

GUIMARÃES ROSA: O TEMPO E O RITMO EM “CONVERSA DE BOIS”

Annunziata de Oliveira CAMPOS*

RESUMO

Análise do conto “Conversa de Bois”, de Guimarães Rosa, sob a teoria genetiana, usando, como ponto principal de enfoque, a força simbólica do ritmo.

O ritmo é categoria essencial em toda forma de manifestação artística, porque é elemento que, compondo a estrutura em um todo coeso, dá-lhe uma móvel unidade, através da qual a obra de arte, como produto, encontrando seu ponto máximo de coesão, alcança, também, a capacidade de estar em estado de produção, qual imagens de um caleidoscópio, em um movimento sem fim. O movimento é a estrutura da possibilidade, o por vir, advento que congrega a ordem ao tempo, carrega em si aquilo que foi e a capacidade do poder-ser, concomitantemente: ritmo, recortes recorrentes no tempo, movimento do por vir. Os artistas têm-no buscado e aspirado, na esperança de alcançar a unidade. Mudam-se as épocas, os enfoques artísticos, os conceitos estéticos, mas a busca do ritmo continua como aspiração, meta constante. Será ele inerente à essência humana na sua necessidade de domínio do mundo? O ritmo é forma de apreensão do tempo? O tempo, elemento cósmico, metafísico, abarca o homem e sua existência, inapreensível e indômito. Para compreendê-lo, o homem necessita recortá-lo de forma recorrente e estabelecer ordem no caos. Por isso, um dia, pela aspira-

* Mestre em Teoria da Literatura pela UFG, doutoranda em Teoria da Literatura pela Unesp-S. José de Rio Preto e professora de Língua Portuguesa da Universidade Católica de Goiás.

ção ao ritmo, criaram o relógio, o metrônomo, mas não se logrou alcançar a organização – o sol não nasce às mesmas horas todos os dias-, pois ritmo é movimento, por vezes ordenado, mas moto contínuo que envolve o homem e o faz vir a si em seu poder-ser mais próprio. Ritmo é movimento de contrastes perceptíveis do tempo que mantém a vida e dá vida à obra de arte, que faz dela ser em produção, em vez de utensílio, produto acabado.

A música e a poesia, artes do tempo, têm, no ritmo, sua essência mesma, natureza que as faz. Mas a prosa, utilizando-se da palavra, recorte sonoro do tempo, e organizando-a no tempo, não pode prescindir do ritmo como elemento essencial. A poesia se faz pelo ritmo que se processa no tempo; a narrativa se utiliza do tempo para alcançar o ritmo. Gérard Genette afirma:

Desde sempre que a questão do tempo preocupou quem abordasse os domínios da teoria literária. Arte da sucessão por excelência, a literatura (como a música e o cinema, tendo este aliás muito de narrativo) processa-se no tempo e toma um tempo determinado na sua relação de comunicação. Daí que, quer no que respeita à caracterização da ficção, quer ainda em embrionárias mas lucidíssimas tentativas de distinção de gêneros, a relação do texto escrito com a categoria do tempo se coloque e adquira mesmo uma emergência central e irradiante (Genette, s/d, p.14).

Talvez, então, tanto quanto no poema, a narrativa tenha em si o ritmo como essência, uma vez que ele é engendrado pelo tempo e os contrastes que provoca. O próprio Genette cita algumas obras, marcos dessa constatação: “Proust e a procura do tempo; Joyce e a fusão do tempo; Huxley e a musicalização do romance em termos de ritmo” (Idem, p.14).

Nessa mesma postura, pode-se observar Guimarães Rosa que, com sua linguagem regionalista de frases ora longas e arrastadas, ora curtas e sincopadas, fará da narrativa um oráculo do ritmo. O uso da palavra enquanto poder significante estará sempre presente como onomatopéia, ou

como pura forma rítmica (palavra enquanto matéria-prima), ou pela seqüência entrecortada de frases sem elementos de coesão. Mas não são apenas esses os elementos que, de forma mais característica, criam o ritmo em Guimarães Rosa. Enquanto o significante tem o poder de materializar o ritmo por recortar sonoramente o tempo, e o faz com proficiência no poema, na narrativa, o ritmo estará melhor caracterizado pela movimentação do tempo, pela busca do por vir, pelos retrocessos, construtores do futuro que, espalhando e refluindo, criam uma série de recorrências que ultrapassam a própria narrativa. São esses os elementos que Guimarães Rosa usa em diversos contos seus; usa a palavra como significante capaz de criar o jogo de frequências e durações, produzindo um ritmo que não só dá coesão à obra, mas, narrativa-poemando, ultrapassando-a enquanto narração, tornando-se um de seus fundamentos enquanto elemento da narrativa.

As observações que aqui serão feitas estarão sob a ótica da teoria genética do tempo, na tentativa de alcançar e justificar o ritmo como elemento fundamental do conto em questão. Os elementos temporais serão buscados nas macroestruturas, não nos preocupando em deter nas diversas e constantes estruturas temporais internas aos sintagmas, tão constantes na narrativa de modo geral.

É de franco conhecimento a força de Guimarães Rosa no trato da palavra. Tecelão da narrativa, seu discurso forma uma intrincada teia em que, fio por fio, é tecida a panagem da história. Não é um tecido de cor única, mas tecido de variadas cores, em que novos e significativos fios sempre adentram o espaço narrativo para criar desvios e desenhos diversos, estampas no tecido geral. No entanto, não é um pano de tapeçaria de um quadro estático que se observe à distância; é um tecido-tecendo, forma que se faz ao som do tear que recua e avança, mistura e separa, em tempo e em movimento rítmico, fazendo de nós, leitores, lançadeiras que, movidas, pegam o fio e tecem a trama.

