passaria da simples região física, para alcançar, gradativamente, traço humano, construindo o sentido de região humana, ou condição interior da personagem – consequentemente do ser humano de modo geral – significação que é amplamente explorada em *Grande sertão: veredas* (LEONEL; NASCIMENTO, 1999, p.104).

² Salvo indicação, os dados apresentados nesta seção advêm do livro de Edna Maria F. S. Nascimento e Lenira Marques Covizzi (1988), *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*.

Em 1936, João Guimarães Rosa recebe o primeiro lugar no Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de poemas intitulado *Magma*, que só vem a público em 1997. Usando o pseudônimo *Viator*, Guimarães Rosa compila, em 1937, doze contos para concorrer ao Concurso Humberto de Campos promovido pela Livraria José Olympio. Tendo como título provisório *Contos*, a coletânea recebe o segundo lugar devido ao voto contrário do também escritor Graciliano Ramos.

Anos mais tarde, especificamente em 1946, a coletânea que, segundo julgamento do júri, foi merecedora do segundo lugar no concurso da Livraria José Olympio, recebe algumas modificações e é publicada sob o título de *Sagarana*. Primeiro livro publicado de João Guimarães Rosa, *Sagarana* foi aclamado por críticos como Antonio Candido (1983b) e Álvaro Lins (1983), como sendo uma das mais importantes obras de ficção surgidas naqueles últimos anos. Uma década depois, o autor publica as novelas de *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*; este último consagra Guimarães Rosa como um dos autores mais importantes da literatura brasileira. *Primeiras estórias* é publicado em 1962. 1967 é o ano de publicação de *Tutameia: terceiras estórias* e, como já dito, ano da posse de João Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras e da sua morte. Postumamente, são publicadas as obras *Estas estórias* e *Ave, palavra*, respectivamente, em 1969 e 1970.

2.2 Escrita singular

Quando da publicação de *Sagarana*, obra de estreia de João Guimarães Rosa, a atenção de críticos como Álvaro Lins (1983) e Antonio Candido (1983b), inicialmente, voltou-se para a dimensão formal: o uso da palavra era, nitidamente, uma das preocupações do autor. Estava iniciada, então, “a revolução rosiana” de que falou Franklin de Oliveira (2001, p.475).

Por toda a sua obra, o estilo do autor mineiro trouxe à tona uma linguagem que se baseava nos usos linguísticos do povo, subvertendo a semântica dicionarizada e fazendo ir pelos ares tudo o que havia de estagnado na dicção literária brasileira (OLIVEIRA, 2001, p.476). Característica marcante dessa revolução foi a revitalização da palavra operada por esse autor. Possuindo verdadeiro horror ao lugar-comum, Guimarães Rosa procurava incessantemente renovar a palavra e para isso usava, basicamente, dois mecanismos: “[...] alterar o ‘significante’ e criar um

neologismo, e associar o ‘significante’ a uma série de outros, de modo a fazê-lo funcionar como uma espécie de *leitmotiv*.” (COUTINHO, 1983, p.204).

A variedade de significados que está contida em uma palavra é um dos pontos que caracteriza a linguagem poética, em que a palavra não é um meio, mas um fim em si mesmo, sugerindo muito mais do que significa. Guimarães Rosa não criou significantes novos, explorou as possibilidades latentes da língua, neologizando vocábulos comuns e reavivando-lhes o significado. Em consonância com o pensamento de Guimarães Rosa, Eduardo de Faria Coutinho (1983, p.203) conclui:

Como tudo na vida, as formas da língua também envelhecem e se tornam completamente inexpressivas após uso prolongado: palavras perdem o seu significado originário, expressões se tornam obsoletas, construções sintáticas inteiras caem em desuso e são substituídas por outras. Cabe, então, ao escritor, consciente de sua missão, refletir sobre cada palavra ou construção que utiliza e fazê-la recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso. Em outras palavras, ele tem de revitalizar a linguagem.

A modernidade da obra de Guimarães Rosa está, justamente, na aversão ao clichê, ao estereótipo. Penetrando modernamente na origem da palavra, sua obra provoca uma ruptura com o molde tradicional da narrativa. O autor recria o vocábulo, utiliza regionalismos e palavras de origem indígena, mistura termos e expressões modernos e arcaicos, eruditos e coloquiais, soma os estrangeirismos, o vocábulo científico com a graça dos neologismos. Põe em dúvida a norma do português, dando uma nova ordem sintática que desfaz as convenções.

A escritura singular utilizada pelo mineiro João Guimarães Rosa possibilita ao leitor disposto a isto, uma verdadeira aventura. Representando a vida esteticamente, o autor age e provoca ações no leitor. Esse deve ser ativo e mergulhar no mar de vida que é sua obra. A oralidade dos seus textos possui a capacidade de provocar essa atitude ativa para que o leitor possa degustar melhor as suas histórias, sentindo-se verdadeira parte delas. Em depoimento a uma das suas tradutoras, Harriet de Onís, o autor deixa explícita essa intenção:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse nas bengalas dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo

e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (ROSA apud NASCIMENTO; COVIZZI, 1988, p.35).

Esse leitor é imerso em um universo singular, em que o criador dele encontrou o ponto na expressividade da sua visão de mundo por meio de temas como o natural e o sobrenatural, o medo e a coragem, o bem e o mal, a alegria, o amor. Suas histórias são fábulas, mas com temática – enquanto ação, motivo e enredo – verossímil. Suas personagens são “[...] seres ideais inseridos em situações concretas.” (OLIVEIRA, 2001, p.487). Alfredo Bosi (1989, p.487), em sua *História concisa da literatura brasileira*, acredita que “O que se passa com a linguagem de Guimarães Rosa no tratamento das unidades verbais (fonemas, morfemas), ocorre também no plano dos grandes blocos de significado: as suas estórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência [...].”

Franklin de Oliveira (2001, p.501) também acredita que a obra de Guimarães Rosa não é válida somente porque se verificam, na sua estrutura estética, todos os múltiplos elementos composicionais de que estamos falando. Se deixado de lado seu interesse extra-artístico de representação literária da realidade brasileira, fica latente que sua obra é válida, principalmente, como realização artística pura. É com Guimarães Rosa que a literatura brasileira começa a transcender, pois ele vence não só a carência de técnica da época, mas também a absurda e permanente ausência de pensamento filosófico. O crítico constata que as histórias do autor mineiro são contos de fadas adultos e sua intensa maturidade – ao mesmo tempo em que salienta seu apelo ao encantatório e ao maravilhoso, ao imaginário, ao mítico e ao feérico – não o faz esquecer das vinculações que têm com a terra e o povo: “A terra, para ele, não é a paisagem dos nossos regionalistas, sim matriz das ‘infinitas possibilidades do Ser’.” (SANTAYANA apud OLIVEIRA, 2001, p.501).

Suas personagens são rústicas, mas não folclóricas; gente simples com problemas humanos vivendo dramaticamente situações intensas tal como na épica ou na lírica. Daí resulta o seu regionalismo-irrealista, a realização de textos universais através de particulares concretos, ingredientes híbridos de mistura singular. “O popular de um sertão que ganha o estatuto do sertão-mundo.” (NASCIMENTO; COVIZZI, 1988, p.28).

