

O NEOBARROCO EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA

Carolina Paganine
UFSC

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (João Guimarães Rosa)

Resumo: O poeta cubano Severo Sarduy fornece algumas ferramentas para interpretar os elementos barrocos encontrados na literatura contemporânea, tais como a artificialização (grande uso de metáforas), a proliferação (progressão metonímica que remete ao significado ausente) e a condensação (troca ou fusão entre elementos fonéticos). Neste artigo, analisa-se como esses mecanismos aparecem na prosa de Guimarães Rosa, tomando como ponto de partida os contos de *Primeiras estórias* (1962). Procura-se evitar a categorização peremptória da obra de Guimarães Rosa como neobarroca, já que o termo foge a definições estanques e permeia grande parte da arte contemporânea. A crise da representação artística, apontada por Michel Foucault em *A palavra e as coisas* (1966), é potencializada na prosa poética do autor brasileiro. Assim, ao reagir a um postulado de regionalismo realista, Guimarães Rosa escapa da mera representação do objeto e procura construir sua arte no tecido lingüístico em si. Sua narrativa é um convite ao leitor para uma viagem nos meandros da linguagem, cuja ambigüidade reflete uma ambigüidade da existência.

Palavras-chave: Neobarroco. Guimarães Rosa. Representação literária. *Primeiras estórias*.

Abstract: The Cuban poet Severo Sarduy has developed

some tools for interpreting baroque elements found in contemporary literature such as artificiality (extensive use of metaphors), proliferation (a progression of metonymies that refers to an absent meaning) and condensation (an exchange or a fusion of phonetic elements). In this article, I analyze how these elements work in the prose of Guimarães Rosa, taking the short stories of *Primeiras estórias* (1962) as the starting point. A definite categorization of Guimarães Rosa's work as neo-baroque was avoided since the term neo-baroque does not fit rigid definitions and it has a very pervasive influence in the contemporary Arts. The crisis of artistic representation, pointed out by Michel Foucault in *The order of things* (1966), is intensified in the poetic prose of the Brazilian writer. Thus, by reacting against the postulate of Realistic regionalism, Guimarães Rosa escapes from a simplified representation of the object in order to create his art in the very fabric of language. His narrative is an invitation to the reader to a trip in the meanders of language whose ambiguity reflects the ambiguity of existence.

Keywords: Neo-baroque; Guimarães Rosa; literary representation; *Primeiras estórias*.

Por muito tempo, o conceito de barroco esteve atrelado a uma conotação negativa. A história mais plausível do termo aponta para origens portuguesas ou espanholas de designação de uma pérola de superfície irregular, comumente chamada pelos comerciantes de *berrueco* ou *barrueco*. A partir daí, a palavra “barroco” passou a ter conotação de imperfeição e mau gosto.

Na periodização da história da arte, então, o termo começou a ser usado para designar o período que sucedeu o Renascimento e que se acreditava ser caracteristicamente oposto a este último. Se as formas e os padrões renascentistas eram o ideal clássico, o barroco era tudo aquilo de negativo e bizarro na arte. Acreditava-se, também, que o barroco representava uma decadência do estilo renascentista. Enfim, era uma expressão

artística inferior.

É apenas na segunda metade do século XIX que o barroco começa a ser visto como um período artístico tal como o foi o Renascimento. Não mais decadência e esgotamento estético e, sim, um processo natural de evolução da arte. Muito importante para isso foi a definição de um período intermediário entre o renascimento e o barroco – o maneirismo, que representaria um estágio de incubação e preparação das formas artísticas que viriam a compor as futuras expressões barrocas. É o que afirma, por exemplo, Lourival Gomes Machado:

Basta lembrar que o maneirismo, uma dessas fases que se julgara de bom aviso lançar ao rol das decadências insignificantes, reaparece hoje como cumprindo uma função importante, pois permite compreender o trânsito, formal e cultural, entre duas expressões artísticas antes tidas por simplesmente contraditórias e antagônicas.⁴⁵

A idéia de que se processou uma transformação gradual do renascimento em outro estilo artístico, transformação esta que acompanhou o contexto histórico sócio-cultural, possibilitou novas análises sobre o barroco. Agora, começava-se a valorizá-lo como um período de propriedades únicas e respeitáveis, digno da mais alta fruição estética. Foi por volta de 1888 que Heinrich Wölfflin⁴⁶ desenvolveu sua teoria a respeito da arte e também do barroco. Para Wölfflin, o barroco é um conceito muito maior do que o de apenas uma categoria histórica. Passa a ser um elemento recorrente na história da arte.