Em "Conversa de Bois" (como em diversos outros contos), não poderia ser diferente. Os fios-palavras são cuidadosamente trançados de forma a produzir um movimento tal que, pode-se dizer, a palavra assume, con-

trariamente ao que se espera de uma narrativa, força de significante supra-segmental. Se usada enquanto monema, ou elemento dentro de uma sintaxe, assume, também, na construção do conto, esse papel de fio que, magistralmente conduzido, vai lentamente teando e tecendo-nos na narrativa. A narrativa, presentificada pela história, e pelo discurso, apela à palavra que, assumindo real importância como possibilidade rítmica na formação de uma estrutura sintática, avança para além da pura sonoridade fonética ou sintática e cria um movimento qual peça musical que paulatinamente acelera até um *gran finale*.

O conto trata da história de Tiãozinho, menino triste e solitário “pedaço de gente com a comprida vara no ombro, chapéu de palha furado...” e da conversa das parelhas dos bois que conduz em uma viagem de poucas horas. Nessas poucas horas, a narrativa trata da vida inteira do menino, história acelerada, mas fiada lentamente, narrada de modo a produzir “significativamente” o lento caminhar dos carros de bois, que, de lento, quase não se move, mas gradativamente avança por meio do próprio significante, do significado, do tempo da história em relação ao da narrativa e, por fim, pela interpenetração de todos esses elementos, provoca, no todo, um paulatino acelerando até o final. Pode-se observar tal movimento em três grandes seções, que se organizam partindo de um lento discurso narrativo que se acelera ao aproximar-se do fim: a primeira, em que se prepara a história; a segunda, em que se tece a história e a terceira em que a história termina (ou suspende?) “em toada triunfal”.

Seção I

Inicia-se o conto e pode-se dizer que Guimarães Rosa, pela narrativa, prepara a narração. Fala de narradores, de personagens e do próprio narrar, engendrando recuos e descrições, introduzindo, da história mesma, apenas o lento movimento de um carro de bois que se aproxima com o seu cantar roufenho e seus condutores, de forma que chega a impedir a própria história

de se produzir: "E, por tudo assim sem história, caminharam um quilômetro ou mais". Essa seção, assim como o conto em seu todo, também é dividida em três blocos de análise: o primeiro marca o início da narrativa pelo estabelecimento dos narradores que já definem a forma metadieética da narrativa; o segundo marca o início da história na entrada do narrador extradiegético; e o terceiro, em que os personagens principais da história são apresentados e descritos.

No primeiro bloco, a narrativa desenvolve-se entre narradores que, personagens da narrativa, apresentam-se como narradores de uma história que será contada (prolepse) em uma focalização de terceira vista, a priori estabelecida como uma narrativa que traz a história recontada diferentemente, "enfeitado e acrescentado ponto e pouco". O diálogo dos personagens deixa antever que o narrador que conta a história recebeu-a de Manuel Timborna "posso contar um caso acontecido que se deu". E começa o caso colocando todos, em relação à história, como extradiegéticos, muito embora, no âmbito da narrativa que já se processa, apresentem-se como intradieéticos. Timborna, personagem que dialoga com o narrador (personagem não nomeado), não fará parte da história, sequer retornando a ela como narrador extradiegético. Sua presença apenas estabelece o efeito da metadiegeese, mas sua narrativa perde-se na elipse estabelecida entre o primeiro e o segundo blocos. Como não poderia deixar de ser, em uma seção em que se estabelecem tantas vozes narrativas, as questões de ordem e frequência temporal apresentam-se de forma eloqüente, pois fatalmente as anacronias se processam de modo a interferir na duração, retardando o início da história.

O narrador extradiegético abre a narrativa, no primeiro parágrafo, fazendo uma analepse mista completa em que afirma haver um tempo perdido na história quando os animais falavam "Que já houve um tempo em que os animais conversavam", mas que, por um elemento iterativo, traz para o presente a possibilidade de rever essa história, questionando-a e confirmando-a pela voz de Manuel Timborna que afirma saber da possibilidade de bois "falarem o tempo todo." Quando propõe contar "um caso acontecido que se

deu”, estabelece nova anacronia, desta feita uma analepse externa, em relação à narrativa primeira e, ao mesmo tempo, uma prolepse que prenuncia o início da história, mostrando ser anacrônico o tempo da narrativa que se anuncia com o da narrativa que já se processa.

No segundo bloco, temos o início da história e podemos perceber o efeito do *mise-en-abîme* quando o narrador, ao afirmar “E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva...”, produz uma ambigüidade quanto a narrará a história. Nesse momento, temos o marco zero, em que história e narrativa se encontram “dez horas, na encruzilhada da Ibiúva”, introduzindo-se o personagem que nos emprestará seus olhos para atuar as focalizações externas, internas e oniscientes que processarão a narrativa doravante: a irara. O animalzinho, que será apresentado logo a seguir, será mostrado, de início, como um personagem intradieético em focalização externa, mas posteriormente, como a fonte da história que será narrada, narrador intradieético. Nesse mesmo momento, o carro de bois é também introduzido pelo signifiicante puro, “nhein... nheinnhein...renheinhein...”, onomatopéia que materializa seu som e produz uma pausa narrativa.

Três pausas descritivas são apresentadas, retardando a entrada dos personagens e, pelo efeito de alongamento da duração, materializam o movimento lento do carro de bois. Diversos marcadores iterativos são usados nessas descrições, bem como aqueles que, por demonstrarem um corte iterativo, provocam um movimento contínuo e, ao mesmo tempo retardante da narrativa: “uma irara rolava e rodopiava, o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia toda manhã, porque é bem assim que fazem as iraras (...) quando apressa tomar qualquer resolução, sempre arrastando, a irara era genial, às vezes”. Entre os parágrafos descritivos, há o retorno ao som do carro de bois (iteração no âmbito da estrutura), já não mais de forma onomatopéica, mas como ação na história, carro que se move, história que se aproxima.

Os elementos de frequência e duração bem como a onomatopéia que se apresentam nesse bloco concorrem para estabelecer o ritmo geral do conto, retardando a narrativa, processando um quase adágio no início da história.

O terceiro bloco introduz os personagens principais: Tiãozinho, os bois e o antagonista, o carreiro Agenor. O movimento produzido pelo carro de bois, que, no bloco anterior, ficou caracterizado pelo alongamento da duração produzido por efeitos de frequência, ficará, aqui, estabelecido por marcadores temporais, como tempo e modo verbais, que controlam a duração, de forma a possibilitar à irara uma focalização externa no presente. Essa forma adotada produz efeitos de duração que contribuem para o estabelecimento do ritmo geral do conto.

