

**A RELAÇÃO ENTRE O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM
GUIMARÃES ROSA: UM GESTO DE LEITURA SOBRE
“SUBSTÂNCIA”**

**THE RELATION BETWEEN VERBAL AND NON-VERBAL:
A READING OF “SUBSTÂNCIA”**

*Carmen Lúcia H. Agustin**

*Eduardo Alves Rodrigues***

RESUMO: Neste artigo, discutimos a relação entre o verbal e o não-verbal no conto "Substância", de *Primeiras estórias*; a partir de uma concepção de linguagem não-transparente e não-homogênea, o que permite relevar a importância do índice ilustrado. As ilustrações iniciais participam da significação do conto, estando relacionadas à estória verbal e ao título. Nessa relação, dado o jogo entre o V e o NV, se produzem (re)formulações estereotípicas, que afetam a significação dos contos e os efeitos que ela produz.

PALAVRAS-CHAVES: verbal, não-verbal, estereótipo, função-autor, singularidade.

ABSTRACT: On this article we discuss the relation between verbal and non-verbal in the short story “Substância”, in *Primeiras estórias*, considering a notion of language that is not transparent neither homogeneous, which allows us emphasize its illustrated table of contents. The illustrated table constitutes the story signification, and is related to the narrative and its title. The relation between verbal and non-verbal also sustains the (re)production of stereotypes, which affects the signification of the stories and the sense effects it produces.

KEY WORDS: verbal, non-verbal, stereotype, function-author, singularity.

* Doutora em Linguística pela UNICAMP; professora na UFU. Email: agustini@ileel.ufu.br

** Mestre em Linguística pelo MEL/ILEEL/UFU. Email: eduardoar76@gmail.com

A RELAÇÃO ENTRE O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM GUIMARÃES ROSA: UM GESTO DE LEITURA SOBRE “SUBSTÂNCIA”

Para meu pai (...) um livro começa na folha de rosto e termina somente na linha final do índice. Esses são os dois limites, são as fronteiras da obra literária. Dentro deles, o escritor constrói. De extremo a extremo. / Em *Primeiras Estórias*, o índice é ilustrado, conto a conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim.

(ROSA, V. G., *Relembraimentos*, 1999, p. 83).

Introdução

Enquanto lembrança, esse recorte selecionado como epígrafe para o presente texto, palavras da filha de Rosa, também escritora, Vilma Guimarães Rosa, aponta-nos para um modo de contar histórias corrente em Guimarães Rosa. Em *Primeiras estórias* (PE), por exemplo, esse modo de contar funciona justamente por colocar em relação duas escritas, por meio das quais se dispõem narrativas sobre o *estar-no-mundo*, que, para Rosa – o pai, ou o Vovô-Beleza, como gostava de ser chamado pelas netas –, constituía, afirma ainda Vilma, “o conflito essencial, e drama talvez único” (idem); tema por excelência do escritor. No presente texto, ocupar-nos-emos da relação entre essas duas escritas presentes em PE, tomando, para tanto, o conto “Substância”.

Essas duas escritas – constituídas de materialidades distintas, de natureza verbal: as estórias em palavra, e não-verbal: as ilustrações criptográficas¹ que indiciam o volume dos 21 contos integrantes de PE –, postas em relação tendem a apagar as fronteiras que supostamente as delimitam, de modo a configurar certa unidade ao volume e, assim se dando, pôr em relevo o modo singular com que o tema ali é abordado, traduzido e transcrito. Traduzido porque o tema é recortado e disposto em forma linguageira; transcrito porque é disposto em caracteres multiformes de dupla natureza: verbal (V) e não-verbal (NV), produzindo uma relação constitutiva entre decifrar e cifrar, o que bloqueia qualquer possibilidade de interpretação que tente se mostrar definitiva e única.

Assim tomamos PE: nos limites entre a folha de rosto e a linha final do índice, como uma *escrita híbrida*, em que as materialidades V e NV são arranjadas e se relacionam, costurando uma base multimodal de narrativas possíveis, que significam aspectos do conflito essencial constitutivo do homem moderno e contemporâneo: o *estar-no-mundo*. Nesse sentido, PE pode ser compreendida como um espaço em que narrativas são agenciadas e ali dizem e significam, ao se reportarem – apontando, imbricando, sustentando e contradizendo –, umas às outras; narrativas que significam e significaram outrora e alhures. É nessa perspectiva que apontamos para um jogo funcionando em PE, constituído por uma rede de narrativas que se reportam umas às outras, sem, contudo, a nosso ver, exercerem a finalidade de se explicarem, se complementarem ou se traduzirem. Ou seja, a significação em PE parece ser dependente do reconhecimento e da interpretação desse jogo, que, por sua vez, determina o movimento de sentidos ali possível e, por conseguinte, seus efeitos.

¹ A criptografia é utilizada para cifrar mensagens que, em sendo cifradas, somente poderiam ser lidas por aqueles que possuísem a chave de decifração. No caso de PE, não há uma chave proposta por Rosa, o que mantém o ciframento em aberto. Esse recurso nos parece parte do projeto rosiano de uma reformulação de estereótipos, já que as ilustrações criptográficas de PE não ilustram as estórias verbais produzidas, o que surtiria um efeito de fechamento e de repasse do não-verbal pelo verbal; as ilustrações ali funcionam de modo distinto, abrindo a interpretação, uma vez que cabe ao leitor construir uma interpretação possível, sem, no entanto, convertê-la em chave de decifração. Vale ressaltar que, para construir as ilustrações criptográficas indiciais de PE, Rosa, em esboços posteriormente redenhados por Luís Jardim, valeu-se de símbolos, desenhos, formas, sinais, letras, gravuras, pontilhados e traços estilizados, de modo a compor o que denominamos **pictograma**, isto é, um quadro de valor pictórico, em que há uma prevalência do não-verbal.

A rede narrativa a que nos referimos é constituída por práticas narrativas que se entrecruzam por meio de fios materiais distintos, o V e o NV, os quais fazem operar a representação de pontos de vista distintos sobre recortes de um mesmo tema. Erigidas sobre esses fios, tais práticas narrativas – as histórias verbais e as ilustrações criptográficas – reportam-se umas às outras, constituindo o que denominamos as *estampilustradas estórias*² de PE, denunciando, assim, a representação de um escritor que marcou (e provavelmente foi marcado por), um trabalho peculiar com a linguagem e com seus enigmas; o que parece definir o que se convencionou aludir por estilo rosiano.

Esse trabalho parece-nos ainda mais elaborado, ao cotejarmos a obra de Rosa, na coletânea PE de 1962, que, manuseada, causa-nos o desconforto de encontrar o índice posposto ao texto verbal dos contos e, além disso, encontrarmos ali no índice proposições de novos enigmas – a “disfarçar, para farçar o que não ousamos responder?” – questionara outrora Carlos Drummond de Andrade³. Junto a esse desconforto, o pictograma produz surpresa pelo inusitado de não cumprir a função de ilustrar a história verbal; apontando para algo que escapa ao esperado, constituindo, assim, os enigmas. Nesses enigmas, ao modo das cartas enigmáticas presentes, por exemplo, em almanaques produzidos durante todo o século XX (assim como nos jogos de palavras, as palavras cruzadas etc.), há uma série de desenhos, símbolos e outros elementos que compõem o pictograma dispostos de forma relacionada ao verbal, demandando ao leitor decifrá-los.

No caso das estampilustradas, entretanto, não nos parece possível decifrá-las sem cifrá-las novamente, já que esse movimento interpretativo é constituído de linguagem, o que bloqueia qualquer possibilidade de uma escrita dizer tudo, dado que a linguagem não é transparente nem homogênea. Cada movimento de leitura dos enigmas rosianos se constitui como uma interpretação possível. Lidamos com a hipótese de que elas constituem enigmas, para os quais, entretanto, não existem chaves de leitura. Os enigmas rosianos, especificamente em PE, são elaborados a partir de um traço pictórico que desenha-mostra pequenos quadros desguarnecidos de

² Expressão proposta por nós. Doravante não mais a destacaremos, o mesmo vale para o termo “estória”.