Segundo esta teoria, a arte barroca e a arte clássica seriam como duas pulsões artísticas que estivessem sempre a se alternar na evolução da cultura. Não se restringem, agora,

⁴⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*, p. 38.

⁴⁶ In *Renascença e Barroco e Conceitos Fundamentais da História da Arte*.

à denominação de manifestações estéticas delimitadas historicamente. Enfim, “O Barroco não será um estilo, mas um dos dois estádios sucessivos de todos os estilos, (...)”.⁴⁷

Apesar de ter sido formulada em relação às artes plásticas, a teoria de Wölfflin também pode ser aplicada ao estudo da literatura. Em relação à literatura, os conceitos do autor remetem a uma linguagem que não é nem um pouco referencial. Pelo contrário, é extremamente metafórica e, por isso, um tanto misteriosa. Nas palavras de Hatzfeld, é “(...) um estilo que, em lugar de revelar sua arte, a esconde”.⁴⁸

A contundência da aplicação das características formalistas de Wölfflin à arte literária já fora apontada brevemente pelo mesmo quando comparando o *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto, e *Jerusalém Libertada* (1580), de Tasso⁴⁹. Ambas as obras representariam a dicotomia entre o renascimento e o barroco na literatura.

A partir daí, foram surgindo vários críticos, tais como Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld e René Wellek, que começaram a aplicar o conceito de barroco aos estudos literários.

O Neobarroco

Se, hoje em dia, o conceito histórico de barroco é amplamente reconhecido na literatura, uma questão que se coloca é aquela a respeito de uma eventual presença de um neobarroquismo em obras contemporâneas.

O neobarroco, contudo, ainda carece de uma definição que viabilize sua aplicação plena nos estudos literários. Muito mais do que um conceito acabado, a legitimidade de se falar em neobarroco se prende à percepção da

⁴⁷ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*, p. 41.

⁴⁸ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*, p. 16.

⁴⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*, p. 98.

ocorrência de determinadas características em certas obras contemporâneas, tais como as explicitadas por Severo Sarduy⁵⁰. Todavia, deve-se ter cuidado na aplicação de tais categorias, pois devido ao seu caráter abrangente e generalizador, muitas vezes podem ser aplicadas a toda e qualquer obra contemporânea. Como, de resto, na utilização indiscriminada de rótulos, corre-se o risco de enxergarmos o que as obras têm em geral e não perceber o que elas têm de singular.

Recursos como a artificialização ou a paródia, que foram assegurados como próprios do neobarroco por Sarduy, nos parecem também constituintes da arte moderna como um todo. Não são suficientes e nem esgotam as possibilidades da criação neobarroca e, portanto, não fornecem uma definição exclusiva do que é o neobarroco.

O trabalho de Sarduy, entretanto, não é em vão. Logo no início do seu texto, ele alerta para o “perigo” das generalizações a respeito do neobarroco:

(...) interessa-nos, ao contrário, restringi-lo (o conceito de barroco), reduzi-lo a um esquema operatório preciso, que não deixe interstícios, que não permita o abuso ou o desenfado terminológico de que esta noção sofre recentemente(...) ⁵¹

Apesar de suas proposições serem questionáveis quanto à restrição ao neobarroco, não há dúvidas de que elas serviram para, de alguma forma, esquematizar características importantes da criação neobarroca, além de serem um pequeno alerta para futuros estudos. Assim, é válido apresentar brevemente o que foram os tais enunciados de Sarduy, de modo a facilitar a análise posterior dos textos de Guimarães Rosa.

