

GUIMARÃES ROSA OU O NARRADOR COMO *PERFORMER*

Alex Beigui¹

RESUMO: Este artigo busca explorar a condição do narrador *performer* no conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. A partir da construção das personagens no universo da ficção, parte-se para articulação entre o campo da *performance* e da literatura, explorando os signos que desestabilizam as categorias de espaço, tempo e ação. A abordagem priva pela aproximação das categorias narrativas com as categorias performáticas do texto, apontando os índices simbólicos e as estratégias de construção e elaboração presentes no universo rosiano. Para tanto, privilegiou-se o cruzamento entre o narrar e o performatizar como ações da escritura, bem como os níveis de materialidade e fisicalidade contidos no conto.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Performer; Escrita; Performance; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This article explores the condition of the narrator performer in Guimaraes Rosa's Sarapalha. From the thinking of the character's construction within the fiction universe this article moves to a discussion about the articulation between performance and literature to explore whatever the signs disrupt the categories of space, time and action. This work's intention is to approximate the narrative categories of the text to the performative ones as a way of pointing out the symbols and strategies of construction and elaboration within Rosa's universe. For this, it considers the interplays and overlaps between the narration and performing as acts of writing as well as the different levels of materiality and physicality that comes out from them in the story.

KEYWORDS: Narrator, Performer, Writing, performance, Guimarães Rosa.

O conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, situa-se em um lugar que podemos denominar prosa de ação. A narrativa curta, publicada no livro *Sagarana*,² está construída sob firme processo de condensação das categorias narrativas e, sobretudo, dramáticas, a saber: personagem, espaço, tempo, ação. A condensação de tais categorias em um processo de centralização das imagens poéticas aponta para um forte hibridismo e fluxo de acontecimentos performáticos no texto literário, gerando um complexo entrelaçamento das categorias acima assinaladas e a descrição e fisicalização dos corpos das personagens, sobretudo a partir das personagens rosianas. Há, na construção do conto, uma suspensão do tempo e do espaço, visando claramente promover o efeito de presença, de situação, através principalmente das paisagens sonoras (*landscapes*) abundantes na narrativa. Conto de um único enredo, “Sarapalha” ergue-se a partir de uma interdependência entre ações que, em função do próprio estilo elíptico do narrador, assemelham-se ao efeito de contração exigida e

¹Alex Beigui é professor Adjunto da UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem- PpgEL e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGArC. alexbeigui@ufrnet.br

² Todas as citações foram retiradas da edição da Nova Fronteira, cuja referência completa consta nas referências bibliográficas deste artigo.

alcançada pela performance. O material textual é a todo tempo experimentado como fonte de uma ação que justapõe realidade e devir.

A forma como o narrador eleva as paredes ficcionais da narrativa revela um engenhoso quadro de instalação, sensações e modos de percepção do acontecimento imagético. Os recursos performáticos vão desde o engenhoso prolongamento das descrições e dos detalhes espaços-temporais (expansão), até o afunilamento da geografia cenográfica nos próprios corpos das personagens (contração). Verifiquemos, por ora, os principais mecanismos e combinações desse jogo performático presentes no conto, apontando, sempre que oportuno, os índices de performatividade presente nas estratégias do narrador *performer*.

Não há outro qualificativo para *performer* senão o de *magô semiótico*: um operador de signos que se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisto. Aqui se dá o laço de união mais profundo entre estas experiências e a história real do homem: a oportunidade de reencontro, a partir da arte, de uma magia que é a ação sobre signos e significados. (GLUSBERG, 2003, p.103).

“Sarapalha” narra e performatiza a história de um mundo caótico, cujo o principal elo de tensão encontra-se na experiência vivida pelas personagens em se manterem ligadas à fuga da Prima Luísa, fato traumático que a todo tempo retorna, inquieta e provoca o embate dos sentimentos entre Primo Ribeiro e Primo Argemiro. Podemos falar de uma presença em ausência, responsável por manter não só a linguagem entre os primos, como por deslocá-los do mundo da realidade para o mundo da imaginação e do devir. Protagonistas de um mundo em permanente e inexorável degradação, os primos representam no conto, a forma plástica e corporal da febre, tematizada pelo narrador *performer*. Todo o universo de delírio, fantasmagoria e oniricidade atravessam, por meio da febre, os corpos das personagens, provocando uma contínua reflexão da experiência que está sendo encenada. Dentro dessa perspectiva, a narrativa segue, performando os diversos estados de ânimo do narrador, em um jogo de ocultamento e descoberta em que a memória e o esquecimento constituem na matéria primeira do conto, em suas diferentes implicações.