³ Conforme seu poema “Um chamado João”, publicado no **Correio da Manhã** de 22 de novembro de 1967, três dias após o falecimento de J. Guimarães Rosa. Também publicado em Rosa (2001, p. 9-12).

molduras, os quais, assim compreendemos, marcam pontos de deriva para as estórias, construídas via outra materialidade, a verbal. Isso porque, ao alcançarmos o índice ilustrado, como leitores, somos convidados a reconhecer em PE um conjunto de estampilustradas estórias, em que o pictograma demanda interpretação. Uma interpretação que se mantém, contudo, *em aberto*; constituindo lugar de ancoragem para a produção de (re)leituras, ou seja, novos movimentos de deciframento-ciframento: edições de outros enigmas. Eis, a nosso ver, o jogo estruturador dos enigmas rosianos em PE, engendrados sobre outro jogo, no nível de sua base multimodal, em que o verbal e o não-verbal se relacionam de modo a costurar, como dissemos, narrativas possíveis.

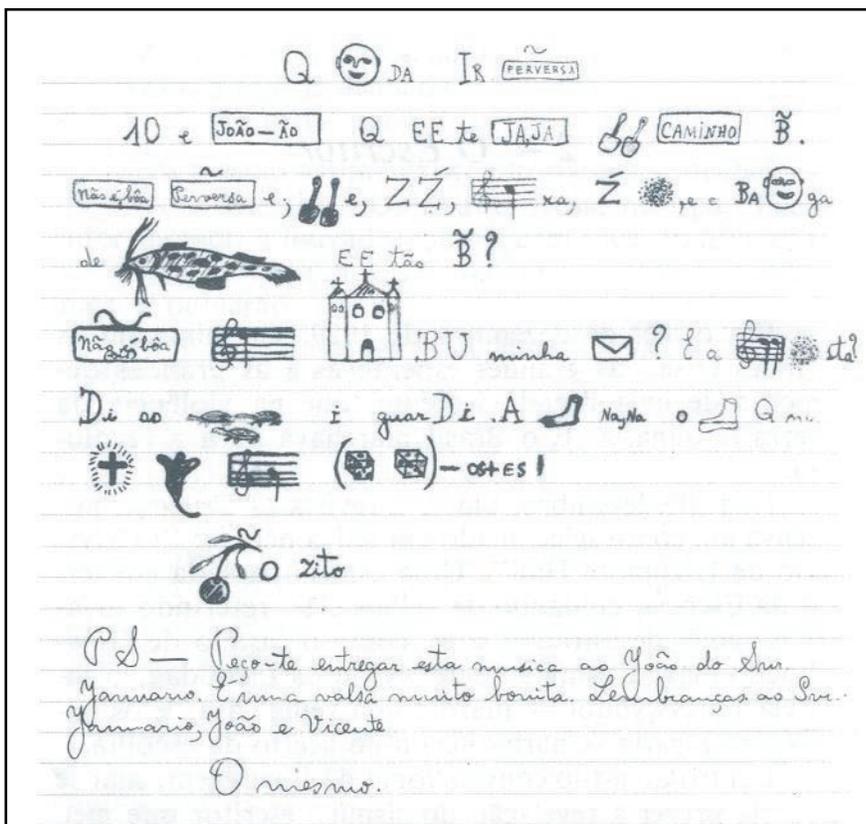


Figura 1: Carta reproduzida de forma adaptada de *Relembramentos* (p. 70).

Aliás, Rosa parecia gostar sobremaneira dessa forma cifrada de escrever, haja vista, por exemplo, o gosto pelas cartas-enigmas que o autor, desde menino, endereçava às irmãs e, posteriormente, às filhas, como esta que reproduzimos em seguida, a partir do livro *Relembraimentos* (op. cit.), de Vilma G. Rosa. Brincar com a linguagem, explorando-lhe seus recursos, antecede PE, como podemos notar na carta abaixo, emblemática disso que marca o modo de Rosa lidar com a linguagem e com a escrita.

Vovó Chiquitinha conservou, durante a vida inteira de seu Joãozito, esta carta-enigma que ele, ainda pequenino, escrevera a uma de suas irmãs. Ao confiar-me a mais antiga obra literária do João-Papai-Menino, junto com o monte de cartas do Joãozito adulto, ela instituiu-me a guardiã de seu tesouro. Foi o que de mais importante me legou, antes de falecer, há poucos anos.

Sebastião Lacerda e eu, juntos, nos divertimos tentando decifrar esta carta-enigma:

Querida irmã

Desejo que estejas passando bem. Mamãe e papai e Zezé, Dora, Zé Luiz e o Barriga de Peixe estão bem? Mamãe recebeu minha carta? E a revista? Dei os jabotis e guardei apenas o pequenino crucifixo...

Saudades!

Joãozito

PS — Peço-te entregar esta música ao João do Snr. Januário. É uma valsa muito bonita. Lembranças ao Snr. Januário, João e Vicente.

O mesmo

Figura 2: Versão da carta supracitada, reproduzida de forma adaptada de *Relembraimentos* (p. 70).

1. Configuração de um suporte de análise: *teia*

Com base no que dissemos na introdução, podemos afirmar que as estampilustradas estórias demandam gestos de leitura produzidos a partir de operações concomitantes de deciframento e ciframento⁴. Logo, em relação

⁴ Flores (2005), ao distinguir *dizer* de *mostrar*, a partir de uma contraposição às proposições de Wittgenstein, no *Tractatus Logico-Philosophicus*, e de Lacan, sobretudo no *Seminário 20*, apresenta a operação de ciframento como um primeiro tempo do processo de transcrição de dados orais para a modalidade escrita. Para ele, a operação de ciframento – produto

a elas, o trabalho de decifrar-cifrar deve ser operado tanto sobre a estória verbal, quanto sobre o pictograma. Ou seja, ao emprendermos o trabalho de decifrar-cifrar a estória verbal, deparamo-nos com o *buraco* do não-sentido; cuja borda, por sua vez, deve ser desenhada a partir do movimento de deciframento-ciframento que o pictograma lhe impõe. Sem que seja possível, contudo, produzirmos uma interpretação definitiva para os contos.

Assim, dada a relação ali construída, que investe no jogo entre formas verbais e não-verbais para significar, qualquer gesto de leitura que tenda ao um do sentido é imediatamente furado pela necessidade imposta pela materialidade multimodal de ser cifrada, sobretudo por causa da presença do não-verbal, cuja função não é a de dizer, mas a de mostrar a instância do tema ali abordado, apontando para a instabilidade que o *estar-no-mundo* produz. Nesse sentido, o trabalho sobre a linguagem realizado por Rosa se opõe, por exemplo, aos contos de fada com seu “felizes para sempre”. Não há fecho narrativo em PE; suas estórias são recortes. Isso se dá, por um lado, pela via de uma radicalidade constitutiva do verbal: não poder dizer tudo, uma vez que qualquer operação de escrita é sempre da ordem de um recorte que produz resto. E, por outro, por necessidade, recorrendo ao não-verbal, de formular isso que pretende significar um ponto de vista acerca de um tema, mas que apenas consegue significá-lo parcialmente, já que, como sujeitos, somente é possível *semidizer*. O que aparece encadeado na escrita verbal e no pictograma é produção que só pode comportar o não-todo do sentido, o não-um da interpretação.