Apesar de toda a complexidade que a linguagem elaborada por Guimarães Rosa possa apresentar, ela não impossibilita o leitor de compreender seus textos, devido à notável oralidade que o envolve. A diversidade de histórias que possui a obra de Guimarães Rosa toca os mais

diferentes leitores por meio da reflexão sobre a condição humana. O homem é a personagem principal e seus textos constituem um mundo vivo que obriga cada um que lê, de alguma forma, a refletir sobre o estar e ser no mundo, ou seja, o homem é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito.

Isso é atingido do modo como segue:

A partir de temas em ação, combina-os através do manipular com pente fino o seu material – linguagens no código linguístico, língua portuguesa do Brasil –, conseguindo a sua interação dinâmica difícil mas envolvente: vital. O que resulta em prosa poética nada comum pelo ponto criador das dosagens regional/universal, particular/geral, temporal/atemporal que é a sua produção insólita de caráter mágico tão lógico. Como a sua compreensão de vida: peregrinação necessária de ser que se busca; no caso do Autor, por criar ficção lírico-reflexiva na fiação oral de tensões continuadas. (NASCIMENTO; COVIZZI, 1988, p.41).

2.3 *Sagarana*: um rio sem margens

Em 1937, quando iniciou a criação do livro que posteriormente se intitularia *Sagarana* – não propriamente a escritura dos contos (ou de alguns deles), que pode ter sido anterior –, Guimarães Rosa conscientizou-se de que poderia imprimir nessa obra a sua “*concepção-do-mundo*” (ROSA, 2001, p.24, grifo do autor). Ciente disso, pensou em tudo o que a palavra “arte” representava para ele e, então, segundo próprio relato em carta destinada a João Condé:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe. (ROSA, 2001, p.24).

A primeira fase de criação de *Sagarana* foi a de premeditação, em que o autor experimentou e aprovou seu estilo, decidindo, assim, como pode ser claramente notado, trabalhar a sua língua; tomou o interior de Minas Gerais como terreno para as suas histórias, pois era local de onde sentia muitas saudades, de onde tinha mais conhecimento e, principalmente, “[...] o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá as melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino [...]” (ROSA, 2001, p.25). Decorrida essa fase, chega a da rememoração. Na carta citada, Guimarães Rosa relata que passava horas do dia

trancado no quarto cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança e “revendo” paisagens da sua terra. Ele reaproximou-se de suas fontes e nelas mergulhou por inteiro, ficando pronto para escrever durante sete meses de exaltação e deslumbramento. Terminada a escritura do livro no final de 1937, Guimarães Rosa, usando o pseudônimo *Viator*, compila os doze contos e inscreve-os no concurso da Livraria José Olympio com o título provisório de *Contos*. Após receber o segundo lugar nesse concurso, *Contos* repousou por sete anos. Em 1945 o livro foi retrabalhado por cinco meses de reflexão e lucidez e publicado, em 1946, sob o título de *Sagarana*.

Obra de estilo próprio, em que notamos o uso dos neologismos – começando pelo próprio título do livro³ –, arcaísmos e regionalismos, uma linguagem precisa, que obedece ao fluir da linguagem oral, com forte presença de sonoridade e ritmo, *Sagarana* foi aclamada por críticos como Antonio Candido (1983b) e Álvaro Lins (1983, p.237-238); este último diz:

De repente chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o sr. J. Guimarães Rosa.

Excluídos três contos que originalmente fizeram parte de *Contos*, quando da sua participação no concurso, *Sagarana* constitui-se de nove histórias em que, de acordo com Franklin de Oliveira (2001, p.493), “[...] tudo está magistralmente ordenado, disposto para bem funcionar, desde o simples grafismo às partes que representam, no contexto, o tecido conjuntivo, as dobras de passagens, as pontes entre uma situação e outra, um episódio e outro [...]”. As composições possuem, cada uma, um enredo particular, mas que se articulam de tal forma dentro da obra, que mais se parecem capítulos de um único livro.

³ Segundo Nilce Sant’Anna Martins (2001) no livro *O léxico de Guimarães Rosa*, o vocábulo **sagarana** inventado pelo autor, possui os elementos **saga**, que é a designação comum às narrativas em prosa, históricas ou lendárias nórdicas, redigidas, sobretudo, na Islândia, nos séculos XIII e XIV, e **-rana**, sufixo do tupi que exprime semelhança. Ou seja, **narrativas semelhantes a lendas, sagas**. Em correspondência com a tradutora Harriet de Onís, Guimarães Rosa (apud MARTINS, 2001, p.439, grifo do autor) cita esse nome como exemplo da força expressiva do neologismo: “Veja, por ex., a Snra.: a eficácia do título. **Sagarana**, totalmente novo, para qualquer leitor e ainda não explicado, virgem de visão e de entendimento. Não é? Por isto, é que eu queria que esse título fosse conservado, na tradução em inglês, e em todas as outras.”

Álvaro Lins (1983, p.239), entretanto, acredita que o principal valor dessa obra provém do fato de o autor não ter ficado preso ao simples e mero regionalismo, ele transcende a região do interior de Minas Gerais. Guimarães Rosa mostra-nos o “mundo regional com um espírito universal”, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, para fazer um trabalho de estilo inigualável: “*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista.” (CANDIDO, 1983b, p.245). Paulo Rónai (2001, p.16) conclui que no livro de estreia de Guimarães Rosa, em que este se apresenta como regionalista, o conteúdo universal e humano prende muito mais o leitor, desde o primeiro momento, do que a novidade do tom ou o sabor do estilo.

Esse “regionalismo universal”, como dito, já foi observado por Antonio Candido (1983b) no artigo “*Sagarana*” escrito em 1946. Nele, o crítico demonstra estar convencido de que o valor do livro de estreia de João Guimarães Rosa não está no certo sabor regional que traz, mas, sim, na forma como transcende a região. O autor mineiro deu origem a um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto, para ficar a obra de arte como integração total de experiência: “[...] *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.” (CANDIDO, 1983b, p.244).

Diante das considerações dos críticos citados sobre o impacto causado pelo primeiro livro publicado por João Guimarães Rosa, percebemos que a importância do surgimento de *Sagarana* na literatura brasileira é indiscutível. A obra possui uma linguagem peculiar, que se assemelha à oral, quebra várias convenções estruturais existentes até então, traz à tona não apenas a inovação da linguagem, mas, principalmente, a transcendência da região escolhida pelo autor, que trabalha com problemas humanos e universais. Do que presenciou no decorrer do tempo, ele soube conservar na memória, não apenas aspectos do relevo local, mas detalhes e nuances de pequenas coisas que são definidoras das grandes, capacidade que escapa aos que não possuem o dom de uma visão tão sensível e de uma memória tão aguçada, especialmente destinada ao fim estético.

3 “O BURRINHO PEDRÊS”

Conto que abre o livro *Sagarana* de Guimarães Rosa, “O burrinho pedrês” é, para muitos críticos como Álvaro Lins (1983, p.240), uma verdadeira obra-prima, pois o autor opera-o com a técnica do romance, ampliando os quadros e inserindo nele várias pequenas histórias no desenvolvimento da história geral. Mesmo podendo ser lidas separadamente, essas histórias secundárias narram episódios que, somados à narrativa principal, imprimem-lhe significado e fornecem-lhe antecipações do seu desenlace. Além disso, é notável a descrição da paisagem, dos elementos da natureza, plantas e águas que parecem estar ao alcance de nossos olhos tal o vigor, o colorido, o intenso realismo com que nos são apresentados. Verifica-se que Guimarães Rosa retarda, propositalmente, o desfecho da história, faz um cruzamento de planos que levam o leitor a ângulos diferentes, com a finalidade de colocá-lo, de repente, em face da grande cena final, a do afogamento dos vaqueiros no rio, quando o conto encontra seu desfecho.