As personagens, ou melhor, as *figuras* rosianas no sentido de Eric Auerbach (1997), são como que filhas de um mesmo universo ficcional, possuem uma genealogia que confirma íntimas semelhanças entre si, máscaras, cuja referencialidade estética e aproximação advém do modo como o narrador cria estratégias de performatividade dentro da linguagem. A performance autoral com que Guimarães Rosa cria o universo ficcional permite-nos pensar as clássicas categorias de personagem, ação, espaço e tempo dentro de um conjunto de relações

simbólicas, através das quais é exigida por parte do leitor também uma leitura performática do texto. Em “Sarapalha”, esses modos de escrever e de ler em diferentes momentos, obedecendo a uma hierarquia de causalidade previamente organizada, inter cruzam-se, proporcionando além de um forte e marcado hibridismo entre os gêneros, níveis de sensorialidade, complexificando a atividade da escrita e elevando seus graus de intensidade. Daí, ocorrer uma forte fisicalização da palavra e da gramática. Em outras palavras, as experiências são construídas no espaço físico e não apenas psicológico das figuras-personagens.

Talvez se explique a partir dessa fisicalização, os inúmeros estudos que insistem em focalizar uma geografia topo-física-existencial no conjunto da obra rosiana. Sobre o “Sertão” poderíamos preencher todo o espaço restante destinado a esse artigo para exemplificá-lo, em Riobaldo, apenas para citar o exemplo mais clássico e recorrente.

Se há um espaço de atuação do existencial e do filosófico em Guimarães Rosa, esse não se localiza nas famosas paisagens geográficas, mas nos corpos, na descrição do movimento, da voz e elementos plásticos e sonoros, inerentes ao texto. O texto funciona como uma instalação, e a caracterização das personagens dá-se por um ritual complexo do ser/estar no mundo, como forma de uma experiência efêmera, às vezes trágica e irreversível do/no/pelo corpo.

Uma nova retórica do corpo deve ser desenvolvida e o mais provável é que ao lado da retórica linguística resulte um espetáculo restrito. De fato, enquanto o sintagma discursivo é linear (Saussure) e temporal, o programa gestual e a sucessão de comportamentos de uma experiência de *performance* exige que se leve em conta uma dimensão que a linguagem carece: a simultaneidade e a sincronia, assim como a diacronia nas ações. (GLUSBERG, 2003, p. 64).

A relação entre os primos, Argemiro e Ribeiro, consiste, sobretudo, em uma cumplicidade que deriva do estado físico que a febre provoca em seus corpos. Toda a história do conto revela a degradação desses corpos em situação-limite, exatamente como na *performance*, onde o corpo muitas vezes coloca-se no limite da experiência. Vida e morte. Rosa tece a ficção com a palavra colada nos gestos, contrariando a “carência”, apontada acima por Glusberg.

Para melhor compreender o narrar como *performance* é necessário verificar o acentuado nível de focalização reclamada por essas personagens. Os primos estão imbricados, presos a uma situação limite, cabendo ao leitor adentrar no universo sensorial dessa experiência. Fala e pensamento, os ato locutórios misturam-se às predicções indiretas do

narrador-performer que assume o corpo como palco da linguagem: “Primo Ribeiro dormiu mal e o outro não dorme quase nunca. Mas ambos escutam o mosquito a noite inteira. E o anofelino é o passarinho que canta mais bonito, na terra bonita onde mora a maleita”. (ROSA, 1984, p. 135). Ou ainda, utilizando-se do mesmo recurso: “Manhãzinha fria. Quando os dois velhos – que não são velhos – falam, sai-lhes da boca uma baforada branca, como se estivessem pintando. Mas eles ainda não tremem: frio vai ser daqui a pouco. (ROSA, 1984, p. 136).

Os estados físicos das personagens dividem lugar com seus estados emocionais, criando uma ficção somática. O ambiente é formado a partir das diversas camadas sensoriais (registros no corpo de diversas impressões e sintomas da febre), isto é, um conjunto de aspectos fisionômicos é descrito para o leitor, integrando o *environnement* da cena. O efeito dessa junção é um quadro altamente sensorial e orgânico, simultaneamente social e psíquico. Dessa forma, temos não apenas personagens, espaços e ações, mas objetos que determinam a posição dessas personagens no mundo, um espaço *übermarionete* para usar uma expressão do Gordon Craig ao se referir aos atores e sua *virtuose* corporal.