Consideramos o pictograma constitutivo das estampilustradas, compostas pela regra de um outro estatuto, distinto daquele que comumente rege, por exemplo, as ilustrações dos livros infanto-juvenis, em que o pictórico aparece como decalque do verbal, de modo a cercá-lo e produzir uma explicação visual para a palavra escrita. Daí se acentuar nosso desconforto, como leitores, diante de PE, à medida que não nos parece sustentável tomarmos as estórias pelos pictogramas, isto é, tentar explicar as primeiras pelas últimas e

da operação que produz um objeto constituído por um conjunto de caracteres (sinais do código escrito ou não) – é seguida de uma operação de deciframento; ambas compondo o processo enunciativo da transcrição, que ele concebe como o ato de mostrar o objeto (fato discursivizado de algum modo). Para nós, contudo, ao pensarmos na leitura cabível às estampilustradas rosianas, não julgamos possível escalonar essas operações; ao contrário, julgamo-las interdependentes uma da outra. Ou seja, para haver ciframento é preciso que haja, ao mesmo tempo, deciframento.

vice-versa; e, assim, estabelecermos uma interpretação que pudesse dar conta da abrangência do ponto de vista apresentado sobre a problemática em torno da qual o volume encontra certa unidade. As estampilustradas estórias, dizemos, propõem um contar-mostrar – adverte-nos Drummond – “sem desvendar o que não deve ser desvendado”, ou, como descreveu o poeta:

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?
(...)
Embaixador do reino
(...)
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?
Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
(DRUMMOND, *ibid.*, *idem*)

É nesse sentido que compreendemos as estampilustradas estórias como um jogo entre narrativas que se relacionam, tendo sido construídas a partir de um suporte material híbrido, pois montado sobre uma base multimodal em que o verbal e o não-verbal encontram-se relacionados. Denominamos a esse suporte *teia*, por englobar fios narrativos que se configuram sob a forma do *título*, da *estória* (palavra escrita) e da *ilustração* criptográfica (forma pictórica); fios que se entretecem e configuram o modo singular de Rosa discorrer a respeito de recortes sobre o tema do *estar-no-mundo*.

Essa materialidade híbrida em PE também constitui, para nós, um ponto de partida para discutirmos a relação entre diferentes formas de linguagem, contestando um mero caráter ilustrativo da presença do não-verbal ali indiciando o volume de contos – em que a operação de primazia seria a de

repassa do não-verbal pelo verbal (ORLANDI, 1995). Como dissemos, interpretamos os pictogramas como narrativas construídas com uma linha distinta capaz de produzir, enquanto formulação, o desenho, a imagem, enfim, o pictograma; portanto, assim como as estórias verbais, os pictogramas também narram, tão-somente porque, via linguagem não-verbal, **mostram** um enredo, materializando uma prática narrativa que se dá pela regra distinta da mostração. Dessa forma, dizemos que os pictogramas também **mostram** determinado ponto de vista acerca de um tema específico.

Os pictogramas narram, portanto, pelo mecanismo da *mostração*. Com base em Lacan (1993), compreendemos o mecanismo da *mostração*, em relação ao do dizer, como aquele que se dá pela impossibilidade de a palavra dizer tudo. Ao dizermos algo, produzimos um resto que passa a constituir o que dizemos. No caso das ilustrações, constituídas por formas de natureza pictórica, o seu modo de significar é da ordem do *mostrar*, já que algo não cessa de se dizer. A mostração designa a operação que constitui a imagem de um resto, que nela permanece. Dessa forma, enquanto uma operação simbólica, a mostração corresponde a um modo de significação que faz recurso ao pictórico para representar e transmitir algo que não se pode dizer, mas que não cessa de se mostrar (significar), reclamando, para isso, alguma forma material que a produza como tal (neste caso, não-verbal).

Tal entendimento acerca do mecanismo da mostração permite-nos considerar os pictogramas adquirindo materialidade sobre certa extensão horizontal, em que linhas e hachuras, símbolos e sinais são intercalados a espaços em branco, sugerindo formas, desenhos, gravuras. Enfim, quadros estáticos que ganham dinamicidade porque apresentam certos encaidamento e linearidade, possíveis de serem identificados em, no mínimo, duas direções, à esquerda e à direita. Como leitores, ao percorrermos os pictogramas seguindo essas orientações (da esquerda para a direita e vice-versa) encontramos seus limites gráficos, onde é possível reconhecer, na nossa maneira de compreender, interrogações, ali travestidas de símbolos enigmáticos, como o símbolo do infinito, o do masculino e o do feminino, entre outros, a colocar em xeque qualquer restrição definitiva, isto é, qualquer certeza que corrobore interpretações infalíveis.

Sendo assim, para produzir nosso movimento de análise, tomamos como pressuposto metodológico, o *paradigma indiciário*, tal como explicitado em Ginzburg (2001), segundo o qual podemos afirmar que uma análise de cunho interpretativo deve observar “os pormenores mais negligenciáveis

(...). Pistas: mais precisamente, sintomas (...), indícios (...), signos pictóricos” (p. 144); enfim, sinais de qualquer natureza que possam representar marcas languageiras, cujo funcionamento (efeitos) se realiza(m) no domínio da enunciação. Dessa forma, considerar o paradigma indiciário implica trabalhar com elementos de toda sorte, aparentemente insignificantes, que, no entanto, compõem as práticas languageiras. Mais importante ainda, trabalhar com tais elementos significa aceitar a multiplicidade-pluralidade e a complexidade da linguagem; considerando, dessa forma, os caracteres específicos distintos que as constitui e que, referidos à história, os dispõem em escritas.

Por isso, garatujas, palavras e frases prediletas, traços mínimos e involuntários, pistas, signos de vários tipos, sinais, indícios, vestígios, ou seja, “pormenores, aparentemente negligenciáveis, podem revelar fenômenos profundos de notável alcance” (GINZBURG, *ibid.*, p 178). Podem ainda fundamentar uma interpretação dos efeitos de sentido produzidos a partir do jogo de linguagem (indiciário) presente e funcionando em bases de toda natureza, V, NV e/ou V-NV. Os sinais, nessa perspectiva, vistos como marcas na materialidade da linguagem, isto é, como formas materiais significantes, compõem as mais diversas práticas languageiras, constituindo, por conseguinte, a significação que a partir delas é possível produzir.

Nesse sentido, selecionamos, para efeito das nossas discussões, recortes narrativos (R) que compõem “Substância”, décima nona entre as vinte e uma estampilustradas estórias. Com esses recortes, consideramos possível explicitar como se constitui e funciona, e que efeitos produz, o jogo de linguagem que sustenta “Substância”, a partir da perspectiva do que denominamos suporte *teia*. Empreendemos, adiante, uma operação com esse suporte *teia*, objetivando a construção de um dispositivo de análise para o espaço narrativo em “Substância”. Antes, contudo, dispomos, em seguida, uma possível representação do arranjo desse suporte, sob a forma de um quadro, preenchido com recortes narrativos extraídos do título, da estória verbal e da ilustração criptográfica que compõem o conto e o jogo de linguagem ali instituído. Jogo esse que, segundo o próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz (1979, p. 7), produz paradoxos que “existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”.

<p><i>T</i> (Título) R1</p>	<p>“Substância”</p>
<p><i>E</i> (Estória) R2 e R3 (por exemplo)</p>	<p>R2: “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa, ali, a notara: ela, flor. Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na fazenda. Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava, também podia ter sido no tanto-e-tanto. Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações.” (ROSA, 2001, SUB, p. 205) [destaques nossos]</p> <p>R3: “Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (...) E seu coração se levantou. — “<i>Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?</i>” Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: — “<i>Vou, demais.</i>” Desatou um sorriso. (...) Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.” (idem, p. 212) [destaques nossos]</p>
<p><i>IA</i> (Ilustração) R4</p>	

O jogo verbal vs. não-verbal: efeito de autoria

Em “Substância”, assim como nos demais contos de *Primeiras histórias* – essa é nossa hipótese – a montagem do suporte teia resulta da atividade agenciadora de uma função-autor que dispõe os elementos de linguagem, verbais e não-verbais, em certa relação; esse procedimento se desdobra em um modo de disposição da linguagem – dessa forma material híbrida – em narrativa(s). No que concerne à função-autor, compreendemos que ela projeta a subjetividade de tal operação. Subjetividade que corresponde à transcrição do movimento do (traço desse) sujeito, que, pela via da linguagem, cria, produzindo senão objetos culturais⁵ por excelência. Em se tratando da autoria rosiana, podemos reconhecer ali as marcas do processo de inscrição na cultura de um traço de singularidade.