Inicia-se com o pretérito mais-que-perfeito "amoitara", sugerindo as questões temporais de ação concluída no tempo da história, ação iterativa do personagem e uma pequena analepse quanto à ação do personagem enquanto narrador e no tempo da história e enquanto personagem em focalização externa. Faz-se, aí, a apresentação do personagem Tiãozinho, toda ela no pretérito imperfeito, já estabelecendo uma seqüência iterativa do personagem e da cena como um todo, pela tristeza constante e pelo movimento constante do carro de bois, iteração que vai se transformando sob a focalização externa do personagem irara e dos bois.

Em seguida, passa-se à apresentação e descrição dos bois que compõem a junta de quatro parelhas, toda ela feita no gerúndio, estabelecendo, pelo modo (ação verbal em curso), o movimento contínuo do carro de bois passando. Esse movimento é reforçado pelo marcador "segue-seguindo" e continuado, produzindo o efeito de uma cena que passa sob um ponto fixo de observação, por meio dos marcadores "passo após", "E atrás", terminando pelo uso do imperfeito "rolava, por último, a bárbara criatura". Embora mantendo a impressão de ação continuada, o imperfeito sugere, aí, uma idéia de fim de cena e de possibilidade de observação para a irara, sugerindo uma possível necessidade de mudança de posição do observador. As pequenas descrições funcionam como pausas de retardamento, dando ao movimento contínuo (gerúndios) e iterativo (imperfeito) uma lentidão de procedimento.

A presença da irara na narrativa faz-se, até então, por dois marcadores temporais: verbos no pretérito perfeito "solevou o focinho, empouou-se e

espoou-se, girou, corrompiu, pensou, o bichinho mediu etc.” e uma seqüência de atitudes iterativas “agora lambia, uma a uma, as patinhas, com um rabeio final empoou-se, espoou-se nas costas, e andou à roda, muito ligeiro, porque é bem assim que fazem as iraras, virava a carinha de todas as bandas” apresentada ora pelo tempo verbal no imperfeito, ora por marcadores como “sempre” “não pode parar um instante”. Esse jogo temporal vem confirmar, pelo pretérito perfeito, a narrativa metadieética e, na seqüência iterativa de ações do personagem, uma constância nas suas ações que lhe delineiam uma personalidade e lhe permitem uma alcunha: Risoleta. Assim, a presença da irara cresce paulatinamente para, logo em seguida, tornar coerente a sua posição de narrador, confirmando a metadieese em abismo, anunciada em prolepse no primeiro bloco.

A quebra da seqüência iterativa, e de todo esse movimento contínuo, dá-se pela introdução da adversativa “mas” seguida do advérbio “ai” e pela passagem para o pretérito perfeito, estabelecendo um corte ideal para efetuar-se a apresentação do antagonista: de movimento lento e impreciso para ação concluída. O movimento iterativo é restabelecido, logo em seguida, tanto no âmbito do personagem “é sestrosa e não pode parar um instante de rosnear” quanto no âmbito da cena “Distanciava-se a complicada caravana”, pelo mesmo jogo do uso dos pretéritos perfeitos e imperfeitos e gerúndios.

Uma questão importante a ser constatada é a passagem do personagem a narrador, que se processa com a irara. Essa mudança de posição confirma a metadieese anterior, mas confirma, também, a elipse, até então ambígua, que se estabelece no início do segundo bloco em que, ao afirmar “E começou o caso”, não fica determinado quem estaria assumindo a narrativa. Observadora e esperta, a irara segue de perto toda a viagem:

pôde instruir-se de tudo bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, – Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, – ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração.

Nesse ponto, ficam claras as figuras dos narradores extradiegéticos, a irara, narrador primeiro, a narrativa segunda de Manuel Timborna (em elipse) e a metadiegeese narrativa.

O movimento iterativo segue até o fim da seção pelo uso do gerúndio e do pretérito imperfeito. Nova confirmação da metadiegeese e do retardamento da história se dá pela própria afirmação do narrador da ausência de história: "E, por tudo assim sem história, caminharam um quilômetro ou mais".

O narrador terceiro, (narrador-autor) extradiegético, o que nos conta a história, leva a narrativa até o fim, transferindo ou mudando as focalizações e só fazendo uma pequena alusão ao narrador primeiro (a irara), ao final da narrativa, como para lembrar-nos que essa é uma narrativa metadiegetica e que, a primeira história, abandonada até então, teve amplitude menor que a segunda história. No entanto, importante é notar que essa seção narrativa está sempre a serviço do tempo e que mesmo as mudanças de narrador e de narrativa processam-se no sentido de produzir movimento rítmico, afetando a duração, criando uma lentidão e um retardamento da história e de estabelecer, desde aí, o movimento lento do carro de bois que arrastará as horas da viagem contada na narrativa e produzirá o ritmo geral do conto que, como já foi abordado, estabelece-se em um acelerando constante até o final.

Duas importantes prolepses iterativas (que também funcionam como paralipses por deixarem questões relativas à tristeza do garoto em suspenso) acontecem nessa seção, ambas relativas à tristeza de Tiãozinho: "Vinha triste...; Só Tiãozinho era quem ia triste" e funcionam como o anúncio da história desse personagem. Posteriormente, por uma analepse, serão confirmadas. As anacronias entre o tempo narrativo e o tempo da história seguem acontecendo e, como já foi abordado, não interessarão as anacronias internas, (constantes na narrativa) que, embora contribuam para a formação do todo, não são fortes o suficiente para processar o ritmo geral, o constante acelerando.