Ao dividirem a mesma experiência traumática, Ribeiro e Argemiro são colocados pelo narrador *performer* dentro de uma sequência de imagens ativas e perceptivas, cujo objetivo é a tríade amor, vida e morte.

A figura de Primo Ribeiro, o mais velho, atua como consciência suprema da morte, sendo aos poucos revelado como princípio apolíneo, preso às certezas absolutas do cosmos, Ribeiro é a consciência de Argemiro, o primo mais jovem. No jogo performático da linguagem, Argemiro é posto como princípio dionisíaco, como dúvida, como espaço de interrogação sobre o amor que ambos dividem por Luísa. Dúvida e certeza conduz-nos aos secretos movimentos da ficção que, aos poucos, vai se tornando cada vez mais teatral.

As imagens literárias, performatizadas pelo narrador, introduz o leitor de modo catártico no perfil das personagens. A ânsia de Primo Ribeiro alçar o repouso revela forte intimidade com a morte, com sua materialidade em nela reconhecer simultaneamente o fim e a impossibilidade de ter que conviver com a própria existência. O pensamento em Rosa é sempre espacializado, rompendo com a dicotomia do exterior e do interior, como apontou Bachelard: “tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências...”. (BACHELARD, 1988, p. 217).

Personagem mártir, das perdas absolutas (dinheiro, saúde, amor, confiança), resta a

Primo Ribeiro apenas o seu companheiro de infortúnio, Primo Argemiro. Parentesco e amizade profunda os unem, não fosse o destino, não fosse o amor pela mesma mulher. Momento máximo da performance rosiana é o momento em que Primo Argemiro, ao confessar o amor pela mulher de seu primo, confere o lugar de Ribeiro no mundo: “Mãos moles, sem firmeza, que deixam cair tudo quanto ele queira pegar.” (ROSA, 1984, p.137). O movimento entre os primos funciona como uma espécie de pêndulo, através do qual, seus corpos estão suspensos, cada um em uma extremidade da existência, suplementando-se entre si. Há em verdade um cerceamento da palavra em função do corpo, que diante da morte aspira à liberdade, seu último fim:

Primo Ribeiro: ...agora, já estou vendo o meu descanso, que está chegando, na horinha de chegar.
Agora é a minha cova que está me chamando... Aí é que eu quero ver!
Nenhuma ruindade deste mundo não tem poder de segurar a gente pra, Primo Argemiro... (ROSA, 1984, p.140-141).

Ícone da interdição do amor que Primo Argemiro sente por Luísa, Ribeiro assume o espectro da culpa a ser confessada por Argemiro dos Anjos. Interdição e culpa, intensificadas por uma situação limite, contaminação dos corpos pela malária, formam o principal foco da ação performática traçada pelo narrador. Surge dessa divisão inconciliável uma cumplicidade que a todo tempo concretiza-se nos corpos das personagens, em um jogo de falas e silêncios, estes sempre funcionando como suporte para os elos de tensão dramática tecidos pelo narrador *performer*.

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. É importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. (COHEN, 2007, p. 58).

No silêncio são traçados os caracteres da personagem Argemiro, marcada pela angústia e a culpa do amor inconfesso. Argemiro carrega o fardo trágico das grandes personagens rosianas: o peso da contradição e do desejo reprimido, a exemplo do desejo de Riobaldo por Diadorim. Localizado entre o bem e o mal, o ser e não-ser, Argemiro revela-se gradativamente protagonista e antagonista, sua dubiedade confere-lhe papel de sujeito da ação performática. Papel e função que, contraditoriamente, é sustentado pela dúvida:

Bem que havia de ser razoável ter podido dizer à prima que ela era seu amor... Porque, assim, não tinha fugido sem saber, sem desconfiar de nada...

Mas ele nunca pensara em fazer um malfeito daqueles, ainda mais morando na casa do marido, que era seu parente... Isso não! Queria só viver perto dela... Poder vê-la todo instante... (ROSA, 1984, p. 145).