Enquanto objeto cultural, a estampilustrada “Substância” (e PE) autoriza possíveis programas de leitura (DAVALLON, 1999) que insinuam certo lugar ao observador-leitor, ou seja, um lugar de possíveis identificações entre o objeto (o conto, a obra) e as narrativas que nele respiram e o observador; lugar, portanto, de produção de gestos de interpretação, onde se torna possível “dar” um sentido a esse objeto. Espaço em que as relações – R(linguagem, história); R(memória, narração); R(V, NV)⁶, etc. – significam, isto é, produzem sentidos. É nesse lugar, onde se evidencia certo direcionamento para o movimento dos sentidos, que se instaura um espaço para possíveis paráfrases, no domínio do dizível.

Nessa perspectiva, pensamos esse movimento dos sentidos sendo materializado pela via de uma função-autor, responsável por ordenar o movimento de constituição de uma unidade singularizante no âmbito da dispersão constitutiva dos sentidos; logo, da narração. Função que passa a significar, de certo modo, o movimento do sujeito, via significação, na/pela estrutura da linguagem, cuja inscrição é de dupla natureza: da ordem da história e da ordem do não-saber. Por isso, dizemos também que essa função

⁵ Tratamos os objetos culturais como os diversos dizeres (enunciados, objetos culturalmente produzidos, isto é, produzidos por mediação humana, por sujeitos), em suas diferentes “indumentárias” (palavras, frases, imagens, sons... e cartazes!). Partimos, contudo, da definição de Davallon (1999, p. 24 e 35): “o conjunto dos objetos concretos (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas etc.) que resultam de uma produção formal e que são destinados a produzir um efeito simbólico”, um efeito de interpretação.

⁶ Utilizamos “R” para designar a *função* de relação: o que possibilita e constitui a errância dos sentidos e dos sujeitos.

opera certo movimento que reporta à singularidade do estilo rosiano, de sua relação com a linguagem; o que, por sua vez, denota não só a marca de sua escritura, mas também certo enviezamento na abordagem aos temas presentes nos contos. É isto, a nosso ver, que garante certa unicidade à PE, permitindo que os contos ali estejam reunidos estabelecendo determinadas relações.

Se considerarmos esse traço como marca da subjetividade autoral, fazendo operar certas relações entre verbal e não-verbal em PE, a análise das estampilustradas – é o que constatamos em “Substância”, assim como nos outros contos de PE – demonstra reducionista uma leitura literal, em que o NV parece traduzível pelo V, e/ou lateral, em que a relação entre o V e o NV parece de complementaridade ou de suplementaridade; equívoco que se fundaria sobre um pressuposto de linguagem transparente e homogênea. Ao contrário, a função de autoria investe o suporte híbrido (*teia*) das estampilustradas de modos de significação distintos, constituídos justamente na/pela diferença de formas de linguagem ali agenciadas com o intuito de fazer dizer e significar (mais precisamente, *semi-dizer/semi-significar*). Por esse suporte, título, estória verbal e ilustração criptográfica não se sobrepõem, nem se intercambiam uns aos outros, garantindo um suposto sentido aos contos, nem mesmo um direcionamento seguro em que este pudesse se aportar e, dali, ser “descoberto”. Desse modo, avaliamos a função-autor em PE como inibidora de tal leitura redutiva.

Por outro lado, o que identificamos é que o investimento no suporte híbrido, articulado pela função-autor, direciona a leitura para o não-fechamento da interpretação, mantendo em suspenso ali uma direção definitiva a ser apontada pelo movimento dos sentidos; isto é, mantendo o mistério como elemento caracterizador da forma enigmática de dizer de Rosa, produzida por um trabalho meticuloso de criptografar o dizer. O que não implica afirmar que não seja possível reconhecer ali uma abordagem aos temas que os circunscrevam à problematização do *estar-no-mundo*.

3. (Re)formulação de estereotípias

Em relação à constituição e ao funcionamento da significação e seus efeitos em PE, consideramos que o investimento no suporte híbrido produz estereotípias que são (re)formuladas como resultantes de movimentos parafrásicos, operados sobre formas verbais e não-verbais, e que surgem como efeito de um processo de sedimentação social de sentidos em uma con-

juntura sócio-histórica específica. Compreendemos por estereótipos redes de sentidos que, ao circularem socialmente, produzem uma pregnância imagética para um objeto específico. Por exemplo, comumente, em nossa sociedade, se diz que os sertanejos são rústicos e rudes, ou seja, “intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela” (RÓNAI, 2001, p. 18).

Em Guimarães Rosa, no entanto, há uma reformulação de estereótipos de modo a produzir um paradoxo em relação àquilo que está posto socialmente, uma vez que reclama (traz) para a formulação narrativa aquilo que contradiz o estereótipo. Por exemplo, o sertanejo aparece tocado pela civilização, com sentimentos e atitudes que contradizem a rusticidade e a rudeza, isso porque a suposta determinação instintiva é relevada em face da presença também de uma suposta racionalidade, ambas agindo de modo a determinar a ação, o comportamento e o sentimento do sertanejo. Contudo, essa contradição, característica do funcionamento do processo de (re)formulação de estereótipos em PE, parece ser sustentada antes por uma relação própria à constituição humana, dada pela imersão do homem no âmbito da cultura, marcada por uma radicalidade, isto é, a de ser constitutivamente heterogênea e fragmentada em si mesma, do que por mera dialética entre instinto e racionalidade.

A função-autor, dessa maneira, faz cumprir a função de tratar o *estar-no-mundo*, recorrendo à (re)formulação, no campo enunciativo, de estereótipos relativos aos temas do amor⁷ ou da natureza mutante (a ele inescapável) do homem, e também do *homem de interior* (sertanejo), como pudemos constatar em “Substância”. Os estereótipos ali (re)produzidos designam um funcionamento enunciativo que produz fórmulas, que se repetem e circulam socialmente, passando a constituir o imaginário social. Erigida justamente no fundamento da repetição, a (re)formulação de estereótipos se configura como um fenômeno de duas faces, articuladas sobre sua equívocidade constitutiva: por um lado, reforça o que se apresenta como da ordem do senso comum; por outro, efeito inverso, concorre para o esvaziamento desse lugar-comum aparentemente estabilizado e compartilhado por adesão social inequívoca, produzindo um gradual enfraquecimento do estereótipo: um deslizamento dos sentidos que assim o significam (FER-

⁷ Benedito Nunes (1991) trata essa temática, mas em outra perspectiva, em seu texto “O amor na obra de Guimarães Rosa”.

REIRA, 2001) de um modo distinto, permitindo, por exemplo, que o seu retorno produza diferentes efeitos de significação e interpretação.

Sendo assim, parece-nos possível afirmar que o funcionamento do estereótipo é potencializado no jogo entre as materialidades verbal e não-verbal em PE, gerando uma abertura para a significação dos contos, condicionada ao batimento entre o dizer e o mostrar, que ali nunca podem ser tomados como equivalentes, já que ambos são inalienáveis e constitutivos de qualquer forma de linguagem; o que produz restos indizíveis tanto no verbal quanto no não-verbal, dado que as estampilustradas estórias, enquanto fatos de linguagem, não podem ser totalmente apreensíveis. Noutras palavras, há a impossibilidade de tudo dizer.

4. Análise: operando com o suporte *teia*

4.1. Do título

Com base no título da estampilustrada estória, não identificamos referente único explícito para o termo “substância”. No contraste com os demais elementos do suporte, entretanto, “substância” parece poder referir tanto o polvilho, quanto o amor, ou a própria personagem Maria Exita; ou, ainda, algo que não se sabe o que é, mas que constitui o homem e o faz (se) transformar.