Seção II

Aqui se processa o desenrolar da história em alternada em metadiege: a história de Tiãozinho, recheada de cenas que se movimentam em contraponto, as histórias dos bois Brillhante e Rodapião, a história do menino Didico e a história do carreiro João Bala que, também, contraponteiavam com a história primeira. Assim, desenrola-se a história principal (HP), na qual se alternam cenas desencadeadas pelo diálogo entre os bois, e cenas em que a caravana suspende sua marcha para travar diálogos com personagens que passam. Essas cenas, ainda narradas lentamente, vão, de forma gradativa, inteirando-nos da história. Dentro dessa mesma HP, abre-se espaço para duas outras histórias: HB (história dos bois) e HH (história de homens) que não só estabelecem nova metadiege, mas confirmam no macro-elemento (plano das histórias) o mesmo contraponto já verificado no micro-elemento (plano das cenas). Essa forma de composição da estrutura narrativa irá proporcionar uma movimentação interna (quase psicológica) que permitirá a manutenção, ainda que por algumas páginas, do andamento lento do início e sua aceleração gradativa posterior, sem que o conto perca a agilidade.

Assim, pode-se dividir essa seção em dois grandes blocos: o primeiro, em que as cenas se sucedem em um constante ir e vir entre o tempo da narrativa e o tempo da história, alongando a duração da narrativa, mas fazendo-a, ao mesmo tempo, caminhar, se comparada com a primeira seção, que se faz em uma quase ausência de andamento; o segundo, em que as cenas dão lugar a novas narrativas que fazem com que a narrativa primeira já se deslanche de forma mais solta, embora ainda permaneça um certo alongamento provocado por essas mesmas narrativas várias.

O primeiro parágrafo do primeiro bloco faz uma alusão ao tempo físico, uma analepse que nos reenvia ao início da diegese, resgatando o tempo cronológico suspenso pela pausa narrativa da primeira seção, ao mesmo tempo que sugerindo a continuidade da narrativa: “Começou, porém a esquentar fora da conta”, remetendo a “Seriam bem dez horas...” Nesse mesmo parágrafo, ainda fazendo alusão ao tempo físico, há uma

analepse interna completiva, à qual se adicionam as informações de tempo não estabelecidas no início da história "que era com pouco maio, quase um sol de setembro em começo."

Dá-se entrada, a seguir, à primeira cena dos bois e suas falas reflexivas acerca dos homens e sua relação preponderante junto aos animais. A primeira fala "Boi...Boi...Boi..." é logo cortada por uma pausa descritiva proferida pelo narrador extradiegético, que apresenta elementos iterativos "Dando-se que Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete; o pelame preto põe-no por baixas vantagens; por isso ele querer toda vez, no pasto, a sombra das árvores; luto de sempre; perpetuamente às voltas", bem como uma analepse externa "Tubarão, irmão de Brilhante e seu antigo par na junta, morreu, faz três meses e meio" que caracteriza o boi como personagem e o confunde com os homens dando-lhe família, sentimentos e personalidade. As anacronias são constantes nesse trecho: "Coisando por tristes lembranças, decerto, bem faz que Brilhante já carregue luto de sempre. Mas perpetuamente às voltas com bernes, (...) só no avesso da vida, boas maneiras ele não pode ter." – primeiro, uma analepse "Coisando por tristes lembranças"; em seguida, um retorno ao tempo de agora "bem faz que Brilhante já carregue luto de sempre"; depois, nova analepse mista com "perpetuamente às voltas" e novo retorno iterativo ao tempo atual "vivendo só no avesso da vida, boas maneiras ele não pode ter". As características iterativas e as anacronias apresentadas têm efeito de redução do andamento da narrativa, produzindo o lento mover do carro de bois já observado na primeira seção. Mas criam também uma prolepse de efeito psicológico que permite vislumbrar uma possível junção dos personagens bois e homens. Esse movimento também se processa pelo próximo parágrafo, ainda em pausa descritiva, utilizando as mesmas características iterativas. Em seguida, confirma-se a possível prolepse pela voz do narrador extradiegético: "ninguém boi tem culpa de tanta má sorte" (grifo meu), bois e homem juntos em uma só personalidade.

Segue-se uma cena em que os bois conversam entre si sobre bois e seres humanos, analisando o homem em sua superioridade perante os bois.

As analepses internas e os elementos iterativos continuam a se processar: “o homem me chifrou agora mesmo com o pau; mas eu já vi o homem de pau comprido correr de uma vaca”; “vêm em manadas para ficarem um tempo-das-águas pastando...; eles não sabem que são bois”, produzindo o mesmo efeito de andamento que vem produzindo até aqui. Após a conclusão da analepse interna repetitiva, a cena é bruscamente cortada pela fala do menino Tião, retomando-se a HP no meio da analepse, conquanto ela se processasse como um diálogo em cena atual. A pausa descritiva volta a acontecer, retardando, ainda uma vez, o desenrolar da narrativa. A narrativa da HP é retomada pela fala do carreiro Agenor que, embora de maneira implícita, estabelece uma retrospectiva, analepse interna, remetendo ao início da HP em que aparece o personagem irara, não mais citada, mas que continua acompanhando a viagem, adquirindo a sua verossimilhança de narrador.

O diálogo dos bois é retomado. É uma fala entrecortada, ritmada pela ausência de alguns elementos de coesão que determinam a forma narrativa no que, pode-se dizer, a palavra esteja sendo explorada em sua forma significativa. A mesma dinâmica usada para a cena anterior se repete com elementos iterativos “Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem...”, analepses “Eu já vi um boi-grande pegar um homem uma vez”, descrições e reflexões, que dão superioridade aos bois. Diferindo da cena anterior, a analepse encontrará, suavemente, a HP pela fala do boi Dançador “Ele é bonito, esse um...” e por sua descrição. A descrição e a cena dos bois são cortadas para dar entrada à cena dos homens

A constante impressão de movimento, personagens que passam, é aqui retomada “Acolá... Vem chegando... possam passar” por elementos pseudo iterativos, características retóricas do movimento. A cena singulativa se desenvolve pelo diálogo entre os viajantes e o carreiro Agenor, recheada de analepses e iterações: as analepses são completivas “morreu p’r’amanhecer hoje da doença antiga lá dele” e vêm confirmar e completar as informações sobre a tristeza do menino Tião, aludida na seção anterior.