Ângela Vaz Leão (1983, p.249-251) atenta para o ritmo dessa composição. A narrativa não-linear, com idas e voltas no tempo e no espaço, entremeada a outras narrativas, conduzida num ritmo lento, é, para a autora, realçada por um belo fundo musical. A história central, a do burrinho, é intermitente: a todo o momento é interrompida por longas descrições da boiada e por episódios vividos pelos vaqueiros – como a rivalidade amorosa entre Badú e Silvino; o plano de um crime de morte; a luta de Badú com o boi atizado por Silvino etc –, que são ações contemporâneas à principal e que com ela se cruzam, ou seja, é um presente cortando o outro. Todavia, além dessas, há, ainda, histórias do passado, narradas pelos vaqueiros, enquanto a boiada não dá trabalho. Ângela Vaz Leão (1983, p.251) também conclui que o conto “O burrinho pedrês” poderia ser dividido em vários contos menores, todos eles antológicos.

Maria Célia Leonel (2000), em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* – livro em que identifica, em alguns dos contos de *Sagarana*, vozes do próprio autor que ecoam de poemas da juventude e de outros reunidos em *Magma* – acredita que o conto de abertura da obra de estreia de Guimarães Rosa, “O burrinho pedrês”, reúne muitos dos temas e recursos expressivos das demais narrativas do volume. Acrescenta, ainda, que nessa história há dois planos gerais: um deles constrói o trajeto revelador da sapiência do burrinho até a salvação de dois vaqueiros na grande enchente do córrego da Fome; o outro plano é formado pelo percurso da boiada, desde a arrumação na fazenda até o desenlace trágico. Este último, por sua vez, desdobra-se em outro: a

tentativa de assassinato de um vaqueiro, Badú, por outro, Silvino. No momento em que o burrinho salva Badú os dois planos se encontram. O episódio da enchente, segundo plano, é fundamental para o primeiro, sapiência do burrinho, pois revela a grandeza de Sete-de-Ouros (LEONEL, 2000, p.202).

Como dito pelos críticos citados, a narrativa em pauta caracteriza-se pela indiscutível beleza para o que contribuem muitos atributos, dentre os quais podemos mencionar a forma como Guimarães Rosa entrecortou a história principal com diversas outras relatadas pelas personagens. Verifica-se que o retorno ao passado por meio da memória faz-se indispensável para a construção da narrativa, das suas categorias – personagem, narrador, espaço e tempo – e para o entendimento das situações presentes, pois a memória das personagens e do narrador, de modo geral, age de forma a trazer à tona o tempo passado como auxílio na compreensão do tempo presente: é o ontem dando sentido ao hoje. Diante disso, analisamos cada categoria narrativa do conto, relacionado-as à questão do tempo e da memória que lhes é inerente.

3.1 A memória das personagens

Guimarães Rosa não lidava, simplesmente, com personagens segundo a acepção vulgar do termo, mas, sobretudo, com seres ideais inseridos em situações concretas. Por trás da criação literária de Guimarães Rosa existe um valor transcendente, cuja função é iluminar o ser da existência (OLIVEIRA, 2001, p.516).

No conto que abre *Sagarana*, “O burrinho pedrês”, pode-se notar que as personagens são profundamente marcadas pela presença da memória. A personagem principal, o burrinho Sete-de-Ouros – sobre quem, segundo Paulo Rónai (2001, p.17), o narrador faz uma observação feita de fora, com uma mistura de realismo e ironia que a humaniza sem recorrer a artifícios antropomórficos – apresenta-nos a sua memória através da experiência que lhe é característica. Segundo Marilena Chauí (1997, p.130), a memória é essencial para a elaboração da experiência e do conhecimento. Confirmando seu pensamento, a autora cita um trecho da *Metafísica* de Aristóteles (apud CHAUÍ, 1997, p.130): “É da memória que os homens derivam a experiência, pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência.”

Desde o início da narrativa, o que fora chamado de Brinquinho, Rolete, Chico-Chato, Capricho e, finalmente, Sete-de-Ouros é descrito de modo a dar relevo à sua experiência.

Justificando a própria fala, o narrador, que concede ao burrinho o estatuto de ser memorável – “[...] e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.” (ROSA, 1958b, p.3) – contrapõe a atual decrepitude ao que fora e fez no passado:

Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes por bons e maus preços. Em cima dele morrera um tropeiro do Indaiá, baleado pelas costas. Trouxera um dia do pasto – coisa muito rara para essa raça de cobras – uma jararacuçu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto. [...] A marca-de-ferro – um coração no quarto esquerdo dianteiro – estava meio apagada: lembrança dos ciganos que o tinham raptado e disfarçado, ovantes, para a primeira baldroca da estrada. Mas o roubo só rendera cadeia e pancadas aos pândegos dos ciganos, enquanto Sete-de-Ouros voltara para a Fazenda da Tampa [...]. (ROSA, 1958b, p.3-4).

A experiência do velho e sábio Sete-de-Ouros começa a nos ser mostrada por meio de pequenos atos e gestos. Preferia, por exemplo, evitar pastar na orilha dos capões, pois era local onde estavam os insetos que poderiam lhe provocar bicheiras. Apesar da velhice, não se pode discordar de que era um animal bem tratado, pois não possuía carrapichos ou carrapatos. A calma é uma das características mais bem acentuadas pelo narrador para designar o burrinho pedrês: “Todo calma, renúncia e força não usada. [...] A modorra, que o leva a reservatórios profundos. [...] E o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor.” (ROSA, 1958b, p.7). A tranquilidade do burrinho também é observada por Franklin de Oliveira (2001, p.496): “A tudo, e por tudo que lhe aconteceu, o burrinho está imune: vê os currais, a confusão dos bois, a impaciência dos cavalos, o tumulto dos homens – tudo ele vê numa perspectiva: a da serenidade.”

O narrador põe a sabedoria e a experiência de Sete-de-Ouros no mesmo patamar que as dos homens. Na cena em que é contado o atravessar do burrinho pelo pátio por entre as vacas leiteiras, o narrador relata a atitude de Sete-de-Ouros perante uma vaca que havia acabado de parir: “E desvia-se apenas da Açucena. Mas, também, qualquer pessoa faria o mesmo, os vaqueiros fariam o mesmo, o Major Saulo faria o mesmo, pois a Açucena deu à luz, há dois dias, um bezerrinho muito galante, e é bem capaz de brutalidade sem aviso prévio [...]” (ROSA, 1958b, p.8). Ao mencionar que o burrinho chega próximo aos pilares da casa de Major Saulo, onde poderia ser visto por ele, o narrador mais uma vez aproxima-o dos homens: “O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros.” (ROSA, 1958b,

p.8). Até mesmo Major Saulo compara a sua coragem a de um homem quando diz a João Manico: “– Ara viva! Está na hora João Manico meu compadre. Você e o burrinho vão bem, porque são os dois mais velhos e mais valentes aqui...” (ROSA, 1958b, p.18).