Argemiro traz o dom de narrar, personagem rapsodo, responsável por revelar, contar algo importante, sua simbologia ultrapassa os limites de sua função na narrativa. Personagem-símbolo, sua pureza e sua angelicalidade, trazida no nome, faz dele aos olhos do Primo Ribeiro um quase “irmão”, “companheiro”, “amigo”, “filho”. Ao observarmos a onomástica do nome “Argemiro dos Anjos”, verificamos sua íntima relação com a verticalidade ascensional criada por Rosa: “Ar” (aéreo); “gemi – gemer” (dor, sofrimento, culpa, redenção); e, “iro”, que através do trocadilho podemos ter “rio” (passagem, travessia). Argemiro é a única personagem da narrativa que tem consciência de sua transformação, sabe que a mudança de estado depende de sua confissão. Argemiro representa o ser que se transforma, a mudança possível, aquele que pode transmutar o olhar de si mesmo e o olhar do outro sobre ele. Para Gilbert Durand, “o anjo é, de algum modo, transcendental; a consciência que se calca na objetividade perde todo meio de transcendência e, querendo ser anjo, se luciferiza”. (DURAND, 1989, p. 70-71). Sob esse prisma, Argemiro ganha força pela ambiguidade que simboliza, por uma vida que, ao lado de Prima Luísa, não foi, mas poderia ter sido:

... Não adiantou ter sido tão direito... Se ele, Primo Argemiro, tivesse tido coragem... Se tivesse sido mais esperto... Talvez ela gostasse... Poderia ter querido fugir com ele; o boiadeiro ainda não tinha aparecido... Agora, ela havia de se lembrar, achando que era um pamonha, um homem sem decisão... (ROSA, 1984, p.146).

O desejo de Primo Argemiro por Prima Luísa, força dionisíaca por excelência, caminha em oposição às forças apolíneas (religiosa e moral) que constituem a base comportamental das personagens-elos. Argemiro representa, na construção elaborada do narrador *performer*, uma incontrolável vontade de contar uma experiência. Argemiro encontra-se entre o fogo da paixão e o fogo sagrado, o primeiro correspondendo ao secreto e ao oculto da experiência sentida, enquanto o segundo, à redenção e à culpa através da confissão. Nesse sentido, Rosa transforma a narrativa em acontecimento, evento.

A ordem cronológica dos fatos narrados em “Sarapalha” é comprometida pela moldura da matéria ígnea trabalhada à distância pelo narrador *performer*. O fogo ligado à febre que assola os corpos dos primos é intensificado como estado físico, vindo a contribuir também para a percepção do fogo sexualizado, íntima lembrança da personagem Luísa. O elemento do fogo que liga os dois primos é também o elemento que os separa, genialidade rosiana ao

performatizar a matéria do fogo em suas várias acepções e ambivalências. A ambiguidade do fogo no conto comprova a força com que as imagens visuais são exploradas através do texto verbal. Deste modo, o “fogo” tanto representa o princípio de união (manutenção da ordem), como de transformação (destruição da ordem). Vale salientar, a observação proferida por Bachelard acerca da ambivalência deste elemento:

O fogo é ultrativo. O fogo é íntimo e universal. Vive ao/no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como amor. Volta a tornar-se matéria e ocultar-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. (BACHELARD, 1989, p. 13).

Guimarães Rosa explora os aspectos visuais da narrativa, desdobrando as inúmeras qualidades do fogo. É através de Luísa, personagem labirinto, qualidade feminina, anima do espaço hostil e estéril de Tapeira do Arraial, que o narrador *performer* estabelece o jogo de presença e ausência, lembrança e memória, presente em todo o conto. O espaço, o tempo e, sobretudo, as personagens estão impregnados desse princípio feminino. Todas as ações centram-se na ausência do ser feminino. Luísa é a imagem-mãe, arquétipo da trama, é o caminho por onde se rompe o fluxo natural da existência, espectro que revela as fraquezas humanas em toda a sua dimensão cósmica. Todas as coisas parecem menores, a febre, a doença, a morte são acontecimentos menores perto da lembrança de Luísa: “A maleita não é nada. Até ajuda a gente a não pensar” (ROSA, 1984, p.141). Espécie de diálogo com os mortos, como cunhou Heiner Müller ao olhar para a tradição, os primos eternizam a figura de Luísa como depositário do resto de suas existências. Privada de voz, pela estratégia performática de Rosa, sua inserção no conto ocorre de maneira imprecisa, sem contorno identitário:

Foi seis meses em-antes-de ela ir s'embora...
Ela foi uma ingrata...
Desde que ela se foi, não falaram mais no seu nome. Nem uma vez. Era como se não estivesse existido.
Esta noite sonhei com ela... (ROSA, 1984, p.141-142).