O primeiro recurso do barroco, segundo Sarduy, seria a

⁵⁰ SARDUY, Severo. *O Barroco e o Neobarroco*. In *América Latina em suas literaturas*.

⁵¹ Idem, p. 162.

artificialização. Este processo seria definido por um grande uso de metáforas e, também, de metáforas de metáforas. Isto é, seria uma linguagem que está incessantemente envolvendo-se sobre si mesma. Uma linguagem da linguagem, na qual sucessivas máscaras são sobrepostas – os chamados artifícios.

Dentro da artificialização, podemos identificar três mecanismos. O primeiro seria a *substituição*. Nela, um significante é substituído por outro significante cujo significado, aparentemente, não apresenta nenhuma aproximação com o primeiro. Entretanto, dentro do contexto específico da escrita, e somente nele, este último significante assume o significado primeiro, fazendo com que o processo de artificialização funcione.

O segundo mecanismo seria a *proliferação*. Esta consiste no uso de significantes dispostos em uma cadeia de progressão metonímica que, em seu conjunto total, remete ao significante ausente e, logo, ao significado almejado. Em outras palavras, a proliferação seria “(...) uma forma de enumeração disparatada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage*”.⁵²

Por último, temos a *condensação*, que representaria o processo de troca ou fusão entre elementos fonéticos e plásticos de dois significantes. Este somatório resulta em um terceiro significante que condensa, resume em si, o significado dos dois primeiros.

Em seguida, Sarduy faz uma exposição sobre a paródia como forma de expressão característica do barroco. Insere-se aí o processo de carnavalização que traduz, na linguagem, a ambivalência, a confusão e a polifonia. Também partes integrantes da paródia seriam os mecanismos de intertextualidade e intratextualidade. Ambos atuam em níveis diferentes, sendo que o primeiro trabalha com a incorporação direta (citação) ou indireta (reminiscência) de outros textos e

52

Ibidem, p. 165.

o segundo com a escrita que supera a linearidade e incita a um caminho alternativo de leitura, no qual há uma “escritura entre a escritura”.⁵³

Sarduy termina seu texto concluindo que o barroco constitui um espaço erótico pois nele prevalece a superabundância e o desperdício em função do prazer, em detrimento da funcionalidade e economia da linguagem puramente comunicativa.

Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático – como a perversão que implica toda metáfora, toda figura.⁵⁴

O neobarroco seria um jogo no qual se está sempre em busca do objeto perdido que, por sua vez, não pode ser alcançado. É, então, um reflexo do desequilíbrio, da ruptura com o logocentrismo, da desarmonia e da rebeldia. Enfim, como assevera Sarduy ao final de seu texto:

(...) barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.⁵⁵

A viagem neobarroca de Guimarães Rosa

Uma obra da literatura brasileira que apresenta nítidas ressonâncias neobarrocas é o livro de contos *Primeiras estórias* (1962). Apesar de ter sido publicado depois de *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras estórias* parece ser uma pequena amostra daquilo que foi revelado primordialmente em *Grande Sertão*. Isto é, uma abordagem que privilegia a construção lingüística das palavras, na qual significante e significado, juntamente com a musicalidade, formam um todo que supera

53 Ibidem, p. 173.

54 Ibidem, p. 177.

55 Ibid, p. 200.

a narrativa convencional, partindo para uma expressão lírica do psicológico.

Segundo Alfredo Bosi,

Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: mas ela o é em um grau eminente de intensidade se comparada aos códigos convencionais da prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado.⁵⁶

A partir do conceito de “palavra como feixe de significações”, podemos chegar até ao barroco pelo caminho de uma intensa elaboração da linguagem. É um verdadeiro trabalho artesanal no qual as palavras são entalhadas meticulosamente conforme seus sons e até suas formas visuais. Como disse Bosi, caminhamos nossa leitura para além de meras referências semânticas e partimos para um mundo de interpretações multissensoriais.