Desse modo, consideramos que o título não é explicado por alguma referência à estória verbal e/ou ao pictograma; ele mantém em aberto a significação do termo “substância”. Compreendemos, nesse sentido, que uma valoração do termo só pode ser dada no âmbito de uma interpretação particular, sustentada, entretanto, no jogo articulado em relação aos demais elementos do suporte *teia*.

4.2. Da estória verbal

Os dois recortes selecionados (R2 e R3), transcritos dos primeiro e último parágrafos do conto, respectivamente, seriam suficientes para traduzir o enredo de “Substância”: um conto de amor que revela a trajetória que une as personagens principais do conto, Sionésio e Maria Exita. No entanto, compreendemos esse primeiro parágrafo como uma síntese do que se desenrola ao longo de toda a narrativa. Uma narrativa aparentemente com “final feliz”, assim como o desfecho parece sugerir: Sionésio e Maria Exita se unem, se amam e vivem “felizes para sempre”, conforme R2. No entanto,

tal final é apenas aparente, já que o homem está sob as limitações da contingência do *estar-no-mundo*, tendo que lidar com este fato intransponível, como veremos a diante.

Com efeito, ao observarmos ambos os recortes, inferimos uma entre as possíveis temáticas em “Substância”, qual seja, o tema da transformação que surpreende e que, contudo, não cessa de operar sobre o homem. O surpreendente que utilizamos para qualificar essa história de amor refere essa substância própria à vida, que é, a nosso ver, aquilo que a torna capaz de maravilhar e, ao mesmo tempo, saltar o homem, conduzindo-o à condição permanente de sempre-diferente-a-si-mesmo, sobretudo, pela via da relação a ele inescapável com a contingência do *estar-no-mundo* e com a alteridade que o constitui.

Por um lado, uma das formas de o homem (se) transformar é pela via do amor, imajado sob a forma das coordenadas que o próprio narrador apresenta: o **não-fato**, o **não-tempo**, o **Só o um-e-outra**, o **um em-si-juntos**, o **viver em ponto sem parar, coraçõemente**, o **Alvor**. Aforismo excessivamente romântico ou não, consideramos o amor como uma possível representação propícia à operação da transformação sobre o homem. Por outro lado, esses dois recortes (R1 e R2) permitem que façamos uma associação entre a “substância” e sua propriedade: a de precipitar, como surpresa, após a realização de dado processo – como aquele que transforma a mandioca em polvilho: “Sim, na roça **o polvilho** se faz a coisa alva: (...) Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, **para assentar, no fundo** da água e leite, azulosa – **o amido – puro, limpo, feito surpresa.**” (destaque nosso)

O que precipita faz alusão ao polvilho, que resta após o trabalho sobre os duros blocos de mandioca. A nosso ver, essa alusão designa um procedimento metafórico que explicita, por sua vez, como se dá o processo de transformação que produz como resultado o ser humano enquanto um precipitado de si mesmo. Processo a ele inescapável e impulsionado pela ação da presença do sentimento de amor. O amor, ali, parece, dessa forma, representar a substância responsável por essa purificação do ser humano, que o surpreende, dado a radicalidade de sua presença e dos efeitos que ela produz: o de torná-lo um-outro-de-si-mesmo. Nas palavras do narrador, “Sem se dar idéia, a surpresa se via formada”.

Inferimos, desse modo, que o argumento trabalhado no conto seria o de que o homem se purifica à medida que é capaz de amar; amor que, ao

se precipitar, faz precipitar outro homem, puro, alvo. “Assim; mas era também o exato, grande, **o repentino amor** – o acima.” –, fazendo Sionésio e Maria Exita desejarem se tornar “um em-si-juntos”. Esse amor, assim sugere a narrativa, nasce e arrebatava Sionésio, não sem ele muito resistir. Ao longo da estória, o narrador delinea esse movimento que marca a trajetória da personagem masculina, Sionésio, hesitando em se precipitar-purificar pela via do amor; o que parece advir do medo e sofrimento que também constituem, inevitavelmente, como efeitos colaterais, qualquer processo de mudança.

Nesse sentido, não nos parece mero acaso a ambigüidade produzida a partir do segundo nome de Maria Exita, cuja sonoridade rememora o verbo *hesitar* (vacilar; ficar irresoluto); e também o substantivo *exitância*, que significa radiância (aquilo que possui brilho ou luminosidade interna, própria). Ou, ainda, o substantivo *êxito*, comumente usado para designar aquilo que aparece como consequência, efeito de sucesso. Por outro lado, a leitura do “x” de Exita como “xc” ou “c” rememora o verbo *excitar*, donde teríamos Maria *Excita*, o que fortaleceria a equívocidade a que o nome da personagem pode referir. Com isso, dizemos que, diante de Maria Exita, Sionésio hesita, pois não fazê-lo implica ignorar o sofrimento compulsório de enfrentar o desconhecido, aqui, a nosso ver, representado pela luminosidade – do polvilho ao irradiar a luz do sol; metáfora-metonímica da luminosidade de Maria Exita, que irradia a própria luz tradutora de sua beleza-pureza. Luz que cega, isto é, atravessa, pulverizando a certeza com que, aparentemente, Sionésio controlava a vida da roça de Samburá e a dele próprio. Ao mesmo tempo que faz hesitar, Maria Exita parece produzir o efeito contrário em Sionésio, excitando-o a *dar um passo a frente*, cedendo, então, ao amor⁸.

Ao longo da estória é possível percorrer o trajeto do conflito de Sionésio perante a incerteza que representa Maria Exita, o que o impede, inclusive, de antecipar o convite que faz a ela de a ele ela se juntar: “— ‘*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?*’ (...) Ela tinha respondido: — ‘*Vou, demais.*’”, conforme R3. Para Sionésio, Maria Exita representava uma incerteza, potencial surpresa: estaria ela desgraçada pelos infortúnios familiares? Condenada à vida curta por herdar a lepra do pai? – “Resguardavam a seus graves de sangue. Temiam a

⁸ Ainda sobre o nome da personagem Maria Exita, confira Pacheco (2006, p. 166).

herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam a algum dos assassinos, os irmãos (...)” (R5⁹, p. 209). Seria ela requerida por algum parente ainda vivente? – “Escutou que dela falassem: — ‘*Se não é que, no que não espera, a mãe ainda amanhece por ela... Ou a senhora madrinha...*’ Salteou-se.” (R6, p. 210) Seria ele dela merecedor? Aceitaria ela um pedido seu de casamento? – “*Se outros a quisessem, se ela já gostasse de alguém?*” — as asas dessa cisma o saltaram.” (R7, p. 208). Permaneceria ela bela e alva para sempre?

“Seria ela igual à mãe? — surpreendeu-se mais. Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença? — o horror daquilo o sacudia.” (R8, p. 211).

O processo, que transforma Sionésio, fazendo-o ascender, pela via do amor por Maria Exitá, pode ser descrito a partir deste outro recorte (R9), em que é possível pontuar Sionésio inicialmente comparado a um duro e rústico bloco de mandioca, que é, ao longo da narrativa, destrocado pelo amor; é assim tocado, desta feita, pela alvura do polvilho.