Embora a experiência e a sabedoria do burrinho sejam relatadas pelo narrador e reconhecidas por Major Saulo, nota-se na narrativa certo desdém por parte de outras personagens pela idade de Sete-de-Ouros e consequente descrença na sua capacidade. João Manico vira motivo de piada para os empregados da fazenda de Major Saulo ao saberem que será ele quem montará o burrinho: “– O João Manico vai tocar boiada no burrinho! Imagina só, meu-deus-do-céu, que graça!...” (ROSA, 1958b, p.11). João Manico, por sua vez, questiona a utilidade da sua montaria: “E o burrinho, também, se ele tivesse morrido transanteontem, não estava fazendo falta a ninguém!” (ROSA, 1958b, p.34). Já Francolim teme ser visto montando no burrinho, como se isso fosse diminuir sua importância e posição: “Só peço é ordem para o João Manico me dar de novo meu cavalinho, na entrada do arraial, para não ficar feio eu, como ajudante do senhor, o povo me ver amontado neste burro esmoralizado... sem querer com isso ofender, por ser criação de que o senhor gosta...” (ROSA, 1958b, p.39).

Em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Ecléia Bosi (1999) explora a questão da rejeição e do preconceito da sociedade em relação ao idoso. Apesar de estarmos, aqui, tratando de uma personagem animal, as considerações feitas pela autora encaixam-se perfeitamente à realidade de Sete-de-Ouros, até porque a personagem foi construída com traços humanos, mas não antropomórficos:

A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reprodutor. [...] O velho não participa da produção, não **faz** nada: deve ser tutelado como um menor. [...] A velhice, que é fator natural como a cor da pele, é tomada preconceituosamente pelo outro. (BOSI, E., 1999, p.77-78 e p.79, grifo do autor).

A despeito do preconceito e desmoralização que sofre Sete-de-Ouros, toda a sua coragem e experiência são condensadas e comprovadas aos vaqueiros ao final da narrativa, quando o velho burrinho salva dois vaqueiros, pois “[...] a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (ROSA, 1958b, p.4).

Franklin de Oliveira (2001, p.498) acredita que Major Saulo seja uma réplica humana do burrinho pedrês. Ao analisar o conto, verificamos que o Major não nos apresenta a sua memória

por meio de relatos do passado como fazem os vaqueiros durante a viagem, mas, sim, por meio da experiência, tal como é apresentada a memória de Sete-de-Ouros.

Já na primeira aparição do dono da fazenda da Tampa, temos a sua descrição física, informações sobre o seu caráter, o poder que representava e a sua bondade: “[...] Major Saulo, de botas e esporas, corpulento, quase um obeso, de olhos verdes, misterioso, que só com o olhar mandava um boi bravo se ir de castigo, e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal.” (ROSA, 1958b, p.4). Ao contrário do burrinho Sete-de-Ouros, que tem toda a plenitude da sua experiência e sabedoria reconhecida apenas depois de sobreviver à enchente, Major Saulo, desde o início da narrativa, é considerado um homem corajoso, capaz de esperar “[...] boi bravo, a pé, sem ter vara, só de chicote na mão e soprando no focinho do que vem...” (ROSA, 1958b, p.36). É respeitado pelos outros por conta da experiência, da aura misteriosa e por temerem suas reações; segundo João Manico, a causa desse temor é

[...] nunca se ter certeza do que é que o meu compadre está pensando ou vai falar, que sai sempre o diverso do que a gente esperou... Só vejo que esse povo vaqueiro todo tem mais medo de um pito do senhor do que da chifrada de um garrote, comparando sem quebrar seu respeito, meu compadre seô Major. (ROSA, 1958b, p.36).

Embora não possua instrução alguma, Major Saulo é um homem bem sucedido nos negócios. Era capaz de calcular o peso de reses apenas no olhar e pode afirmar:

[...] cada ano que passa, eu vou ganhando mais dinheiro, comprando terras, pondo mais bois nas invernadas. Não sei fazer conta de tabuada, tenho até enjoo disso... Nunca assentei o que ganho ou o que eu gasto. O dinheiro passa como água no córrego, mas deixa poços cheios, nas beiras. Gosto de caminhar no escuro, João Manico meu irmão! (ROSA, 1958b, p.36).

Considerando essa última citação, percebe-se que Major Saulo é detentor de grande experiência e sabedoria, que não foram adquiridas com estudos formais, mas ao longo da vida e da lida com gado e com as pessoas. O conhecimento atual é resultado da vivência no tempo e, também, porque sua memória consegue abarcar as experiências passadas. Não estamos, neste trabalho, considerando o conhecimento das personagens como advindo de vidas passadas e que, por consequência, constituiriam reminiscências do que suas almas um dia puderam contemplar,

tal como Platão (1971, p.84-85) acreditava ser a origem do conhecimento. Acreditamos, sim, que o conhecimento que possui Major Saulo seja resultado da experiência do homem com o tempo, com o passado, que ao ser chamado pelas necessidades atuais, é desperto por meio da reminiscência do que contemplou na vida. Resumindo, estamos substituindo a existência do homem, segundo a concepção de Platão, que reuniria toda a duração, pela duração de toda a vida atual

Walter Benjamin (1975, p.66), em seu ensaio “O narrador”, afirma que a arte de contar é a arte de trocar experiências: “A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer essa experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a estória.” Dessa forma, a arte da narração não pode estar confinada nos livros, seu veio épico é oral. Nesse caso, a presença da memória é fundamental. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam. Tomando como base tais pensamentos, podemos compreender a função dos vaqueiros – e a de sua memória – de “O burrinho pedrês” ao relatarem diversos episódios vividos por eles.

O primeiro contador de história é o vaqueiro Tote, “homem sisudo, irmão de Silvino” (ROSA, 1958b, p.11). Ao ver uma vaca brava empurrando os outros animais, conta o caso ocorrido com o seu companheiro Josias, que foi morto a chifradas por uma vaca com cria. Raymundão, “o branco de cabelo de negro” (ROSA, 1958b, p.11), é o melhor contador de casos. Depois de suas narrativas serem interrompidas por causa do movimento da boiada ou da chegada da chuva, os companheiros e o próprio patrão lhe pedem que continue: “A fala é viva e poética, obtendo plena adesão dos ouvintes, entre os quais se inclui o leitor.” (LEÃO, 1983, p.250).

Raymundão narra quatro histórias: na primeira, conta a história do boi Calundú, que põe em fuga uma “onça-tigre macha, das do Mato-Grosso...” (ROSA, 1958b, p.29). Na segunda história, fala do primeiro encontro com um boi bravo e do primeiro cigarro fumado na vista do pai, que dizia: “– Meu filho, tu nasceu para vaqueiro, agora eu sei.” (ROSA, 1958b, p.42). Conta mais uma história sobre Calundú, episódio em que o boi estava com espírito mau no corpo e acaba matando o menino Vadico. E, por fim, conta a história que ouviu do pai, o caso do “homem herodes”, Leôncio Madureira, que vendia o gado, cercava e matava os boiadeiros na estrada para tornar a tomar os bois, e, depois de morto, “*Foi p’r’os infernos!*” (ROSA, 1958b, p.49, grifo do autor) amaldiçoado pelo berro dos bois.

João Manico, o mais velho dos vaqueiros, narra uma história passada com ele mesmo e Major Saulo, quando este ainda era moço e magro e atendia por “seu Saulinho”. A narrativa é uma longa e bela história, em que se distinguem várias partes: a boiada mazelenta e feia, comprada para lá do sertão goiano; o pretinho que trouxeram com o gado, para entregar a um irmão em Curvelo; a tristeza dos animais, que berravam comprido, virando para trás; os lamentos sem fim do menino, com saudade, querendo voltar; o pouso noturno no campo; o canto do menino, que era ainda mais triste que o choro e encantava os bois; o sonho de Manico, a fuga da boiada, o desaparecimento definitivo do pretinho (LEÃO, 1983, p.250).