Aqui podemos fazer uma ponte entre a obra literária de Rosa e a arte barroca. Em ambos notamos uma forma de expressão que pretende extrapolar seus limites formais, que quer nos proporcionar outras interpretações que não somente o simples processo código-mensagem. Uma forma de expressão que anseia em mostrar algo a mais no objeto artístico. É o que avalia, por exemplo, Affonso Ávila:

Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de

⁵⁶ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 482 e 483.

tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestionadamente acesos e livres.⁵⁷

Dessa forma, em uma primeira leitura, os contos de Rosa podem parecer simples, retratando situações banais como a de um menino que vive momentos de alegria e tristeza ao se afeiçoar a um peru e depois a uma árvore, tendo os dois um destino fatal para desgosto do menino.

Este é o enredo de “As margens da alegria”, primeiro conto do livro *Primeiras estórias*. Dentro desta singela história, porém, podemos encontrar temas que ultrapassam o mero enredo, tal como o caráter de sonho e liberdade dos acontecimentos experimentados pelo menino que, de repente, vê-se imerso numa alegria aparentemente infinita. Logo no início do conto, somos informados de que:

Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. (...) O menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.⁵⁸

Neste conto, percebemos um tema bastante pertinente ao barroco que é a efemeridade e a inconstância da vida que são apresentadas em figuras que, de alguma forma, relacionam-se com a idéia de movimento e fugacidade. É assim na expressão “com um jeito de folha a cair”, acima citada, que descreve o

⁵⁷ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, p. 20.

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 7.

comportamento do Menino, e também com o uso do termo “nuvem”, figura passageira por essência, que junto com a repetição da letra “L” e da palavra “longa” nos dão uma notável sensação de transitoriedade e demora na seguinte frase sobre a viagem de avião do garoto: “A luz e a longa-longa-longa nuvem. Chegaram”.⁵⁹

Também em outro trecho, observamos um forte apelo ao movimento, a não-estabilidade das coisas. É assim quando o Menino faz um passeio de jipe e o autor faz uma descrição do caminho:

A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e o seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. (...) A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alargava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram. Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.⁶⁰ (grifos meus)

Apelando para uma cadeia semântica que sugere movimento (“o velame branco”, “a cobra-verde”, “os papagaios”, “corguinho”), o narrador sugere uma tomada cinematográfica, convidando o leitor à reconstrução da cena. Imagem repleta de percepções sensoriais, táteis e visuais, que se sobrepõe umas às outras e, por fim, se ligam a uma espécie de memória afetiva da criança.

⁵⁹ Idem, p. 8.

⁶⁰ Idem, p. 9.

Esta descrição também pode ser considerada uma proliferação, conforme explicado anteriormente. Vemos aqui uma cadeia de termos que adquirem um sentido através do todo que é o passeio de jipe. Além disso, as palavras progridem num crescendo que vai da poeira e das pequenas plantas, passando por cobras, papagaios e seriemas, até a paisagem alargada pelo sol.

Acima de tudo, porém, vemos no Menino de “As margens da alegria” aquela mesma dualidade do homem barroco entre vida e morte, entre eternidade e finitude. O menino, que admirava a exuberância do peru, sofre com a descoberta de que tudo tem um fim: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. (...) Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte”.⁶¹

Ademais, esta dualidade também se faz presente na comparação entre o passeio de jipe pelo sítio que transbordava vida e o outro passeio pelo lugar árido e cinzento onde construíam uma pista de avião. Aí, o Menino assiste, chocado, a uma derrubada de árvore. Neste momento, o narrador nos revela a terrível descoberta feita pelo Menino:

Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha.⁶²

Já neste conto, observa-se que a finitude adquire grande relevância temática. Para Afrânio Coutinho, o “barroco é uma arte da morte e dos túmulos”⁶³ no qual a desintegração física e o ato de morrer são temas recorrentes. De uma forma ou de outra, a “morte” aparece em muitos contos, “A menina

61 Idem, p. 10.

62 Idem, p. 10.

63 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*, p. 103.

de lá” e “Famigerado”, no impulso inicial da ação em “Os irmãos Dagobé”, ou na angústia dos jovens apaixonados de “Nenhum, nenhuma”, que dependem tanto da morte de Nenha, “uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável” como da morte do pai da moça para concretizarem seu amor.