R9: “Saira da festa em começo, dada mal sua presença; pois a vida não lhe deixava cortar pelo sono: era um espreguiçar-se ao adormecer, para poupar tempo no despertar. Para a azáfama – de farinha e polvilho. (...) **Nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual.**” (p. 205, 206) “(...) Prazer era ver, aberto, sob o fim do sol, o mandiocal de verdes mãos. Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam. **Agora, porém, uma fadiga. O ensimesmo.** Sua sela se coçava de uso, aqui a borraina aparecendo; tantas coisas a renovar, e ele sem sequer o tempo.” (p. 206). “O quieto completo, na Samburá, no domingo (...)” (p. 207) “**Sionésio nem entendia. Somente era bom, a saber feliz,** apesar dos ásperos. Ela – que dependendo só de um aceno. Se é que ele não se portava alorçado, nos rodeios de um caramujo; **estava amando mais ou menos.**” (p. 208) “**Sionésio passara a freqüentar nas festas, princípios a fins.** Não que dançasse; desgostava-o aquilo, a folgazarra. **Ficava de lá, de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta.** (...) Sem embargo de que, ele, a queria, para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também,

⁹ Os recortes R5, R6, R7, R8 e R9 também compõem o suporte *teia*.

tão certamente.” (p. 209) “**As muitas semanas castigavam-no, amiúde nem conseguia dormir, o que era ele mesmo contra ele mesmo, consumição de paixão, romance feito.**” (p. 210) “A hora era de nada e tanto; e ela era sempre a espera. **Afoito, ele lhe perguntou: — ‘Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?’** — falando-lhe de muito coração. — ‘*Só se for já...*’ (...) A alumia-da surpresa.” (p. 211) [destaques nossos]

Em R9, identificamos uma organização narrativa pautada na alternância entre diferentes referências à temporalidade verbal – futuro do pretérito (teria), alternado com o Pretérito Imperfeito (entendia; coçava; ficava), o Mais-que-Perfeito (passara) e o Perfeito (perguntou); fazendo contraponto com a marcação dêitica apontando para um tempo de enunciação presente que refere a narração (agora). Esse movimento construído via forma verbal marca a trajetória de transformação de Sionésio, que passa a ser incomodado por uma fadiga; esta o obriga a reconhecer que sente afeto por Maria Exita – estava amando-a mais ou menos! Se antes ele não se reservava tempo para os folguedos, na Samburá, à medida que o amor por Maria Exita nele cresce, ele passa a freqüentar as festas com a intenção de admirá-la e guardá-la. Até que, afoito e castigado por não conseguir dormir, consumido de paixão, cessa de hesitar: interpela Maria Exita sobre a possibilidade de os dois nunca mais precisarem de se separar (cf. R3).

Nesse sentido, fazemos notar o processo de (re)formulação que, ao mesmo tempo, reproduz e rompe com (desloca) o estereótipo do homem sertanejo, caipira, supostamente abrutalhado pela rudeza do seu meio (à exemplo de Sorôco em “Sorôco, sua mãe e sua filha”), e agudamente avesso à mudança; que, no entanto, assim como pretendo ao homem cosmopolita (urbano), passa também a revelar certa sensibilidade para identificar e deixar-se tocar pelo amor; e, dessa maneira, transformar a si mesmo e o seu entorno.

Já, em relação à Maria Exita, podemos dizer que, enquanto personagem, ela é construída como representação, metáfora e metonímia do próprio amor. Amor também referido, via mecanismos de metáfora e metonímia, pelo elemento polvilho: “substância” que representa o *ser* precipitado, porque já transformado, puro e alvo. Isso é marcado na narrativa, conforme notamos em R2, pelo deslocamento do referente anafórico do verbo *chamar*, da seguinte forma: “(...) na roça **o polvilho** se faz a coisa alva (...). Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, **para assentar, no fundo (...)** **o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chama-**

va-se **Maria Exita**. (...)” Neste caso, o deslocamento do suposto referente do verbo *chamar*, ali o amido ou o polvilho, produz um efeito de equivalência entre este referente anafórico e o nome Maria Exita, subordinado ao verbo pronominal *chamar – o polvilho ou o amido chamava-se Maria Exita*. Esse deslocamento do referente é permitido pela justaposição desses enunciados, destacados de R2.

Desse modo, o processo de transformação que enreda a construção da personagem feminina Maria Exita – que precipita enquanto flor, “feito surpresa”, como num passe de mágica: “**Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava, também podia ter sido no tanto-e-tanto.**” (Cf. R2) – parece funcionar semelhantemente ao processo que transforma os pesados blocos de mandioca em polvilho, que precipita alvo, puro, claro e sem fim. Trata-se, ao que parece, da ascensão da personagem¹⁰ por meio da lida com o polvilho, a partir da qual ela se purifica, embelezando-se, diferentemente do que costuma ocorrer com quem lida com tal tarefa – o polvilho, neste caso, substância que se extrai dos blocos de mandioca, quebrados à mão nas lajes de uma pedreira, em Samburá, comumente fere os olhos dos trabalhadores. Contudo, em Maria Exita, o efeito do polvilho é inverso: o de aflorar sua beleza, conhecimento e encantamento.

Abordar a transformação do homem, como ocorre com Sionésio e Maria Exita, seja pela via do trabalho árduo ou do amor, implica, no caso de Rosa, incluir a processo social no fazer literário, e o leitor na elaboração de uma interpretação relativa às práticas sociais, o que parece estar em consonância com o que Rosa afirma, em conversa com Lorenz (1979, op. cit.): “retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida (...)”.

Podemos ainda inferir, com base no que acabamos de considerar, que o que precipita é o próprio sujeito, *assim: de repente, como surpresa*, resultado desse processo de transformação. Nesse sentido, os dois momentos – inicial e final – do conto tornam-se representativos do processo de transformação dessas personagens pelo amor, cumprindo trajetórias distintas de transformação, que, no entanto, as conduzem à união afetiva. Eis o drama, a nosso

¹⁰Tanto Pacheco (2006) quanto Nunes (1991) discorrem a respeito desse efeito transformador da substância polvilho sobre a personagem Maria Exita. No entanto, o fazem a partir de uma perspectiva mítica/mística, fazendo alusão à alquimia, que simboliza a purificação.

ver, tematizado pela via da função de autoria, qual seja, o de o sujeito ver-se na situação de não poder escapar à dor e à angústia causadas pela inalienável condição de ser, isto é, a de não ser o mesmo sempre, tendo sua suposta unidade esfacelada, ante a inconstância da vida.

Decorre disso, a nosso ver, considerar que “substância” funciona na narrativa como uma metáfora da condição humana: substância que se precipita sobre outra substância. Substância passível e fadada à transformação, na tensão entre vida e morte; êxito e fracasso; amor e solidão; prazer e sofrimento; acrescentamos: *estar só e estar um em-si-juntos!* O polvilho parece encarnar, dessa forma, a representação metonímica dessa substância; precipitado imaculado e depurado que sintetiza o “sem fim” de ser homem, ser sujeito no mundo. Paralelamente, precipitado que faz alusão ao Amor alvo, puro, claro, implacável e certo, que nasce e arrebatava Maria Exita e Sionésio coraçãoemente!

Por conseguinte, “Substância” também metaforiza a condição daquilo que tem vida, como dissemos, passível e fadado a transformação: ocorre também com a terra de Samburá, fazenda herdada por Sionésio, dado a morte do pai; em cuja terra “outro cultivo não vingava” (p. 206), senão aquele que produzia abençoada substância. O próprio Sionésio deixara, por sua vez, de ser aquele moço de “madraça visagem” (idem), um vadio preguiçoso, para assumir a responsabilidade de tocar os trabalhos do fabrico do polvilho, chegando a se deixar absorver quase que completamente por isso.

A “substância” resulta, dessa maneira, da operação mágica que permite obter alvura de matéria bruta. Substância que refere o amor que precipita de homens e mulheres fortes e resistentes, a lidar com o avio da farinha, com o dia-a-dia. Síntese, por outro lado, disso que é capaz de unir as duas personagens, Sionésio e Maria Exita, em laço de amor.

O polvilho “substância”, desse modo, parece fazer funcionar, dado a sua alvura e pureza, a construção, via mecanismos de metáfora e metonímia, da verdadeira substância pura, alva e transformadora, o amor. Eis aí, a nosso ver, a (re)formulação estereotípica, via palavra escrita, que rememora a suposta existência de uma “substância” encantada e enigmática, responsável por determinar, de forma irrevogável, o curso do homem – o curso que o inscreve num permanente e implacável processo de transformação.