O ocultamento, assim como toda a atmosfera misteriosa que envolve a ausência da personagem, cria uma expectativa no leitor, provocando um processo de analogia, ou seja, associações de sua ausência. Paradoxalmente, sua presença viva na memória dos primos denuncia um mundo extirpado, estéril e sem razão de ser. Depois de sua fuga, vieram a febre,

o isolamento, a devastação, a morte. Vale ressaltar que a forma como Luísa é apresentada pelo narrador *performer* possibilita ao leitor criar uma série de analogias que ratificam sua condição de princípio feminino desordenador, espécie de espectro de persuasão bem ao estilo hamletiano. O pronome “ela” juntamente com “dela” aparecem no conto vinte e sete vezes com a função de identificação da mulher, responsável pela tensão entre os personagens-elos. É importante sublinhar o caráter articulador/desarticulador do princípio feminino, sobretudo, pela forma de ocultação da personagem. O nome Luísa, com todas as letras, só é mencionado na décima quarta página do conto, o que demonstra uma estratégia de colocá-la no intervalo entre lados opostos: presença e ausência.

Causa primeira da ruptura entre os primos, a figura de Luísa ganha, por um lado, uma forte tonalidade cristã; por outro, profana. Se por um lado ela representa a Eva que habita o universo de “Sarapalha” na lembrança dos primos, ela também representa a Serpente, a ordem paradisíaca está em permanente diálogo com a ameaça do caótico e do apocalíptico. Relação muito bem definida na voz da personagem Argemiro: “P’ra que é que há-de haver mulher no mundo, meu Deus?” (ROSA, 1984, p.146).

Pivô da intriga, performatizada por Rosa, a presença/ausência de Luísa é uma mescla entre o tempo passado (da fertilidade e da prosperidade) e o tempo presente (da doença e da morte). Através do jogo presença/ausência, ela segue no fluxo mnemônico dos primos intercambiando os dois mundos, a saber: o onírico/fantasia e o da realidade do lugar. Sua ausência alimenta o plano onírico, tendo por objetivo colocar a realidade em suspensão, interrompendo o fluxo de existência dos primos, espectro que invade os pensamentos de ambos: “É isso Primo Argemiro... Não adianta mais sojigar a ideia... esta noite sonhei com ela.” (ROSA, 1984, p. 141). Os dois campos de atuação da personagem Luísa se materializam naquilo que Gumbrecht denominou “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”:

A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementariedade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estática de um componente provocador de instabilidade e desassossego. (GUMBRECHT, 2010, p. 137).

O feminino em Luísa assume diversas faces que, embora antagônicas, complementam-se na *performance* literária do narrador *performer*. Em um primeiro momento, é figura indefinida, surge através de pronomes que em nada definem a sua personalidade, nem as suas

características físicas; em um segundo momento, cresce a partir das impressões dos primos e, mais significativamente Primo Argemiro, que por meio de um conjunto simbólico de adjetivos, delinea ao leitor toda ambivalência da personagem, bem como toda a sua influência sobre aqueles corpos, lugar, vidas. Nas palavras de Primo Argemiro: “E a foi uma ingrata...” (ROSA, 1984, p.142); “Eu matava o homem e trazia a minha prima de volta...” (ROSA, 1984, p.143); “Esquisita, sim que ela era... De riso alegrinho mas de olhar duro...” (ROSA, 1984, p.144); “Mulher é mulher...” (ROSA, 1984, p.145).

Gradativamente, Luísa vai se definindo aos olhos e à escuta do leitor, passando por diversas *personas* antes de alcançar o arquétipo de “Anima”.³ Os adjetivos “ingrata”, “minha prima”, “esquisita” ou simplesmente “mulher” revelam tanto a intimidade dos primos, como todas as camadas obscuras referentes à personagem Luísa. Mesmo sem voz, no conto, Luísa é a única que rejeita seu espaço original. Ao decidir ir embora com outro homem, ela marca sua singularidade e importância dentro do imaginário dos primos, torna-se espectro, uma vez que toda sua presença se dá por uma ausência, revelando-se no sonho, na lembrança e na memória.