Outro tema que permeia diversos contos da obra é a loucura. De acordo com Helmut Hatzfeld, a loucura seria um dos elementos decisivamente barrocos pois “(...) a loucura é uma espécie de metáfora, porque também o louco toma uma coisa por outra”.⁶⁴ Sendo o uso excessivo de ornamentos, mais especificamente, de metáforas, um recurso usado com excelência pelo barroco, nos fica aqui claro que a presença significativa do tema da loucura em *Primeiras estórias* pode ser interpretado como uma evidência de barroquismo.

Assim, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, as duas mulheres estão de partida para um manicômio e isto acaba virando um grande acontecimento na cidade. No caminho para a estação de trem, elas começam a cantar uma canção que ninguém podia entender. Após a partida, surpreendentemente, Sorôco começa a entoar a mesma canção e com ele, os outros cidadãos. A cantiga das loucas, a música desatinada, desvairada, passa a ser, então, um código pelo qual todos puderam compartilhar do sofrimento de Sorôco.

A loucura também é abordada em “A terceira margem do rio”, no qual um pai de família encomenda uma canoa e passa a viver pelo rio, sem nunca mais pôr os pés em terra. “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira.”⁶⁵ E seu filho, que narra a história, pode nos dar a impressão de ter ficado louco também, pois chega a propor ao pai que troquem de lugar, mas acaba recuando ante sua aproximação. É no último parágrafo que a melancolia e

⁶⁴ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*, p. 32.

⁶⁵ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 33.

pessimismo ficam evidentes, e o texto acaba por assemelhar-se a um canto fúnebre:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.⁶⁶

Passamos, então, a tratar de outros aspectos da literatura barroca que são a clareza relativa e a polifonia. Pelo primeiro, entende-se a fusão de todos os detalhes, que são muitos na arte barroca, sob um todo único e coerente. É como Afrânio Coutinho bem exemplifica:

As coisas, as pessoas, ações não são descritas, apenas evocadas, seus contornos indistintos e apagados fundem-se, refletidos como por um espelho através da visão das personagens: o perspectivismo, o expressionismo, o engavetamento são, por isso, as formas expressionais mais comuns, ao lado do estilo prismático.⁶⁷

Já a polifonia, ou multivocidade, refere-se ao discurso contrapontístico no qual diversas vozes se intercalam, mas que, sobretudo, giram em torno de uma idéia central. A polifonia está intimamente ligada à clareza relativa, pois seus limites são “esfumados”, “sombreados”, de forma que o que se sobressai, no final, é o tema principal.

Isto pode ser melhor exemplificado em contos como “Pirlimpsiquice”, “Partida do audaz navegante” e “Nenhum, nenhuma”.

⁶⁶ Idem, p. 37.

⁶⁷ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*, p. 106.

Em “Pirlimpsiquice”, ocorre uma mistura entre ficção e realidade que nos dá uma certa impressão de clareza relativa da qual nos fala Wölfflin. Neste conto, passado em um colégio religioso somente para meninos, decide-se montar uma peça de teatro. Alguns alunos são escolhidos para contracenar sob a condição de manter em sigilo total o teor do drama. A partir daí, os alunos-atores começam a inventar uma outra história para despistar os curiosos que não participam da peça. Neste meio tempo, também surge uma outra versão inventada por um dos alunos de fora, o Gamboa, e ainda outra, a verdadeira, que misteriosamente estava sendo divulgada.

Todavia, não é este o fato mais genial do conto. Quando é chegada a hora de representar a peça, no teatro cheio, os atores esquecem-se do texto e passam a representar aquela outra história inventada por Gamboa. Apesar de um primeiro momento de vaia, o público se rende e se seduz por aquele drama improvisado.