Essa reformulação, ao mesmo tempo, desloca o caráter abstrato geralmente atribuído ao sentimento de amor para, pela via de um procedimento parafrástico, com recurso aos mecanismos de metáfora e metonímia

permitidos pela língua, materializá-lo sob o título de “substância”; esta passa a assumir ora uma referência ao elemento polvilho, ora à personagem Maria Exita. Dessa forma, dizemos que a (re)formulação estereotípica funciona no conto de forma a colocar em xeque o caráter *permanente, imutável e sob controle* da vida pelo homem.



Figura 2: Ilustração indicial do conto “Substância”, reproduzida de forma adaptada, a partir de Rosa (2001, p. 236).

Até aqui, procuramos fazer notar o modo como o tema da transformação do homem, inclusive pelo amor, parece ser trabalhado em “Substância”, pela via da linguagem verbal, isto é, pela via da palavra, pela via do dizer, que sempre falha ao pretender colocar sobre o seu escopo o todo, o “tudo dizer”. Ao se dizer – e isso é um pressuposto – sempre se diz mais (há a produção de um resto); sem, no entanto, ser possível evitar que, ao mesmo tempo, haja a produção da falta (algo não se pode dizer, pela via da linguagem).

No conto, o movimento dinâmico que transcreve a metáfora da transformação da substância contraditória – assim concebida, a nosso ver, por ser ao mesmo tempo provisória e permanente; e que está, por isso, em constante transformação – é possível de ser mapeado ao longo da narrativa construída sobre a materialidade verbal; porém, não parece estar registrado no pictograma reproduzido acima.

Lidamos com a hipótese de que o que é próprio ao pictograma é o mostrar e, por isso, diferentemente da *palavra em curso*, o que podemos notar ali é o que é. Ou seja, no pictograma, especificamente em relação ao conto “Substância”, o desenho transcreve não o processo de transformação de um estado de coisas, de personagens que alinhavam, por verossimilhança, a vida humana; mas como e o que esses elementos são. A dinâmica do desenho estaria, portanto, no fato de ele “estabilizar” um ponto de vista sobre esses elementos, ao tentar transcrevê-los, sendo composto, para isso, de material signifiante de outra natureza languageira: a pictórica.

Para falar do pictograma, contudo, não há outro recurso senão apelarmos para a linguagem e, assim, tentarmos produzir, para ela, uma possível interpretação. A partir desse exercício de interpretação do pictograma, consideramos possível vislumbrar o modo como diferentes materialidades podem significar no arranjo em que se configuram os contos. Há ali, portanto, materialidades funcionando distintamente, tanto no campo da estória verbal, como no campo do pictograma (NV); de modo a transcrever uma visão singular, desdobrada em 21 estampilustradas estórias.

No campo do verbal, a nosso ver, a narrativa aponta para a transformação enquanto acontecimento registrado e narrado. No campo do não-verbal, visto como outra forma narrativa, acreditamos que o que se privilegia é mostrar o fato registrado e narrado enquanto tal, sintetizando a estabilização de um ponto de vista. Contudo, esse fato mostrado corresponde, na nossa maneira de compreender, a outra narração, outra estória, também intitulada “Substância”; narrada, entretanto, sobre outra base material, produzindo, por isso, como consequência, outra narrativa sobre a qual é possível operar interpretações.

Dessa forma, dizemos que o que vemos no pictograma corresponde a um modo de contar uma história, utilizando-se de formas, traços e linhas em alternância com espaços em branco, ao longo da extensão que o próprio desenho delimita. Essa instância não-verbal de narração não parece ter validade para explicar e/ou traduzir o que é narrado pela escrita verbal. Nesse sentido, o contrário também não seria válido, ou seja, encontrar na narrativa escrita explicação ou tradução para o pictograma “Substância”. Ao contrário, o pictograma aponta para o não fechamento da prática narrativa que compõe o conto, sendo este composto por no mínimo três níveis narrativos, ancorados no suporte *teia*, isto é, *título-estória-ilustração*. A partir da ilustração criptográfica, parece-nos autorizado dizer que a significação das estampilustradas estórias se abre, a exemplo do que ocorre em “Substância”.

Como dissemos, no âmbito do pictograma, a narrativa se desenrola na instância da mostração. Mostra-se, nesse sentido, o que é, de certo modo, em um dado instante. A ausência de moldura a demarcar o perímetro do pictograma requer, de nossa parte, a revisão da idéia de que é possível enquadrar e capturar a efemeridade dos acontecimentos que circunscrevem o estado de *ser-e-estar* no mundo, já que algo excede e transborda. O pictograma, portanto, mostra, sem, contudo, retratar pura e simplesmente um

ponto de vista, um modo de ler tal efemeridade. Daí julgarmos possível ler ali certo efeito especular, tanto em relação à estória verbal, quanto em relação aos acontecimentos no mundo: assim como um espelho, o pictograma não só reflete, como também refrata aquilo que se lhe apresenta enquanto objeto – sua contraface.

Esse transbordamento que representa a impossibilidade de conter o resto que constitui o pictograma obriga-nos, leitores, a nos reportar a um fora do pictograma, parece estar reforçado pela presença, nas duas extremidades direita e esquerda, respectivamente, os símbolos comumente designativos das noções de infinito e feminino; o que sugere um *para além* do que está ali *literalmente* sendo mostrado. O pontilhado que, a nosso ver, define um eixo horizontal para o pictograma parece funcionar como um recurso que resgata ao quadro sua dinamicidade e movimento; reportando, mais uma vez, a um *para além* do pictograma.

A escrita criptográfica, dado a especificidade de sua materialidade, projeta coordenadas a partir das quais nos é possível enredar novos fios narrativos, via linguagem, ao descrever/dizer o que é apenas e tão-somente mostrado via pictograma. Contudo, não nos parece possível reconhecer na ilustração a trajetória percorrida pelas personagens do conto, que é delineada via estória verbal. Noutras palavras, como leitores, somos convidados, ao nos apropriarmos da linguagem para interpretar o pictograma, cifrando-o de forma a produzir outra história, já marcadamente distinta, pela via de nossa subjetividade, da estória rosiana. Poderíamos descrever o que se nos apresenta ao longo da extensão que delimita o pictograma como as figuras (imagens estilizadas) de um homem e uma mulher, a se darem as mãos; essa aliança parece receber, diríamos nós, a concessão do sol, que brilha, iluminando o casal assim disposto. O que vemos ali parece ser o coroamento da união entre Sionésio e Maria Exita, julgando pelos traços que rememoram as representações pictóricas tradicionais do sol, ou da luz, ou, ainda, do objeto que recebe iluminação, para lembrar Guimarães Rosa, encantamento. O mesmo sol que banha Samburá e atordoia as vistas da gente ao ser refletido pela alvura do puro polvilho, cega e ilumina e traz o calor. Assim como o amor.

Além disso, a presença dos símbolos tradicionalmente reconhecidos como “infinito” e “feminino”, sugerem que o que é mostrado é, com efeito, da ordem de um *não-é-assim-sempre*; ou seja, o que é mostrado ao leitor é a condição inescapável de vida ao homem: o (se)transformar sempre (in-

finitamente). O símbolo do infinito, disposto na extremidade esquerda do pictograma, parece-nos suficiente para sustentar tal interpretação. É assim que, a nosso ver, reformula-se, na instância da forma material pictórica, o estereótipo de uma “substância” motora desse movimento de transformação ao qual o homem não escapa, permitindo-lhe ascender, ou seja, purificar-se, pela via do não-todo, ali referido, a nosso ver, pelo símbolo do feminino, disposto na extremidade direita do pictograma. Nesse sentido, podemos afirmar que a criptografia “protege” as estampilustradas estórias de interpretações que reportem a um fechamento narrativo e, por conseguinte, à possibilidade de um fechamento interpretativo.