Diante dessas informações sobre os vaqueiros contadores de histórias, podemos considerá-los tão narradores quanto a voz enunciativa que abre o conto, pois, de acordo com Walter Benjamin (1975, p.64), “A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores.” Nota-se ainda que, entre esses narradores e seus ouvintes, nasce uma relação baseada no interesse comum de conservar o narrado que poderá ser reproduzido posteriormente.

Os vaqueiros que não foram citados na relação acima também apresentam suas memórias por meio da experiência que possuem. Zé Grande, por exemplo, é o melhor vaqueiro da Fazenda da Tampa. Francolim, além de ser o braço direito de Major Saulo, é o detentor da, digamos, memória imediata, pois é ele quem deixa o patrão e os leitores cientes dos acontecimentos que vão ocorrendo em outros pontos da boiada durante a viagem. Badú e Silvino possuem uma rivalidade amorosa, conflito que acontece concomitantemente à história principal, a do burrinho pedrês. Vários vaqueiros retornam ao passado por meio da memória para recordarem o motivo e o início dessa desavença.

3.2 Narrador e focalização

As inovações na linguagem, obviamente, não foram as únicas encetadas por Guimarães Rosa em *Sagarana*; além delas, verificamos as advindas do peculiar ato de contar, o que tem a ver com as escolhas quanto ao narrador e à focalização. Sua narrativa tem origem nos rapsodos, nos aedos, jograis do mundo antigo, o que permanece encarnado nos cantadores populares, que continuam a perpetuar a herança folclórica de cada nação; é o *homem ludens*, segundo Coelho (1983, p.256-257).

O narrador rosiano assume o ato de narrar como um gesto coletivo de fraternal comunicação humana. Ele conta coisas da espantosa aventura humana no mundo. Sua função não é denunciar desventuras, mas permitir a todos que participem da experiência narrada, seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade. Segundo Nelly Novaes Coelho (1983, p.257, grifo do autor), em *Sagarana*, renasce o anônimo “contador de estórias”, o homem-coletivo que vem da alta ancestralidade que se fixou em Homero:

Seja pela fórmula linguística caracterizadora da narrativa elementar (“**Era** um burrinho...”); tempo e modo verbais que, de imediato tiram à narrativa o caráter de “coisa datada”, para a projetarem na esfera intemporal do universo da ficção; seja pela mescla de precisão e imprecisão documental no registro do espaço (“vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou **não sei onde** no sertão”); seja pela dimensão antropomórfica que é dada à personagem central, o “burrinho”, e que situa a narrativa na fronteira entre o real e o mágico; seja pela funcionalidade das cantigas inseridas no fluxo narrativo; etc., etc... a verdade é que tudo, no universo da palavra rosiana, nos revela a presença do *homo ludens*, descompromissado com as estruturas convencionais do pensamento lógico.⁴

Levando em consideração as proposições sobre narrador e focalização, feitas na seção que abordou os pressupostos teóricos das categorias da narrativa, conclui-se que o narrador de “O burrinho pedrês” é heterodiegético, pois narra história da qual, aparentemente, não participou. Essa voz enunciativa rememora o dia que conseguiu resumir toda a existência do velho e sábio burrinho Sete-de-Ouros. Na narrativa, por diversas vezes, o narrador cede a voz às personagens, que, tornando-se também narradores, fazem relatos de eventos vividos ou presenciados por eles, histórias que entrecortam a principal e vão dando antecipações da história principal e conduzem o leitor ao desfecho final como foi dito.

A focalização utilizada no conto é, majoritariamente, onisciente, ou seja, é aquela em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, em que o narrador coloca-se em uma posição de transcendência em relação ao universo diegético (REIS; LOPES, 2000, p.174). O narrador dá conta de todos os acontecimentos que se desenrolam durante o conto, como, por exemplo, quando a focalização que incidia sobre Major Saulo dizendo a João Manico que ele iria montar no burrinho Sete-de-Ouros, passa a incidir sobre Juca Bananeira e Badú que estão conversando em outro local da fazenda: “É, acolá, no outro extremo do eirado, Juca

Bananeira, que brinca de mexer nas tranças na crineira de Belmonte, e conversa com Badú.” (ROSA, 1958b, p.18)

Entretanto, essa onisciência do narrador de “O burrinho pedrês” é relativa, pois, Sete-de-Ouros, por exemplo, é narrado de fora, o que se classificaria como focalização externa, aquela que restringe a representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem (GENETTE, [197-], p.188): “Escoa-se entre as duas feras. Desliza. E pega o passo pelo pátio, a meio trote e em linha reta, possivelmente pensando: – Quanto exagero que há!...” (ROSA, 1958b, p.8).

3.3 Espaço e memória

O grande cenário das obras de Guimarães Rosa é o sertão. Franklin de Oliveira (2001, p.487) diz que essa escolha não se deu devido ao fato de o autor mineiro estar preocupado em desenvolver um novo regionalismo, mas porque “[...] o sertão lhe pareceu o único espaço do mundo moderno em que a vida não é impessoal [...]” É, dessa forma, o único lugar onde o homem realiza a profunda instintividade humana e assume livremente a espontaneidade (OLIVEIRA, 2001, p.516).

Antonio Candido (1983a, p.295-296) acredita que, para Guimarães Rosa, o meio físico possui uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado. A observação da vida sertaneja, a paixão pelas coisas e seus nomes, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, transformando tudo em significado universal, arrastando o leitor a cada instante, mostra-nos que o pitoresco é acessório e que na verdade o “Sertão é o Mundo”.

Para *Sagarana*, João Guimarães Rosa (2001, p.25) diz ter escolhido “o pedaço de Minas Gerais que era mais meu”. De acordo com Álvaro Lins (1983, p.238), “*Sagarana* vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma de arte de ficção.” Especificamente a trama de “O burrinho pedrês”, objeto de análise deste trabalho, passa-se no centro de Minas Gerais, vale do Rio das Velhas, na fazenda da Tampa,

⁴ A “dimensão antropomórfica” do burrinho diz respeito as suas qualidades essenciais resumidas na sabedoria, que se assemelha à sabedoria humana, e não a outras características, como a fala, o aspecto, etc., características essas que dizem respeito apenas ao ser humano.

propriedade do Major Saulo. Em carta a João Condé, Guimarães Rosa (2001, p.26) diz que o conto em questão é uma peça não-profana, porém, sugerida por um acontecimento real, passado em sua terra há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros num córrego cheio.

Algumas vezes, na narrativa, é acentuada a grande dimensão da fazenda do Major Saulo, “[...] onde tudo era enorme e despropositado: três mil alqueires de terra, toda em pastos [...]”, e dos currais “[...] de todos os tamanhos [...]. Dois ou três deles mexiam, de tanto boi.” (ROSA, 1958b, p.4 e p.5). Além da grandiosidade da propriedade, enfatiza-se a da enchente que atingiu o córrego da Fome. Desde as primeiras páginas do conto, o clima do dia em que acontece a viagem da boiada é apresentado de forma a prenunciar a enchente com que irão se deparar os vaqueiros e Sete-de-Ouros ao final da narrativa. Antes mesmo de partirem em viagem, o narrador repara que, para ser um dia de chuva, “só faltava mesmo que caísse água” (ROSA, 1958b, p.5) de tão forte que era a umidade do ar e a escuridão daquela manhã. Quando estão todos a caminho, a chuva alcança a boiada “enrolando-a toda em bruma”, ficando gradativamente tão intensa que “[...] era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira e desenxergaram-se, de todo, os bois.” (ROSA, 1958b, p.28-29). A enchente, prevista pelos vaqueiros, adquire tamanha dimensão que o córrego da Fome, local da dramática futura travessia da boiada, parece possuir vida própria: “E a enchente crescia. O caudal, barrento, oscilava aos golpes, como uma coisa viva, parecendo às vezes que baixava, para subir mais. [...] Tremendo, este córrego da Fome! Em tempo de paz, não passa de um chuí chocho – um fio.” (ROSA, 1958b, p.33).

