
DE GALOPE, POR UM TRILHO, FUGINDO DO ESTRADÃO

(Análise do conto "Duelo" de João Guimarães Rosa)

Francine Fernandes WEISS¹

RESUMO: Este artigo faz uma análise do narrador e da estrutura narrativa do conto "Duelo", da obra *Sagarana* de Guimarães Rosa. Aborda-se a modernidade do texto de Rosa justamente pela sua representação de um mundo arcaico e por sua filiação à tradição da oralidade narrativa.

UNITERMOS: Modernidade, literatura brasileira, teoria narrativa, Guimarães Rosa.

1. Fugindo do estradão

No livro *Teoria do conto*, Nadia Battella Gotlib (1990) discute uma boa parcela do trabalho teórico significativo já elaborado acerca do gênero conto. Obviamente, teóricos do conto já houve muitos. Nem teóricos, teorias e a multiplicidade dos pontos de vista a respeito são negligenciados por Gotlib.

Contudo, da leitura de sua obra, percebe-se que algumas características têm sido mais comumente atribuídas ao conto literário, apesar de todas as divergências teóricas. Há quem o aponte por outras palavras, mas parece que as idéias de contenção, brevidade e de

¹ Mestranda do Curso de Pós-graduação em Letras - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 19800-000 - Assis-SP.

concentração de tempo, espaço e ação, são mesmo as que com maior frequência vêm à mente daqueles que têm refletido sobre a estrutura do conto.

Brevidade, contenção e concentração costumam ser associadas, ainda, às contingências da vida moderna: fragmentária, sem continuidade, dedicada ao instantâneo e ao imediato. O gênero, então, como o romance, estaria sendo gradativamente marcado pelas limitações e pelas conquistas de sua época.

E a vocação de brevidade que lhe tem sido atribuída estaria ligada à vocação de uma época à qual foi negada a persistência de valores absolutos ou idéias definitivas, uma época que teve que se contentar com a visão fragmentária e parcial do mundo e das coisas: "a changing and increasingly complex world in which the artist, in order to create, can no longer take wholeness for granted." (Weimann, 1984, p. 234)

O texto "Duelo", da obra *Sagarana* de João Guimarães Rosa, não apresenta características tais como brevidade, contenção, unidade de espaço ou economia dos meios narrativos. Ao contrário, a narrativa flui sem pressa, prolonga-se em uma intencional variedade temporal e espacial e não pode ser lida "de uma assentada" (qual assentada?), como recomendava Poe (Gotlib, 1990). Gotlib advertira para este tipo de surpresa: "É preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir ..." (p. 63)

De fato, "Duelo" não é exatamente o tipo de narrativa que se poderia adequar a uma série de teorias sobre o conto que toma como ponto de partida teórico as características referidas acima como caracterizadoras do gênero. Por isto mesmo, o texto leva a uma reflexão especial: se Guimarães Rosa é um criador contemporâneo e, como tal, vive(u) as contradições da contemporaneidade tanto quanto qualquer outro contemporâneo, onde é que reside a sua modernidade?

Tal reflexão pode levar a um risco. É possível que se acene para o tipo de resposta fácil, segundo o qual quem não segue as receitas de um tempo talvez não tenha ligações com o mesmo. Nada mais injusto a respeito de Guimarães. Diante do problema central da representação literária durante a modernidade - aquele que foi chamado por Adorno (1980) de crise da objetualidade literária-, Guimarães propôs uma solução alternativa e realizou a sua própria síntese dos problemas que

lhe foram apresentados por sua época.

Segundo Adorno, o paradoxo básico da narrativa na contemporaneidade (ele se refere especificamente ao romance, mas estenderemos a reflexão ao conto) seria o paradoxo de ter que narrar em uma época dominada pela mesmice e pela estandarização: em tal época a capacidade de narrar teria sido tornada impossível. De um lado, a informação e a ciência ter-se-iam apoderado do conhecimento factual do mundo; de outro, para permanecer fiel a sua vocação realista, a narrativa precisaria deixar de representar uma realidade aparente, de exterioridades (instrumento de ocultamento do mundo, antes de ser sua expressão).

A recente dificuldade seria captar a essência de um mundo que as convenções tornam cada vez mais enigmático e estranho e no qual todo conhecimento é sempre mediatizado, subjetivo e/ou ideológico. Aderir às aparências seria reforçar o desconhecimento. Então, a nova narrativa tentou fundar um espaço interior que lhe poupasse os caminhos perigosos das exterioridades.

Se, em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa se utilizaria da tendência referida por Adorno e desvendaria o universo a partir de uma interioridade, esta não foi sua única resposta ao problema. Em uma obra como *Sagarana* (como também na travessia de Riobaldo), ele incorpora a tradição da oralidade, anterior ao romance realista do século XIX, anterior à palavra escrita, inerente à vida humana.