Dizemos, portanto, que é pela via da estrutura feminina, do não-todo, da *hesitação*, que o campo das certezas – sobre as quais Sionésio tenta costurar o seu entorno e também é costurado – é desestabilizado; a estrutura feminina parece representar o furo na estrutura de completude “sem fim” sugerida pelo infinito; é ela, desse modo, que determina um ponto de basta para tal funcionamento, marcadamente imaginário. Dessa forma, pela via do feminino, que se produz a ascensão do masculino – Sionésio. Neste caso, a estrutura masculina, representada em Sionésio, como tal, marcada pela regularidade, segurança, estabilidade, contrapõe-se à estrutura feminina, representada pela alvura de Maria Exita, marcada pela instabilidade e incerteza – no pictograma isso parece estar representado pelo símbolo do feminino, na extremidade à direita.

Imajar esse funcionamento nos parece possível, se considerarmos uma projeção especular para a leitura do pictograma. Ou seja, tomado o ponto central da ilustração, onde localizamos a representação estilizada de um casal, compreendemos o símbolo do infinito numa relação especular – reflete e distorce ao mesmo tempo – com o símbolo do feminino; o que sustentaria nossa afirmação de que o campo da incerteza (campo feminino) desestabiliza o campo da certeza (campo do infinito), produzindo, contudo, o equilíbrio necessário à precipitação do sujeito, do ser – como uma surpresa; pois ali já-está-sempre, aparecendo, porém, somente quando se faz notar. É nesse sentido que Sionésio, por exemplo, consegue amar, à medida que sua estrutura cede, acomodando a “substância” pura e os efeitos que ela produz – a transformação. “Substância” que, como o sol de todos os dias, como se todo dia fosse “dia de Todos os Pássaros”, “ilumina” sem deixar de “ofuscar” a trajetória desse homem-ser.

Ao olharmos para o pictograma nos perguntamos – em que ele refere o termo ou o título “Substância”? O que parece ser um pontilhado marcando a extensão horizontal da ilustração representaria o polvilho? Os duros blocos de mandioca? Ao olharmos novamente para a ilustração, talvez possamos dizer que, tendo em mente a referência ao título que circunscreve e, por isso, delimita a abrangência da significação do conto, talvez a substância pudesse ser compreendida como da ordem do desconhecido, da ordem do desejo – desejo de amor, de amar?; mas cuja natureza ratifica a propriedade e a função de fazer unir, com destino à condição de “sem fim” do infinito ∞ . Ou o “sem fim” desse algo a que nunca se chega – podemos fazer referência, neste caso ao Absoluto, ao Amor, à Alvura, à Angústia, ao Estar-no-Mundo.

Em suma, a nosso ver, o pictograma que compõe a estampilustrada rosiana pode ser concebido como uma reunião de metáforas imagéticas a demandarem interpretação; ela rememora elementos como o brilho, a luz, o sol, a união, o afeto (amor) eterno, o infinito, todos, enfim, parecem referir o amor puro, substância que une Sionésio a Maria Exita em Samburá. A “substância” de que trata o conto parece ser, de fato, da ordem do insabido. Ela é. E age; transformando os homens e seu entorno. É o que o conto parece significar. Desconhecida, por isso, essa substância é temida, pois sua ação, propriedade e função fazem do destino e da sina mistérios “sem fim”. Daí Sionésio, embora ouvindo que Maria Exita tinha vontade de “confirmar o rumo de sua vida”, ainda assim hesitar, dando ouvidos aos pensamentos atormentantes.

Sionésio, contudo, não resiste e toca a substância, quando se vê arrebatado pela surpresa de sentir – não conhecer – o que a constitui. Aceita, desse modo, o amor. Substância (oposto do suposto um de uma relação sexual; estaríamos falando de amor) alva que os torna “iluminados” um ao outro, colocando-os ao “meios-olhos” perante o todo branco do amor que os cegava, arrebatando-os. Mas isso é posto por Rosa como sendo da ordem da efemeridade do acontecimento, o que põe em xeque sua possibilidade ou não de perdurar “indefinidamente”.

Considerações Finais

Nossa análise aponta para a singularidade do traço autoral em *Primeiras estórias*, que organiza o arranjo multimodal entre formas materiais verbais e não-verbais, não significando por meio de uma operação de repasse do

NV pelo V. O que identificamos é um arranjo híbrido ancorando, de forma solidária, práticas narrativas que se entrecruzam por meio de fios materiais distintos e que se reportam umas às outras, operando a representação de pontos de vista distintos sobre um mesmo tema. Em “Substância”, o tema do amor transformador do homem-ser, principalmente. Além disso, a disposição desse arranjo multimodal em narrativa(s) abre a significação dos contos, determinando o modo como os sentidos podem erigir certo direcionamento; sendo este fortemente pautado no processo de (re)formulação de estereótipos, que ali ajudam a materializar certos pontos de vista acerca da temática abordada.

Outrossim, a análise de “Substância” nos permitiu identificar referências a modos distintos de reformulação estereotípica, que se dão tanto sobre o verbal quanto sobre o não-verbal. Essas reformulações, assim constatamos, são determinadas pelo traço autoral que ordena o arranjo híbrido da estampilustrada estória, de modo que o tema do *estar-no-mundo* tenha sido abordado pela via de uma substância fundamental; que, por sua vez, parece determinar a condição de ser (*estar-no-mundo*) do homem: o amor. É por meio do amor que o homem – seja ele o sertanejo ou o cosmopolita – se purifica: precipita-se como um-outro-de-si-mesmo, reconhecendo-se humano ao experimentar-se suficientemente sensível para amar (e buscar o amor). Nesse sentido, a análise nos levou a concluir que tal reformulação estereotípica ganha materialidade e funciona à medida que faz jogar com a equivocidade que é própria à constituição do estereótipo; este, por sua vez, por circular socialmente, fica sujeito a diferentes movimentos de interpretação, já que é circunscrito ao conflito relativo ao movimento histórico dos sentidos, tornando-se, por isso, permanentemente passível de sofrer reformulações.

Dessa maneira, podemos dizer que em PE, como constatamos em “Substância”, as ilustrações indiciais produzem o efeito de desestabilizar o leitor em seu gesto de leitura, funcionando não como respostas à significação das estórias, mas como pontos de interrogação a recuperar o estatuto de enigma permanente às estampilustradas estórias, isto é, o de estórias que não se querem decifradas, encerradas, nem interrompidas; ao contrário, estórias que sempre se colocam como interrogações permanentes a acompanhar o movimento do homem face à radicalidade do *estar-no-mundo*: não saber sobre sua verdade.

Nesse sentido, a análise que empreendemos restitui ao índice de PE importância, como parte constitutiva dos contos que reclama lugar nos gestos

de leitura a serem produzidos sobre PE. Há leituras de PE que relegam às ilustrações indiciais lugar secundário, ou as ignoram; o que, muitas vezes, pode favorecer esforços que objetivam estabelecer interpretações fechadas sobre as narrativas, apresentando chaves de leituras para estórias que, a nosso ver, não se querem decifradas. No nosso modo de compreender, as estampilustradas estórias apresentam-se ao observador-leitor como enigmas, cujas chaves-soluções inexistem; têm como propósito justamente interrogar o homem nas suas mais contundentes certezas, demonstrando que estas, na verdade, são relativas e provisórias.

Referências Bibliográficas

DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et. al. *Papel da memória*. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 23-37.

FERREIRA, M. C. Leandro. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (O funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade). In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2001. p. 69-80.

FLORES, Valdir do Nascimento. Entre o *dizer* e o *mostrar*: a transcrição como modalidade de enunciação. *Organon*, v. 40-41, p. 61-75, 2006.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 7ª ed. Trad. Bras. São Paulo: Loyola. 2001.

_____. *O que é um autor?* 2ª ed. Trad. Port. Lisboa: Veja; Passagens, 1992. p. 29-87.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Bras. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 143-179.

LACAN, J. *O Seminário XX; Mais, ainda*. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *Arte em revista*, ano 1, 2, p. 5-17, maio/ago. 1979.

ORLANDI, Eni P. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. *RUA*, 1, p. 35-47, 1995.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 144-169.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 49ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 13-47.

ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. 49ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Vilma G. *Relembraimentos: Guimarães Rosa, meu pai*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 26 de fevereiro de 2008