A dimensão dos espaços em “O burrinho pedrês”, a descrição da fazenda de Major Saulo, a imponente força da natureza, a enchente e o temor que causou aos vaqueiros e aos animais que necessitavam atravessar o córrego da Fome, dão a impressão de que foram construídos de maneira a permitir por em relevo a grandiosidade do feito, da coragem e da experiência do miúdo e desacreditado burrinho Sete-de-Ouros que, diante da prova imposta pelas forças da natureza, não temeu. Calmamente, tomando a sua resolução, avançou decidido a atravessar a enchente e todos o seguiram.

A memória também está diretamente ligada ao espaço. Em dados momentos, por exemplo, nota-se que a memória dos vaqueiros é desencadeada pelo reconhecimento do local por onde estão passando, como ocorre com Major Saulo que, em conversa com João Manico, revela a importância de se ter uma visão de longe de tudo o que ocorre, pois, pelo rastro deixado pela boiada, fica-se sabendo o que vai acontecendo. Nesse observar de longe, que também pode ser

entendido como um observar posterior no tempo, Major Saulo relembra acontecido de um ano antes:

- [...] Aqui, por falar na hora, chegou o prazo de se espiar, tirando a tampa da panela. Estamos mas estamos para sair da vargem, no dar entrada no caminho estreito, que foi onde a vaquinha apatacada no ano passado deu para ruim... Atrasou tudo, por bem meia hora, não deixando nenhum avançar e jogando três bois no barranco, chifrados à traição...
- Lugar zangado, esse um. (ROSA, 1958b, p.37).

A enchente também se configura como desencadeadora da memória. Nesse momento, os detentores da memória são os vaqueiros Sebastião e Francolim. Ao chegarem ao riacho da Fome e verem o seu volume, o primeiro diz que não se pode compará-lo com o rio Jequitinhonha e o segundo, demonstrando experiência em lidar com situações como aquela, lembra-se das dificuldades em atravessar aquela região em época de cheia:

- Conheço. Atravessei aquele, com seiscentas cabeças de gado da Bahia... O mais difícil não é pela largura, mas porque o rio é bravo, de correnteza... A gente tinha de tocar adiante um lote de bois mansos, mais acostumados, que não tivessem medo. Alguns até alugavam uns, ensinados, de um sitiante da beira do rio... E a gente cruzava no batelão, vigiando a boiada nadar... (ROSA, 1958b, p.32).

A chuva, por sua vez, constitui uma espécie de agente que interrompe a memória dos vaqueiros e os trazem de volta à situação presente. Por toda a narrativa, vemos essas interrupções, tal como a que ocorre a um dos relatos de Raymundão sobre o boi Calundú, provocada pelo próprio contador: “- Espera, olha a chuva descendo o morro. Eh, água do céu para cheirar gostoso, cheiro de novidade!... É da fina... Mas, então, o Calundú, que era garrote delas [...]”. Essa mesma fala é interrompida, novamente, por outro vaqueiro, devido a chegada da chuva: “- Ei, gente, olha o pé-d’água!” (ROSA, 1958b, p.28).

3.4 Tempo e memória

A memória depende diretamente do tempo para se constituir e o tempo depende da memória para poder permanecer. É por meio da relação do indivíduo com o tempo que ele constrói a sua memória, possibilitando a preservação da própria identidade. Os diversos

acontecimentos vividos e presenciados, os acertos e desacertos que ocorrem durante o tempo de vida resultarão na experiência e conhecimento do sujeito, experiência e conhecimento que são evocados por meio da memória. Sem ela, o contato com o que já passou, com decisões passadas que foram boas ou más e que servem como exemplo para o presente, não seria possível, como também não seria possível analisar novamente e com outros olhos, os erros ou acertos do passado.

No conto “O burrinho pedrês”, verifica-se a presença dessa relação entre tempo e memória por toda a história. Ela fica ainda mais marcada se considerarmos o tempo também como categoria da narrativa. As diversas voltas no tempo que o narrador e as personagens fazem, além de possibilitarem o contato do agora com o ontem, transmitem a experiência dos que voltam ao passado para os que estão ouvindo.

A história principal contada em “O burrinho pedrês”, como as narrativas exemplares, não possui uma época ou data determinada, que possa indicar o dia da vida do burrinho Sete-de-Ouros que conseguiu resumir toda a sua existência. Sabe-se, apenas, que ela “[...] cresceu toda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite – nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais.” (ROSA, 1958b, p.4). Essa indeterminação temporal, somada à abertura do conto que contém a fórmula linguística característica da narrativa elementar “era” – “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.” (ROSA, 1958b, p.3) –, segundo a já citada Nelly Novaes Coelho (1983, p.258), retira da narrativa o caráter de “coisa datada”, pois torna-a intemporal, servindo de exemplo para qualquer tempo e lugar, ou seja, trata-se de uma narrativa memorável.

Ao estudarmos a ordem temporal de uma narrativa, estamos confrontando a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história. Existindo algum tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso, Gérard Genette ([197-], p.33-34) chama-a de anacronia.

Na narrativa d’“O burrinho pedrês”, as constantes anacronias são responsáveis por trazer à tona o tempo passado e prévias do que ocorrerá no futuro, “[...] através da inserção de outras narrativas dentro da narrativa principal. (LEÃO, 1983, p.250). Por meio dos relatos entremeados

à história principal, narram-se fatos conservados na memória dos vaqueiros e que, também, são responsáveis pela constituição da sua experiência. Com essas lembranças, o leitor tem antecipações do desenvolvimento da história principal e é conduzido ao desfecho final, o afogamento dos vaqueiros, momento em que se ressaltam a sabedoria e experiência de Sete-de-Ouros. Vejamos, pois, como esse movimento se dá, baseando-nos nas proposições apresentadas nas seções anteriores que trataram a questão do tempo e da memória.

O discurso dessa narrativa inicia-se, como já dito, tal como uma narrativa elementar, situando o burrinho. Ele é posto em patamar de ser inigualável, que deve ser tomado como exemplo, fornecendo, desse modo, indício de que fez algo memorável e que, por isso, foi posto em tal posição. O segundo parágrafo coloca o leitor a par da atual situação do burrinho – “Agora, porém, estava idoso, muito idoso.” (ROSA, 1958b, p.3) – e descreve a decrepitude que a ação do tempo causou nele. Em seguida, o narrador apresenta uma analepse externa, cujo lapso temporal a que ela se refere é anterior à ação principal e sua amplitude não alcança o interior da narrativa primeira (GENETTE, [197-], p.47). Esse retrospecto, de longo alcance, relata a vida do velho Sete-de-Ouros desde a mocidade, em que “muitas coisas lhe haviam acontecido” (ROSA, 1958b, p.3), terminando com o retorno à fazenda onde atualmente vive. Após o retorno ao passado da personagem protagonista, o narrador declara: “Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (ROSA, 1958b, p.4).