As iterações vêm novamente estabelecer a caracterização das personagens e manter a seqüência iterativa da tristeza do menino, de grande importância para a história e todo o movimento da narrativa "Que é que vão carregando? andava pensando; recebe inteira, de volta, sua grande tristeza." As anacronias que produzem o efeito de contraponto e de movimento de ir e vir fazem-se fortes em alguns trechos: "A gente não sabe... Da doença antiga lá dele... O coitado andava pensando." em que se tem, em seqüência, na HP, o tempo de agora, o tempo anterior ao do início da história e o iterativo dentro desse mesmo tempo anterior "Pobrezinho do menino!... – exclama a moça do silhão. E, a tais palavras, Tiãozinho, que já estava meio quase consolado, recebe inteira, de volta, sua grande tristeza outra vez". que organiza a seqüência tempo agora da história, iterativo dentro do tempo agora, analepse interna à HP, iterativo dentro do tempo da HP e prolepse implícita. Por esses constantes contrapontos temporais, o movimento da narrativa se faz presente como forma significativa e, embora a história se desenvolva lenta e haja o materializar-se do movimento também lento do carro de bois, não produz a impressão de carência de ação. Uma descrição da atitude dos bois corta a cena dos homens, contrapontando-os. A caravana põe-se em marcha, dando lugar a nova cena dos bois.

As constantes reflexões bovinas tomam corpo novamente, desta feita cuidando da ação do pensamento que aproxima homens e bois, paulatinamente confirmando a prolepse da junção desses dois personagens, anteriormente citada. O uso da palavra como poder significativo estará sempre presente nas falas dos bois quer como onomatopéia, quer como forma rítmica pela união de palavras por meio do hífen ou pela seqüência entrecortada de frases sem elementos de coesão. Como já foi observado, não são esses, no entanto, os elementos que, de forma mais característica, criam ritmo na narrativa, e sim as anacronias, a freqüência e os efeitos de duração.

Nessa cena, as reflexões bovinas se concentram para aproximar homens e bois por meio do pensamento, da reflexão e da consciência. São reflexões que se processam de forma iterativa, caracterizando bois que pensam, bois que não pensam e homens, cuja principal característica é pensar.

Pensar ruim, que leva ao medo, à tristeza, à fome ao calor, mas também à memória, que presentifica as coisas boas. Essas questões estarão estruturadas por meio de analepses “pensar no capinzal, na água fresca, no sono à sombra, é bom” e prolepses “Quando voltarmos, de noite, no pasto, ainda haverá boas touceiras do roxo miúdo, que não secaram”. A principal prolepse, no entanto, se estabelece durante a fala do boi Brillhante que, ao buscar algo na memória, em analepse, portanto, faz uma prolepse implícita: “É isso mesmo... Só o que é bonito... O que é manso é bonito... Eu até queria contar uma coisa...” (prolepse) “Sabia de uma coisa... (analepse) Sabia, mas não sei mais...” (analepse não alcançada, tempo agora da história) A primeira, prepara a narração, assim como foi feito na primeira seção; a segunda retarda a narrativa da nova história, por não conseguir produzi-la no tempo de agora. A cena prossegue contrapontando descrições, falas do carreiro e diálogos dos bois que respondem a uma chamada de identidade em que, tomando consciência de si mesmos, aproximam-se, cada vez mais, do homem. Há nova tentativa do boi Brillhante de fazer uma retrospectiva e narrar sua história.

Nova alusão ao tempo físico resgata a HP. Agora tem-se formada a seqüência cronológica: “Seriam bem dez horas; Começou, porém a esquentar fora de conta; O sol agora está dois degraus mais alto” que formam uma seqüência iterativa de tempo, capaz de manter a cronologia da história dentro de um tempo anacrônico. O movimento passante é restabelecido pelo uso dos tempos e modos verbais bem como pela escolha semântica de marcadores tais como: “vem a voz; fazem a volta acolá; passam; passaram; sumiram”. É essa somente uma cena de retardamento da narrativa, logo retomada para avançar na caracterização das relações entre Tiãozinho e o carreiro Agenor.

O narrador extradieгético, que tomou a carga a narrativa desde o início, empresta agora a sua voz ao menino Tião para que ele, após uma analepse externa, que remonta ao início do dia, possa deixar sua primeira impressão acerca do carreiro. As más relações, que crescerão ao longo da viagem e começaram antes dela, estão aqui delineadas pela retrospectiva

“O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz” e pela prolepse em forma iterativa “Agora, o carreiro, sim, que é homem maligno”. A cena prossegue entre gritos do personagem Soronho, sua alternância e mistura de vozes narrativas, ora entregues ao narrador extradiegético, ora emprestadas ao menino, favorecem-lhe a focalização interna: “Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos com as mãos. Malfeito! Devia de ter, nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar...”; Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito...”.

As anacronias são várias: prolepses, analepses, iterações. As principais prolepses fazem alusão à vida do garoto doravante: “Mas, agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida...” e à necessidade de castigo às ações de Agenor e da mãe do menino, funcionando mais como um augúrio: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo”. As analepses são externas e remontam ao tempo anterior à história. Em dado momento, ao início do dia: “Foi o carreiro mesmo quem apertou a chaveta da cantadeira hoje cedo”; em outros, a momentos esparsos da vida do menino, analepses externas que se prestam a abrigar seqüências iterativas, que caracterizam o pai do menino, sua vida, a relação entre eles e a relação do garoto com a mãe.

Uma onomatopéia corta os pensamentos do garoto para devolver a voz ao narrador extradiegético e, logo em seguida, entregá-la, em focalização interna, ao boi Brillhante, ainda tentando alcançar um ponto na memória que lhe permita a retrospectiva e o início da história que quer contar (in media res): “Estou andando e procurando...As coisas pequenas vêm vindo, lá de trás, na cabeça minha, mas não encontro as coisas grandes, não topo com aquilo, não...”.