Como era mesmo que ela era?... Morena, os olhos muito pretos... Tão bonita!... Os cabelos muito pretos... Mas não paga a pena querer pensar onde é que ela pode estar a uma hora destas... Quando fugiu, que baque! Que tristeza... Não esperava aquilo, não esperava... Parecia combinar bem com o marido... Primo Ribeiro, ciúme bobo, porque Primo Ribeiro era quem tinha direito a ela e ao seu amor... (ROSA, 1984, p.144).

O papel e a função das personagens na narrativa rosiana se fundem a outras categorias narrativas (espaço, tempo e ação); são personagens que não apenas habitam um espaço, um tempo, ou realizam uma ação, mas muitas vezes ocupam-se dessas categorias fundindo-se de tal modo ao ambiente que, muitas vezes, despersonificam-se. Cada característica está construída na relação a “ser” e a “estar” no mudo, de modo que podemos falar de corpos-ambientes, forjados entre o orgânico e o inorgânico, o sujeito e o objeto, em uma permanente composição fenomenológica. Exemplo, por excelência, dessa simbiose é o cachorro Jiló, mediador entre dois mundos: o do sentir animal e o do sentir humano. Jiló cria, através da sonoridade, grande parte dos estados emocionais vividos pelos primos, seus ruídos anunciam

³ Sentido junguiano do termo: força, polaridade, forma extremamente dramática, advinda de um processo inconsciente. Para Jung (1971) torna-se muito difícil circunscrever a significação da polaridade “anímica” dos seres e das coisas a partir de uma descrição meramente racional, ou científica. A “anima” caminha através da linguagem onírica, da fantasia, das visões e projeções inconscientes, personificando-se dentro de uma visão iminentemente feminina. Para o psicológico do inconsciente, ainda, a “anima” não deve ser confundida com a figura materna, mas esta última deriva das ressonâncias que o arquétipo exerce na coletividade.

os momentos de tensão do conto: “Um barulho. É o cachorro magro, que agita as orelhas dormindo, e dorme alertado, com o focinho cúbico encostado no chão”. (ROSA, 1984, p.137).

Mesmo ocupando o espaço periférico da narrativa, a personagem Jiló surge em três aparições breves no conto, espécie de Prólogo, Clímax e Desfecho. Observando suas características e ações, constatamos que Jiló é quase humano. Em um primeiro momento, podemos associar Jiló a uma personagem meramente alegórica, cuja finalidade no conto “Sarapalha” é realçar a “cor local” da narrativa, fruto da ideia obsessiva do narrador em pormenorizar ainda mais o espaço cênico-discursivo do conto. No entanto, se observarmos mais atentamente, como sempre exige o narrador *performer* do leitor, o cachorro Jiló é a própria proxêmica espaço-temporal da narrativa. É ele que demarca o território em todas as suas representações de interioridade; sua movimentação é sempre circular, criando no imaginário do leitor, uma ideia de ilha, de fechamento, de isolamento.

Jiló simboliza o guardião de um espaço reservado, ele protege a violação desse espaço com a sua própria vida. É importante frisar que a zona individual (espaço familiar) é aquela cujo contato e proximidade com o estranho devem ser evitados. Entenda-se por “estranho”, qualquer modo de ruptura com o ciclo cotidiano e natural da existência. No conto, a vigília contra tal possível ruptura está explicitada na reação que Jiló esboça ao sentir a inevitável separação entre os primos:

O perdigueiro de focinho grosso vem correndo também. Vem, mas diz que não vem: vira a cabeça, olha para Primo Ribeiro, que lá está sentado ainda, curvado para o chão. O cachorro está desatinado. Pára, vai, volta, olha, desolha.... Não entende. Mas sabe que está acontecendo alguma coisa. Latindo, choramingando, quase uivando. Porque tem ordem de ser sempre fiel, e não sabe mais, não se recorda mais qual dos dois homens será o seu dono verdadeiro. (ROSA, 1984, p.152).

Guimarães Rosa performatiza a humanização de Jiló em relação aos primos à medida que o utiliza como fonte de unificação entre ambos. De modo geral, o bestial é uma das formas mais recorrentes da performance literária de Rosa. Assim, da mesma forma que Jiló: “... anda curta distância, moleando as patas, com donaire de dama” (ROSA, 1984, p.141); Primo Argemiro “Pensa à toa, como os tico-ticos, que debicam na terra ciscada pelas galinhas...” (ROSA, 1984, p. 142). Todas essas analogias confirmam a presença de um conjunto de signos repletos de antropomorfismos. A utilização em excesso de registros dêiticos e de onomatopeias intensifica o tom ritualístico do conto, conduzindo o leitor a uma espécie de transe, cuja entrada e saída parece ser comandada pelo narrador *performer*. Em

“Sarapalha” tudo vê, toca, cheira, os seres-coisas-objetos humanizam-se e desumanizam-se dentro de uma realidade imperativamente orgânica e mutável.