É a extrapolação das fronteiras entre teatro e vida real, entre meninos e personagens, entre verdade e mentira, que se fundem todos na última fala do conto, proferida por Gamboa: “– *Eh, eh, heim? Viu como era que a minha estória também era a de verdade?*”⁶⁸

Em “Partida do audaz navegante”, também ocorre o mesmo processo de uma narrativa dentro da narrativa. Primeiro, tem-se, simplificadamente, a história de quatro crianças, três irmãs e um primo, e a mãe das garotas. Brejeirinha, a mais nova, é muito esperta e gosta de brincar com as palavras, mesmo com as quais não sabe o significado dicionarizado. Assim, começa a imaginar uma história na qual Zito, o primo, é um “pirata inglório marujo”, o “Audaz navegante”, que se envolve numa história de amor apesar de ter que partir de navio para longe. A narrativa começa, então, a ter certa ligação com o real, pois Zito e Ciganinha, a outra irmã de Brejeirinha, estão enamorados. Como não consegue arrumar um final feliz que agradasse ao

68

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 46, grifo do autor.

primo e à irmã, Brejeirinha recomeça a história, fazendo de um monte de esterco, à beira de um riacho, o “Audaz navegante”. Após enfeitá-lo com flores, empurra-o rio abaixo, terminando assim sua história.

Nesta breve exposição do enredo, podemos identificar que um emaranhado de pequenas histórias vão se fundindo umas nas outras até virarem uma só que acaba por ser a do esterco/navegante.

Já em “Nenhum, nenhuma”, o que nos chama a atenção é o intenso tom lírico dado à narrativa em terceira pessoa por meio de inserções de observações em primeira pessoa, de grande teor poético. É a polifonia em sua melhor expressão:

Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar, os cheiros nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retratos de cristal, floresta e olhos, ilhas que se brancas, as vozes das pessoas, extrair e reter, revolver em mim, trazes a foco as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; talvez as coisa mais ajudando, as coisas, que mais perduram: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, (...).⁶⁹

Neste conto, Rosa fez uso da escrita em *itálico* para evidenciar a segunda voz que, por vezes, parece participar de um jogo com a primeira voz no qual memória, lembranças e fatos se misturam e brincam entre si. É o que se vê também em:

⁶⁹ Idem, p. 49, grifos do autor.

Eles se olhavam para não-distância, estiadamente, sem saberes, sem caso. Mas a Moça estava devagar. Mas o Moço estava ansioso. O Menino, sempre lá perto, tinha de procurar-lhes os olhos. Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade. Mas o Menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar. nenhuns olhos têm fundo; a vida, também, não.⁷⁰

Mais adiante no texto, num momento crucial, percebe-se que a memória acaba vencendo o esquecimento pela força que os fatos têm de ser lembrados:

Vê-se – fechando um pouco os olhos, como a memória pede: o reconhecimento, a lembrança do quadro, se esclarece, se desembaça. Desesperado, o Moço, lívido, ríspido, falava com a Moça, agarrava-se aos varões da grade do jardim.⁷¹

Ao fim, a narrativa principal que era em terceira pessoa passa a ser em primeira, sem os grifos em itálico, marcando aqui também o encontro, a união, das vozes. Repare no segundo parágrafo onde começa o uso de pronomes pessoais e verbos na primeira pessoa, marcando a transição:

Pouco a pouco, o Menino, devagarinho, chorava, também, o cavalo soprava. (...) Daí viu-se em casa. Chegara.

Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes. (...) Minha Mãe me beijou, queria saber

⁷⁰ Idem, p. 48, grifos do autor.

⁷¹ Idem, p. 53, grifos do autor.

notícias de muita gente, (...).⁷²

Outro conto de grande importância em *Primeiras estórias* é “O espelho”. Parece um tanto proposital que *Primeiras estórias*, possuindo 21 contos no total, tenha o 11º conto intitulado de “O espelho” dividindo, assim, o livro em exatamente dez histórias antes e dez histórias depois. Ligado a isso, também está o fato de que o primeiro e o último conto possuem o mesmo protagonista. Apesar de aparentar ser apenas uma característica formal, Affonso Romano de Sant’Anna alerta para o uso do espelho como metáfora barroca:

Reveladoramente, noutro livro de contos, *Primeiras estórias* (1962), “O espelho” tem um valor estrutural e também está no meio do livro. (...) Como em *Tutaméia*, onde o livro se dobra sobre si mesmo, o conto “O espelho” divide a obra em metades rigorosamente espelhadas, uma vez que é precedido de dez contos e seguido também de dez contos, e os temas da primeira metade espelham-se nos contos da segunda metade. Isso, em uma leitura periférica, transformaria essa obra em obra esférica e circular. No entanto, ela é elíptica, primeiro porque o autor, praticante da numerologia, trabalha com números ímpares e faz com que haja dez contos de cada lado; “O espelho” é o de número 11, perfazendo-se o total de 21. Em segundo lugar, no interior desse conto, exercitando a metalinguagem, a descrição que o próprio autor faz de sua situação espelha perfeitamente a perspectiva barroca que tinha da realidade: “À medida que trabalhava com maior maestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos e francamente cavernoso, como uma esponja”.⁷³

⁷² Idem, p. 54.

⁷³ SANT’ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*, p. 78/79.

Além de ter este caráter central na obra, “O espelho” se distingue também dos outros contos pelo seu tom de relato, por ser narrado pelo protagonista e por tratar de um assunto que se destaca dos outros contos de temas mais ou menos equiparáveis.

O espelho, assim como a água, a nuvem, a folha, etc., é reconhecido como um dos símbolos recorrentes no barroco⁷⁴. Grandes quadros da era barroca possuíam o espelho como elemento chave na composição da obra, sendo este o caso, por exemplo, de *O casal Arnolfini* de Johannes van Eyck ou de *As meninas* de Velázquez⁷⁵.

No conto de Guimarães Rosa, o narrador decide-se por uma experiência na qual pretende visualizar-se no espelho a partir de uma neutralidade no olhar, sem os costumeiros vícios de complacência com a nossa própria imagem. Este empreendimento se desenvolve quando o narrador vê seu rosto refletido ao mesmo tempo em dois espelhos num lavatório público. Assombrado com a imagem que vê, parte para uma procura de si mesmo:

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. (...) Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações.⁷⁶

Por todo o conto, o narrador discute com o leitor sobre a veracidade científica dos fatos e pretende nos convencer que, apesar de nunca tentada ou comprovada, a experiência de fato ocorreu.

⁷⁴ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*, p. 81.

⁷⁵ Obra analisada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, (1999, p. 3-21).

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 67/68, grifo do autor.

O narrador parte, então, numa empreitada que chegará até a completa anulação de sua própria imagem. Feito isso, passa a questionar-se sobre sua existência. Mais uma vez, aí se mostra a dualidade entre corpo e alma, carne e espírito, tão presente no homem barroco:

E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade.⁷⁷

É o conhecido paradoxo entre essência e aparência da vida humana que, por analogia, pode-se conduzir a um questionamento sobre a própria linguagem na época moderna. Isto é, uma linguagem que deixa de ter como única meta a representação do objeto externo e passa a se voltar para si, valorizando seus próprios mecanismos de construção e constituindo, ao mesmo tempo, a realidade artística.

Ao final, percebe-se que *Primeiras estórias*, bem como toda grande obra da literatura, se esquivava a qualquer enquadramento fácil e taxativo, e este estudo procurou apenas apontar um possível olhar neobarroco para estes contos de Guimarães Rosa.

Antes de mais nada, o termo neobarroco já é, por si só, de definição problemática, reflexo, em grande medida, da diversidade de tendências da literatura contemporânea. Do mesmo modo que não podemos efetuar uma conceituação definitiva, também não acreditamos que a literatura chamada de neobarroca extraia suas fontes criadoras somente de uma relação intertextual com autores do barroco histórico.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 71.

Mais essencial, nos parece o fato de que ambas as manifestações, o barroco histórico e o neobarroco, podem ser interpretadas como um reflexo da instabilidade e da crise das representações artísticas. Como Paul Valéry já dizia, não se mata a sede com os rótulos da garrafa. Ou seja, devemos estar alerta para o perigo do enquadramento forçado, do reducionismo do particular e do original de cada autor, em nome da generalização.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco (Ensaíos)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda.

DOURADO, Autran. *Uma Poética de Romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. *O Barroco e o Neobarroco*, in: *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Recebido em 7/10/2008
Aprovado em 25/10/2008