Nova focalização interna se processa e, de dentro dos pensamentos do menino Tião, o narrador extradiegético retoma a sua voz e novamente mistura-a com a do personagem para proferir uma importante prolepse que dará andamento à narrativa: “Mas Tiãozinho espera... Há- de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra boa, que Deus é Grande!...”. Essa é a

deixa para a aceleração da narrativa, que se processa já na forma da descrição: “Um mandiocal. O cafezal: de cima a chão, moita e folha. As bananas”. Essa é a última cena dos bois. Nela a proximidade dos bois e do menino se faz maior. A narrativa doravante apresentará histórias de bois e de homens, narradores que, em metadiegeese, ainda seguram a HP, mas no todo, pela própria metadiegeese, fazem-na caminhar.

Neste ponto, inicia-se o segundo bloco, aberto por uma onomatopéia que dá entrada à narrativa do boi Brillhante, seguida de marcadores iterativos na voz do narrador extradiegético “e fanha e funga”. Esse bloco estará todo ele composto em metadiegeese. As vozes narrativas se alternam com frequência, as descrições não são mais tão longas, os cenários são trocados, ultrapassados em maior velocidade, tudo em concordância a produzir um efeito de maior andamento.

No primeiro momento, a voz narrativa é cedida ao boi Brillhante, que por fim consegue processar sua analepse e, por meio dela, romper os limites da HP. Pode começar a sua história e como narrador, aquele que tem memória, aproxima-se da identidade do homem: “Achei a coisa, aquilo!...Foi o boi que pensava de homem, o-que-come-de-olho-aberto...”. Inicia, como narrador intradieético, a sua história em uma analepse interna, (HB) imprecisa quanto ao alcance, mas precisa quanto a hora do dia. No entanto, a HP retoma seu espaço bruscamente, de forma a não perder mais tempo. O narrador extradiegético descreve, de forma sumária, cenário e reforça a personalidade maligna do carreiro por meio de um marcador iterativo: “grita mais pelo Diabo, que “diabo é seu refrão”. Os cenários continuam a ser descritos com rapidez e a narrativa prepara a junção para a entrada da HH, na primeira delas, o narrador emprestará sua voz a Tiãozinho para uma narrativa metadieética. Essa narrativa é interrompida para dar entrada a uma descrição. A HB é retomada, toda ela com elementos iterativos que caracterizarão o personagem Rodapião e a visão depreciativa dos bois em relação aos homens. A narrativa em acelerando repõe a HP e processa nova prolepse iterativa: “É o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais”. Essa é uma prolepse de

extrema importância para a questão do ritmo, pois ela não funciona apenas como anúncio do que está por vir, mas afeta a duração do narrar-se, (e mesmo o viver-se) em poucas horas, os anos que separam a infância da vida adulta, produzindo um efeito de aceleração.

O narrador em focalização interna com o personagem Tiãozinho retoma as analepses que remontam à vida do personagem e aos momentos que precedem o início da viagem, aproximando-se do marco zero da HP. No entanto, a narrativa estaca e faz uma elipse, trazendo de volta o tempo cronológico da HP. Ainda em se tratando do tempo, há que se notar o jogo que se processa com a palavra “depois” para designar o presente. Analepse dentro da prolepse. Sob a mesma focalização interna, a narrativa prossegue e a história avança, em ritmo mais rápido, porém, ainda sem pressa.

Retoma-se a HB: boi Brillhante em narrativa intradieética faz uso dos elementos iterativos e das analepses para falar de Rodapião e dos homens. As iterações principais ficam nos marcadores: “Cada dia; quando; uma vez; outra vez”. As analepses são externas à HB: “Uma vez ele disse; E ele foi logo fazendo assim; Outra vez, boi Rodapião disse”. E ainda analepse dentro de uma analepse: “Quando o boi Carinhoso ficou parado...”. A narrativa de Brillhante não prossegue, pois a HP não pode perder o ritmo que paulatinamente ganha e mesmo “assim, sem pressa” chega ao “vau do ribeirão”.

Nesse ponto, embora a narrativa anuncie a falta de pressa do desenrolar da história, a HP avança em direção ao clímax, usando prolepses. São elas: “Tu é bobo e mole; tu é boi?!...” que aproxima a identidade do menino à dos bois, anúncio de importância, uma vez que, estando sendo processada desde o início, e sendo a distância – bois e humanos – gradativamente diminuída pelo efeito da duração (aqui sendo já suprimida), estabelece boi e menino como um só ser, produzindo uma elipse e uma aceleração. A força significativa dessa prolepse é preparada nos dois parágrafos anteriores, em que o menino entra e bebe a água do ribeirão com os bois e acaricia-os e, no parágrafo posterior, em que o carreiro não se molha na mesma água. A força significativa da prolepse seguinte está depositada sobre uma analepse

“Teu pai já está morto, tu não pode por vida nele outra vez!...”, já que é o retorno à morte do pai do menino que a produz: “Por que é que não foi seu Agenor Carreiro que a morte veio buscar?”; e, por fim “Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro...Deixa eu crescer!...”. Todas essas antecipações denotam a impaciência da narrativa e a sua urgência em efetuar-se.

Há também as marcas semânticas, que não mostram mais um lento mover de carro de bois, característica que vem acompanhando o texto até agora e segurando a narrativa: “Mas não precisa correr que não é sangria desatada”. Ao contrário, elas sugerem um movimento iterativo na estrutura narrativa ao fazerem a ligação retrospectiva desse momento com um outro em que não havia mais a tranqüilidade dos bois, também ela em meio a uma mesma prolepse sobre o crescimento: “porque os bois deram agora para se agitar; também quem tem culpa deles ficarem assim desinquietos é o carreiro”. Pelas marcas semânticas, temos reforçado o efeito rítmico. Lá, fala-se de intranqüilidade; aqui, de pressa; aceleração, portanto.