Outra personagem performatizada por Guimarães Rosa e que passa do nível de composição linear para o nível complexo de figuração é Nega Ceição. De comportamento e ações previsíveis, redundantes e fixas, a personagem por meio da estratégia narrativa do autor *performer*, paulatinamente, assume o papel de compósito de memória das demais personagens. Testemunha das ações das demais personagens no conto, Ceição funciona como moldura, enquadramento da cena em que estão inseridos Primo Ribeiro e Primo Argemiro. A teatralidade espacial da moldura provoca uma espécie de registro também na memória do leitor que passa a ser fixada pela função de permanência do estado de uma determinada personagem no interior da ficção.

Nega Ceição afirma-se como tela, quadro em que os afazeres domésticos apagam a sua identidade, revelando-nos uma personagem que não reflete a sua condição. Desprovida de personalidade, a personagem contribui para a sensação letárgica imprimida pelo ritmo da narrativa. Ausente em grande parte dos diálogos, seu silêncio corresponde ao misticismo imposto pelo narrador *performer*, suas poucas falas e ações apontam para o simbolismo da guardiã do espaço. Plano que se afirma a partir do trabalho doméstico exercido pela personagem: “... lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão” (ROSA, 1984, p. 135); “A preta vem com gravetos e a lenha. A preta ascende o foguinho. A preta traz café e cachaça com limão” (ROSA, 1984, p.136). Suas ações estão comprometidas com o microcosmo (a casa, a cozinha), com a ordem interna e familiar.

No plano da *performance* literária, criada por Rosa, Ceição é uma personagem presa a um determinado espaço, fortemente relacionada à repetição e à estável e intransponível posição do plano mítico. Sua existência é a prova do espaço vivido *in illo tempore*, é resistente à mudança, daí a necessidade dos primos de evocá-la a todo instante. Caso contrário, corre-se o risco de perder-se para sempre em meio aos devaneios da febre: “Ceição! Ó Ceição! A negra não escuta. Deve de estar lá na porta da cozinha, batendo roupa ou tirando decoada de barrela, para fazer sabão.” (ROSA, 1984, p. 144); “Me faz uma caridade de dar um eco na preta... A negra não escuta...”. (ROSA, 1984, p. 149).

Convive em “Sarapalha” um conjunto de espaços inter-relacionados que contribuem para a formação de uma atmosfera densa e sensorial, cuja participação do leitor corresponde a uma instalação performática; uma relação de alteridade sobre a qual a ordem dos

acontecimentos e das experiências das personagens estão a todo tempo sob vigilância do narrador *performer*, atento a construção textual e simbólica da narrativa. Cada descrição do espaço físico corresponde a um estado de imersão do ser no mundo.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2000, p. 49).

Paralelamente aos níveis físico e geográfico, temos o espaço imaginário (das projeções, dos desejos, delírios, latências e devires), cujo objetivo é forçar o olhar do leitor a penetrar as veredas rumo à elaboração de cenas. Cenas essas responsáveis por ampliar as fronteiras do mundo centrado, demarcado e fechado do conto, o que constitui a abertura de um universo multisensorial, repleto de sentidos.

Em Rosa, é difícil eleger uma concepção exclusiva de espaço, de tempo, de ação e de personagem, ou mesmo de gênero (narrativo, lírico, dramático, teatral). Seu processo de composição aponta antes para o que Iouri Lotman (1973) denominou de “espaço artístico”: um espaço pluridimensional, responsável por sugerir e personificar, mesmo fora de signos espaciais, outras dimensões, a partir das quais, tanto os signos verbais, quanto os visuais atuam. Em outras palavras, um espaço performático, onde a experiência do vivido, proposta pelo narrador *performer*, convida o leitor para uma experiência não só literária, mas imersiva frente o real e o ficcional.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Eric. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1989.
- GLURBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspetiva, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contaponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

LOTMAN, Iouri. *La structure du text artistique*. Paris: Gallimard, 1971.
ROSA, Guimarães. *Sagarana*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em julho de 2013.
Artigo aceito em setembro de 2013.