Nessa última citação, o narrador justifica o motivo pelo qual a retomada de toda a vida do burrinho possuiu tão curta duração, ou seja, foi contada em, apenas, dois parágrafos analépticos, que, ao mesmo tempo, configuram um anúncio, um adiantamento do que está por vir. O retrospecto serviu para resumir a experiência de Sete-de-Ouros, que será reconhecida ao final da narrativa, com o salvamento dos vaqueiros.

O narrador situa o relato, novamente, no tempo presente, com Sete-de-Ouros na fazenda do Major Saulo. Segue com a apresentação de outros traços característicos do protagonista, faz uma longa descrição da boiada, até apresentar-nos um anúncio: “O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros.” (ROSA, 1958b, p.8). O burrinho, nesse momento, é visto por Major Saulo que manda Francolim arriá-lo. Esse seria o equívoco, pois o burrinho não queria seguir viagem, entretanto, a sua participação nela acabou resultando no grandioso desfecho protagonizado por ele. Para explicar a decisão de Major Saulo de levar o

velho burrinho para a viagem, o narrador faz uma analepse que retoma a noite anterior, quando vários de seus cavalos fugiram por um rombo na cerca dos fundos. A analepse termina quando o protagonista aproxima-se da casa do Major, “E nessa hora foi que Sete-de-Ouros se veio aproximando, brando.” (ROSA, 1958b, p.11).

A arrumação da boiada e dos vaqueiros é descrita; o motivo da pressa de Major Saulo em sair naquele dia de chuva para entregar o gado é exposto; a desavença de fundo amoroso entre Badú e Silvino é comentada pelos viajantes; ao João Manico é entregue Sete-de-Ouros até que a memória do vaqueiro Tote é desencadeada. Isso ocorre quando ele vê uma vaca brava que acabara de dar a luz. O vaqueiro relembra ocasião em que uma vaca na mesma situação, ao ser atizada por ele e outro amigo, Josias, avança sobre este que morre com as chifradas e Tote acaba guardando na memória momento tão triste de sua vida: “Má-sorte do companheiro. Era o dia dele, o meu não era!...” (ROSA, 1958b, p.20).

Segue a narração da boiada, que vai “como um navio” (ROSA, 1958b, p.25); Raymundão, um dos que mais rememoram na narrativa, ao ver um zebu bonito, lembra-se do boi Calundú. A história que conta, que, por sua vez, entrecorta a narrativa principal, é, por diversas vezes, interrompida pelo movimento da boiada ou pela chegada da chuva, ou, até mesmo, pela lembrança da sua mulher Zeferina. A primeira das quatro histórias que conta por meio de uma analepse externa de longo alcance e amplitude, narra a ocasião em que o boi Calundú espanta uma onça que estava preparando o bote para atacar algumas vacas. Atentemos à descrição que faz da atitude tomada pela onça:

[...] quando a tigre arma o bote, é porque ela já olhou tudo o que tinha que olhar, e já pensou tudo o que tinha que pensar, e aí nunca que ela deixa de dar o pulo, não é? Pois, nesse dia, a canguçu de certo que imaginou mais um tiquinho, porque ela desmanchou o dela, andando de rastro para trás um pedaço bom. Depois, correu para longe, sem um miado, e foi-s’embora. Onça esperta!... (ROSA, 1958b, p.32).

Comparemos essa atitude com a descrição feita pelo narrador da racionalidade com que Sete-de-Ouros analisa a enchente que terá de atravessar:

Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau: primeiro, orelhas firmes, para cima – perigo difuso, incerto; depois, as orelhas se mexiam, para os lados –, dificuldade já sabida, bem posta no seu lugar. E ficou. A treva era espessa, e um burro não é gato e

nem cobra, para querer enxergar no escuro. Ele não espiava, não escutava. Esperava qualquer coisa. E, quando essa chegou, Sete-de-Ouros avançou, resoluto. (ROSA, 1958b, p.67).

Ambos os animais são reconhecidos pela clareza com que conseguiram medir o perigo de sua empreitada: a onça reconhecendo que não conseguiria lutar contra o boi Calundú e o burrinho vendo que era possível atravessar o rio cheio. A descrição da atitude da onça dá-nos uma visão prévia da serenidade com que o burrinho irá tomar a sua resolução diante do perigo da travessia.

Mais uma vez, o retorno ao passado anuncia o que acontecerá de forma semelhante com Sete-de-Ouros. Agora é Francolim quem, em uma analepse de curta duração, lembra-se de que, em ocasiões de travessia do rio Jequitinhonha, costuma-se conduzir um grupo de bois mansos na frente, para que os outros pudessem segui-los: “O mais difícil não é pela largura, mas porque é rio bravo, de correnteza... A gente tinha de tocar adiante um lote de bois mansos, mais acostumados, que não tivessem medo. Alguns até alugavam uns ensinados, de um sitiante da beira do rio... E a gente cruzava no batelão, vigiando a boiada nadar...” (ROSA, 1958b, p.32-33). Mais à frente, Sete-de-Ouros exerce papel semelhante ao desses bois treinados, pois, apenas após iniciar a travessia é que os cavalos põem-se a atravessar o rio, seguindo-o: “– Engraçado?! É mas é muito engano. O burrinho é quem vai resolver: se ele entrar n’água, os cavalos acompanham, e nós podemos seguir sem susto. Burro não se mete em lugar de onde ele não sabe sair!” (ROSA, 1958b, p.66).

A próxima viagem de Raymundão ao passado é solicitada por Major Saulo. Na analepse que remonta à primeira vez em que o vaqueiro enfrentou um boi, Raymundão recorda-se de como “[...] as mãos e o corpo da gente mexem por si, e eu acho que até a vara se governa...” (ROSA, 1958b, p.42). Esse relato agrada o Major, que gosta de ouvir os vaqueiros para melhor conhecê-los, pois é por meio do passado desses homens que o patrão conhece o atual caráter deles: “– Começo bom, Raymundão. Escuta: eu dou valor aos meus vaqueiros, e o que eles contam de si eu aprecio. Pessoal meu é gente escolhida...” (ROSA, 1958b, p.42). Mais uma vez a memória do vaqueiro é evocada. Agora ele narra mais uma história do boi Calundú que, possuído por um espírito mau, mata o menino Vadico e amanhece morto no dia seguinte. A analepse feita nesse ponto desencadeia a última narrativa secundária feita por Raymundão, que, na verdade, foi acontecimento presenciado por seu pai. O caso é o de Leôncio Madureira, que durante seu velório foi amaldiçoado pelo gado, que berrava: “– *Madurêra!... Madurêra!... [...] – Foi p’r’os*

infernos!... Foi p'r'os infernos!...” (ROSA, 1958b, p.48). A memória privilegiada de Raymundão, além de mostrar a experiência que possuía, faz com que sua experiência se transforme também em experiência do outro. Os seus relatos entretêm a viagem dos companheiros e torna-a mais agradável para quem o ouve; como diz o Major Saulo: “Ho-hô-hô-hô!... Está direito, Raymundão, tudo em ordem. Você me deu boa prosa e companhia...” (ROSA, 1958b, p.49).