Boi Brillhante retoma a voz narrativa e, em focalização interna, divide-a com o personagem Rodapião, que se define por meio de elementos iterativos: “A gente deve de pensar tudo certo antes de fazer qualquer coisa.; Não tenho nunca dor de barriga; Vocês não fazem como eu; nunca sabem; tantas vezes”. Os elementos iterativos estarão, assim como as reflexões sobre a essência humana em relação aos bois, sempre presentes nos diálogos que formam os trechos das HB. A supressão da distância entre identidade bovina e humana é reiterada, assim, pela fala dos bois: “Eu acho que nós, bois, somos pessoas soltas”. O final da história de Brillhante e Rodapião chega por uma analepse dentro do iterativo: “Chegou um dia, nós reparamos que já estava trecho demais sem chover. Tempo e tempo”. A HB é entrecortada pela HP que efetua novas prolepses, essas, mais próximas do desfecho: “Ó raio!... Bem que ele podia cair...; O que tu ‘tá tretando aí nem me fala!...” A HB retoma seu curso, encerrando a narrativa de Brillhante e Rodapião por meio das iterações, analepses e prolepses internas que, para a apreciação do movimento rítmico do conto como um todo, não

são de grande importância. A HB encerra-se por uma analepse que faz a junção do tempo em retrospectiva da HB com o tempo agora da HP, encerrando e enfatizando a metadiegeese e a metalinguagem em que o conto se fia: "Contei minha história, agora vou cochilar... Sei não".

Novamente, a caravana estaca para novo encontro. Este, no entanto, não é apenas uma cena de passagem, mas uma narrativa dialogada, em que o narrador extradiegético da HP mal se posiciona uma vez e cede a voz narrativa para João Bala, personagem novo na HP, a ela trazido apenas como narrador homodiegético da HH, que provoca novo efeito de *mise-en-abîme*. Nesse momento, a HP é suspensa, enquanto acontece a história (HH) e, neste sentido, retardada, mas continua presente como tempo paralelo ao da outra história. Ela é suspensa apenas para que as analepses que descreverão o momento do acidente de João Bala tragam à cena aquele momento anterior à história narrada, (HH) mas concomitante com o agora da HP, em um tempo paralelo ao dela. Efeito polifônico de acoplamento, não de vozes, mas de tempo, que produz o movimento do contraponto de forma a não permitir a estagnação da HP. A retomada da HP se processa no tempo presente, não mais em analepse "estou levando ali defunto morto", como se prenunciasse o final. Onomatopéias encerram essa seção.

Seção III

O andamento, em constante e paulatino acelerando, que vem sendo engendrado desde o início da narrativa, aqui alcança seu ponto máximo. Todos os marcadores: analepses (as que aparecerão não terão exatamente esse efeito), aproximação paulatina da identidade dos bois e do menino, mudanças de vozes narrativas e adentramento de histórias que faziam o efeito de alongamento da duração da narrativa aqui não serão usados, pois a narrativa acelera-se enquanto discurso, conduzindo a história rapidamente ao final. Os elementos lingüísticos que contribuem para que esse ritmo seja processado em um acelerando de andamento serão: o ritmo produzido pelo

tempo da palavra enquanto significante, o uso de hífens ligando as palavras; a quase ausência de descrições; a narrativa em diálogo; o acoplamento da identidade dos bois e do menino; a pouca intromissão do narrador extradiegético, deixando que a narrativa se processe por si mesma; a conquista da maturidade por Tião e, principalmente, os elementos iterativos que materializam um movimento constante e as prolepses que antecipam o final.

Os elementos iterativos são fortes e constantes “o que está fazendo o carro?; O carro vem sempre andando atrás de nós; O bezerro de homem está dormindo; o homem está escorregando” e, com diversos outros, criam a ilusão de um movimento freqüente e perturbador processando-se como moto contínuo, cujo reforço se encontra no uso do presente do indicativo e no uso dos gerúndios. Até a analepse “já babou muita água dos olhos... Muita...” produz o efeito de iteração.

Esse movimento contínuo será acelerado, logo a seguir, pelo acoplamento das falas e vozes narrativas dos bois e Tiãozinho, em que a ausência de alguns elementos de coesão aceleram o movimento em quase um redemoinho de pensamentos de bois e menino numa total mistura de identidade. As analepses que aí aparecem têm efeito iterativo e confundem-se, por vezes, com prolepses, em uma agitada confusão de tempo que produz um alto efeito de movimentação. Em “Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!...”, temos o pretérito perfeito criando uma analepse dentro de uma prolepse, mas que, logo em seguida, atinge o presente do indicativo com um verbo semanticamente iterativo e a locução verbal, que mostra ação concluída no presente, produzindo o efeito de movimentação tumultuada.

Em seguida, uma elipse jogará Tiãozinho em plena maturidade, mesmo que processada apenas como pensamento, funcionando como uma prolepse na história.

Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome do seu Soronho...Não deixo!... Sou o mais forte de todos...

Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... Oung...
Hmong... Mûh!...

Uma seqüência de prolepses alongará a cena da morte do carreiro Soronho, augurando-a e prenunciando-a pelo uso de verbos no futuro do pretérito e futuro do subjuntivo, em concordância com expressões que, semanticamente, produzem o mesmo efeito: "Se o carro desse um abalo maior; Se corrêsemos; rolaria para o chão; Está cai-não-cai; de repente gritasse; teríamos de correr; Daqui a pouco...Daqui a pouco...; Cairia... Cairia". A descrição da morte de Soronho é feita pela voz do narrador extradiegético no tempo passado, de forma tranqüila. A voz dos bois retorna, usando uma freqüência repetitiva: "Que tudo o que se ajunta espalha".

A voz de Tiãozinho retorna em focalização interna, voz entrecortada que traz de volta o movimento e a aceleração da narrativa e da história, em elipses: "Já é tardinha; O sol foi-se embora; Os dois cavaleiros". Tiãozinho chora, mas com a ajuda dos cavaleiros, a caravana segue viagem. A narrativa retoma seu posto pela alusão retrospectiva do ponto de partida, quando o personagem irara começou a acompanhar a caravana. Uma analepse a transfere para duas léguas e duas horas atrás, quem sabe para iniciar outra história (ou quem sabe essa mesma). Ainda em anacronia movida pela metadiegeese, a narrativa se encerra e a história continua, excedendo-lhe em amplitude.

Conclusão

Diversas foram as noções de ritmo criadas ao longo da história da humanidade, mas todas elas, indubitavelmente, ligadas à noção de tempo. Partindo das concepções de ordem mensurável do movimento, intuição do movimento, estrutura da possibilidade, encontramos, no século XX, a idéia de seqüência de contrastes organizada em ciclos que se sucedem e se repetem, de forma a produzir um eterno movimento. As idéias de tempo, ritmo e

movimento estarão sempre imbricadas. Se partirmos dessas noções, encontraremos na teoria de Genette e em *Conversa de Bois*, a apologia do ritmo. Em Genette, por demonstrar a força de engendramento que o tempo, a duração e a frequência exercem sobre o discurso narrativo e sobre a própria diegese. Em Guimarães Rosa, por levar ao extremo as possibilidades de uso desses elementos, fazendo de seu discurso narrativo não o curso da história, mas um jogo de movimentos em que os ciclos de contrastes (anacronias, movimento de falas, cenas, histórias metadieéticas e mesmo o significante) se sucedem para além da história e da própria narrativa quando, logrando interpenetrar os ciclos, deixa que a história continue ad infinitum.

A teoria de Gerard Genette sobre o tempo, duração, frequência, modo e voz é um mecanismo de grande valia para se verificar a questão do ritmo, uma vez que estabelece a noção de anacronia entre o discurso e a história dentro de cada uma dessas categorias, favorecendo o surgimento dos contrastes e do movimento que engendrarão o ritmo.

Vimos, no desenrolar do conto, que a unidade narrativa se processa por meio de um único movimento que o perpassa todo. Forma-se, desde o início da narrativa e durante toda a diegese, um grande e paulatino acelerando que conduz a narração. É esse movimento que continua célere mesmo ao suspender da história, ultrapassando-a, bem como a própria narrativa, mantendo o jogo, apenas a palavra. A história não assume, como enredo, preponderantemente, o papel de condutora da narrativa. Esse papel é delegado à palavra em todo seu poder significante e a narrativa faz-se por si mesma em suas possibilidades rítmicas. O tempo, então como essência do ritmo, será o motor desse movimento, por fornecer possibilidades ao discurso narrativo de produzir avanços e recuos, organizar, intuir e construir o movimento.

Talvez se possa resumir todos os movimentos criados no conto em algumas células mestras que os organizam, todas elas ligadas à noção de tempo, ou a ela se reportando. A principal forma de movimentação estaria sob quatro grandes prolepses que, umas nas outras, anunciam, gradativa-

mente, o resultado final. A primeira delas é a da tristeza do menino Tião que denuncia o acontecimento trágico do garoto no passado. Até então nada se sabia da história de Tião e tampouco se fica sabendo naquele momento. O elemento tristeza do menino Tião é um dos fios que tece o conto, ao contribuir para o seu movimento. Primeiro, coloca-se como uma prolepse sob a forma de paralipse, confirmada, em seguida, por uma analepse, e, perpassando todo o conto, continua a produzir esse movimento de lançadeira a tecer os fios. A tristeza, por esse movimento, vai aos poucos se definindo, transformando-se em ódio, e por último em alegria. A segunda poderia ser chamada de prolepse do crescimento que, junto com a terceira, a do assassinato, estaria funcionando como fator de aceleração da história dentro do movimento lento do discurso narrativo. Por fim, a da junção de personalidades dos bois e do menino, elemento que, ao término da narrativa, será o principal fator de aceleração discursiva.

A aceleração da narrativa processada pela aproximação das personalidades dos bois e do menino se faz de forma gradativa, porém forte, por meio de efeitos de duração, como pausas e elipses dentro das cenas. Os dois personagens apresentam-se, no primeiro bloco, distantes, definidos como elementos separados dentro da história e da narrativa. Em seguida, são colocados em cenas paralelas como história, mas já entrelaçadas enquanto discurso por pausas e elipses em que as falas se contraponteam. Logo a seguir, estarão contrapontando narrativas dentro da narrativa primeira, narradores e personagens, para, em seguida, juntarem-se, em sumário, como um só ser no final, a ponto de indefinirem o sujeito da ação, o assassino.

O contraponto que se vê trabalhado entre os tempos da narrativa e da história, entre as falas dos personagens, entre as diversas cenas e histórias incrustadas contribui para o efeito de movimento e aceleração, pois o princípio que rege o contraponto é o do movimento. Essa sensação é bastante acentuada pelo efeito de acoplamento que o contraponto produz nas vozes, e no tempo, de forma a não permitir a estagnação da história.

A busca do ritmo não pára aí: ela se processa também no plano semântico e estrutural, criando a ilusão do movimento, ao contrapontear histó-

ria e narrativa, caravanas que passam por um discurso narrativo em que os tempos e os modos verbais trazem a história que se aproxima em lento movimento.

Ao final, ao se juntarem bois e menino, a narrativa atinge o seu ponto mais alto, conquistando, pelo discurso (sumário do crescimento do menino), o grande acelerando final que coincide com o ponto cruciante da narrativa, dando-nos, pelo ritmo, a ilusão da sincronia.

Assim, por essas células mestras, pode-se perceber o caminho rítmico que o conto toma, conduzido sempre pela palavra, elemento motriz em Guimarães Rosa. Palavra reconstruída, revisitada, reativada dentro de uma estrutura, de forma a não ser mais reconhecida como a mesma palavra convencional, mas como nova palavra, revivida, ágil, célula motriz capaz de manter a narrativa em estado de produção. Uma narrativa que se faz história e metalinguagem, narrativa que mostra ao leitor seu sempre estágio de produção, narrativa que nos lembra do seu estado ficcional, mostrando que narrativa não se faz pela história, mas pelo discurso e seu tempo.

ABSTRACT

CAMPOS, Annunziata de Oliveira. Guimarães Rosa: the time and the rhythm in "Conversa de Bois". *Temporis(Ação)*; Goiás, v.1, n.7, Jan/Dez. 2003.

An analysis of "Conversa de bois" by Guimarães Rosa's, based on the Genette's theory, using the symbolic force of the rhythm as its main focus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.

LUSSY, M. *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1974.

PROENÇA, M.C. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões Editores, s/d.

ROSA, J. G. *Ficção completa*. Vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994.

- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- WILLEMS, E. *El ritmo musical*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- WISNIK, J.M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.