Durante todo esse tempo, Sete-de-Ouros seguiu o seu caminho, calmamente e consciente do que estava fazendo. Ao pararem, o burrinho deixado de lado, só e sério, também descansou “[...] sem desperdício, sem desnorteio, cumpridor de obrigação, aproveitava para encher, mais um trecho, da infinda linguíça da vida.” (ROSA, 1958b, p.51). Por mais que o relato do passado nos faça retornar a um tempo longínquo, o tempo nunca cessa de passar, é o irrevogável passar do tempo que faz os jovens tornarem-se velhos, mas sempre soma experiência aos que resistem.

A última analepse de maior importância desse conto possui alcance de vinte anos e é relatada por João Manico. Ele conta uma história que se passou com ele e Major Saulo, quando conduziram, durante cinco dias, uma boiada magra e doente vinda de Goiás, trazendo também um pretinho para ser entregue a um irmão em Curvelo. Em uma das noites, esse menino, que sentia muitas saudades de casa, começa a cantar tão tristemente, que a boiada se comove e os vaqueiros começam a se recordar da casa, da infância, das esposas. João Manico diz que durante o sono sonhou “[...] com uma trovoadas medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaco de um maruás nambiju!...” (ROSA, 1958b, p.61). O que os vaqueiros viram no dia seguinte é, justamente, o cenário resultante de uma tragédia como a que João Manico sonhou. Apesar de a personagem não saber se a fuga da boiada se deu como no sonho ou não, podemos considerar que o sonho é uma prolepse interna à analepse que estava sendo relatada por João Manico, o sonho configura-se como se fosse uma premonição.

Os acontecimentos que se seguem no conto são lineares e narram a enchente e a travessia feita pelos vaqueiros e por Sete-de-Ouros. Em certo momento, o narrador interrompe o relato da viagem para comentar os acontecimentos e fazer um balanço deles, mesmo antes do final da tão memorável noite: “Noite feia! Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrgo abaixo, de costas – porque só as mulheres é que o rio costuma conduzir de-bruços...” (ROSA, 1958b, p.71).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento, retomamos, brevemente, o percurso realizado pela pesquisa, com o intuito de resgatar o que foi abordado sobre os seus temas principais – tempo e memória – e sobre a presença destes no conto “O burrinho pedrês”, que nos conduziu à conclusão de que as funções do tempo e da memória, neste conto, são indispensáveis para o desenrolar da narrativa e para a construção das suas categorias.

Primeiramente, foi feito um estudo dos principais temas abordados, memória e tempo. Ao abordamos a memória, estudamos algumas das teorias que tratam dessa questão. Uma delas foi a da reminiscência, teoria que se baseia no conjunto de hipóteses pelas quais Platão (1971, 1957) supõe uma existência anterior à atual. De acordo com tal teoria, quando o nosso espírito no presente se instrui, se educa, ele não está fazendo nada mais do que se lembrar das ideias puras que um dia pôde admirar; está, apenas, recordando-se de modo vago e nebuloso daquilo que um dia contemplou com toda a perfeição. Ao considerarmos o livro de Ecléia Bosi (1999) *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, aprofundamo-nos no estudo das ideias de Henri Bergson, para quem a memória seria uma reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da experiência adquirida; assim, o afloramento do passado, a memória, se daria por meio das percepções registradas no presente, pois é dele que parte o chamado ao qual a lembrança responde. As abordagens teóricas sobre a memória permitiu-nos notar o quanto a vida está ligada a ela e, conseqüentemente, ao passado, o que, como se verificou, acontece de forma semelhante na narrativa.

Considerações, então, foram feitas sobre a questão do tempo e as inquietações que este tema vem causando tanto para a filosofia, quanto para a teoria literária, o que mais especificamente importa a este trabalho. Juntamente com esse estudo, levantamos algumas das principais características das categorias narrativas – personagem, narrador e espaço – que foi de grande importância para o entendimento do discurso narrativo. Utilizando ensaios e livros-base que tratam de tais categorias, expandiu-se o embasamento teórico necessário para a análise do conto selecionado. Em sequência, uma concisa pesquisa sobre alguns aspectos da obra de Guimarães Rosa foi esboçada, o que nos auxiliou a perceber as características fundamentais das suas narrativas.

Partiu-se, então, para a análise do conto “O burrinho pedrês”. Após o seu estudo, concluiu-se que, de modo geral, as personagens de “O burrinho pedrês” usam a memória, basicamente, como meio de retorno ao passado. Todavia, esse retorno ao que se foi não se configura, apenas, como um simples retrocesso na narrativa; as personagens evocam, consciente ou inconscientemente, a experiência e seu fruto, a sabedoria, para auxiliar no entendimento das situações presentes ou passadas, ou para dar indícios do que ainda está por vir. A importância das anacronias presentes no conto, dessa forma, está em trazer à tona a memória das personagens, que se transforma em sabedoria e experiência.

Conclui-se, assim, que, no *corpus* selecionado, tempo e memória são elementos imprescindíveis para a construção da narrativa e, conseqüentemente, das categorias – personagem, narrador e espaço – que movem a diegese. A análise apresentada separou o estudo de cada categoria, apenas, como um procedimento didático. Porém, há de se considerar que no gênero narrativo os elementos só possuem significado completo na sua conjunção. Por isso, verificou-se que, em cada uma das categorias estudadas, há a presença do tempo e da memória e por esses temas elas são construídas.

Como toda a pesquisa, a abordagem feita dos temas tempo e memória no conto de *Sagarana*, “O burrinho pedrês”, não esgotou o assunto. Aliás, abriu novos horizontes para pesquisas futuras. Por ora, entretanto, a presente pesquisa dá como satisfeitos seus propósitos.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. O homem e o tempo. In: _____. **Confissões. De magistro: Do mestre.** Tradução de J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.207-231. (Os Pensadores).
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.63-81. (Pensadores, 48).
- BOSI, A. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.19-32.
- _____. **História concisa da literatura brasileira.** 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2000. p.51-80.
- _____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a. p.294-309. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- _____. Sagarana. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b. p.243-247. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** 8.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- COELHO, N. N. Guimarães Rosa e o “homem ludens”. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.256-263. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- COUTINHO, E. de F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.202-234. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- DIMAS, A. **Espaço e romance.** 3.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, 23).
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- LEÃO, A. V. O ritmo em “O burrinho pedrês”. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.248-255. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa:** Magma e gênese da obra. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

LEONEL, M. C. de M.; NASCIMENTO, E. M. F. S. O sertão de João Guimarães Rosa. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. **Sociedade e literatura**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999. p.91-105. (Prismas).

LINS, A. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.237-242. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2.ed. Com assistência de Evair Dias e revisão geral de Diva Gomes. São Paulo: Edusp, 2001.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular**. São Paulo: Atual, 1988. (Série Lendo).

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, F. de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil: era modernista**. 6.ed. rev. atual. Co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 2001. v.5. p.475-526.

PLATÃO. **Diálogos I**: Mênon, Banquete, Fedro. Tradução direta do grego por Jorge Paleikat, notas marcadas com “n.r.” por João Cruz Costa, estudo bibliográfico e filosófico por Paul Tannery. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.

_____. **Diálogos**. 3.ed. Seleção, introdução e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1957.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RÓNAI, P. A arte de contar Sagarana. In: ROSA, G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.15-21.

ROSA, G. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.23-28.

_____. **Grande sertão: veredas**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958a.

_____. **Sagarana**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958b.

RUNHO, R. C. **A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias**. 2001. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

SEIXO, M. A. A narrativa e o seu discurso. In: GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. p.7-16.