Utilizando-se da oralidade, Rosa vai buscar, na própria realidade do mundo "contemporâneo", do Brasil contemporâneo, aquelas ilhas sociais às quais a própria "modernidade" ainda não parece ter chegado. Desta forma, o mundo arcaico do sertão adquire um estatuto fundamental: da compreensão deste universo (perdido pelos homens da nova era) será possível tentar reorganizar a própria visão da contemporaneidade e do caos que a preside.

Da recusa de se falar de um mundo em que as aparências já nada dizem e no qual a busca de sentido é uma busca vã, a alternativa é, para Guimarães, instituir-se um novo universo que, detidamente observado, talvez fale algo sobre a vida humana devolvendo a ela alguma representabilidade. Então, Rosa leva o homem contemporâneo para a rusticidade do sertão. De lá, deste universo estranho e não convencional, a vida retoma uma forma repleta de sentido.

Ao fazê-lo, ao adotar um universo paralelo sobre o qual se deter, percebe-se, em Guimarães, uma profunda simpatia pelo mesmo, e a narrativa de um modo de vida ainda arcaico acaba por se tornar uma narrativa também marcada por tal arcaísmo, dentro de uma perspectiva que foi a descrita por Walter Benjamin em "O narrador" (1980).

O Narrador, segundo Benjamin, é uma espécie de locutor cuja riqueza e validade derivam justamente de sua ligação com a tradição oral. Desta tradição ele retira a justificativa de sua voz: nela, narrar é um ato indissolúvelmente aliado ao mecanismo da própria vida. Assim, o narrador é alguém que dá conselhos e orientações sobre a vida, utilizando-se do relato de fatos. E o faz de maneira artesanal, pessoal, lenta, saboreada, marcando o que conta com a sua própria sabedoria e com a sabedoria da coletividade.

Narrar pressupõe, então, uma paciência, uma tranquilidade e um sentido de coletividade e de transcendência que, na modernidade, se perdeu; assim como se perdeu também o elo imediato entre o texto e a vida que o teceu. O narrador, como o entende Benjamin, é aquele que tem a eternidade diante de si e transforma lentamente cada vida humana em repertório simbólico do universo.

Ora, é exatamente esta atmosfera que, em toda a obra *Sagarana*, acompanha a onisciência do ato de narrar. Uma atmosfera oposta à da solidão da leitura e que pressupunha, em sua origem, a existência de um portador da sabedoria da coletividade. Atualizando a técnica em um contexto que já não é o contexto que a originou, Guimarães consegue fugir das rotas que se considerou possíveis para o seu tempo e devolver à experiência humana um toque de universalidade e metafísica.

Em *Sagarana* a vida reaparece enquanto "travessia". Não se trata, contudo, de saudosismo piegas ou da metafísica fácil que aguarda com paciência e dedicação recompensas futuras (metafísicas religiosas, metafísicas políticas). Em *Sagarana*, a "aura" perdida que se devolve ao homem é a aura da própria passagem: a "travessia" repleta e bela em si mesma, a vida capaz de transcender sua própria banalidade. O prosaico e o cotidiano da precariedade humana convertidos em saga, em *sagarana*. O homem, no mundo, como uma lenda. A dignidade da própria carência: nada mais dotado de modernidade. A modernidade do homem órfão a quem a vida, a dura e bela vida, é tudo o que restou.

É esta a transcendência da fala mansa e amineirada de um narrador

erudito mas completamente contaminado pelo universo de que fala e pelo qual tem absoluta simpatia. Um narrador que nos conta sobre um "duelo" com sua fala estranha, desfamiliarizada, que rouba o mundo às forças do automatismo e o torna, novamente, passível de representação. Um mundo que não reconhecemos, e cuja singularidade salta aos olhos enquanto visão, enquanto revelação (Ver Chklovsky, 1971). Um mundo que demanda nossa demorada atenção e nos causa a dificuldade da reflexão.

Por isto tudo é que a imagem que se tem de Guimarães Rosa enquanto efabulador, não deixa de estar presente na própria estruturação dos textos de *Sagarana*. Tal imagem, em "Duelo", vem singularizada de maneira surpreendente no momento em que um personagem (Timpim) necessita de atendimento médico para seu filho e se refere a um "seu doutor-médico" cobrando por léguas percorrida. Tal "doutor-médico" funciona então como uma lembrança irrecusável do doutor Rosa percorrendo as léguas do sertão anterior à escritura.

Mantida a separação autor/narrador, tão necessária à literatura, nem esta tem o mesmo sentido que em criadores diferentes de Rosa. Aqui, permanece a presença implícita deste viajante que vem de outro mundo para aprender (com) o sertão (Ver Booth, 1967). E este autor implícito - colocado entre o próprio narrador e seu leitor - surge para reafirmar o caráter primitivo, arcaico da narração em questão. É, ainda, a narrativa filha da oralidade, brotando do real e a ele fazendo menção.

Então, quando a sombra do doutor surge na cena da história, a narrativa é mergulhada na estrada percorrida pelo autor e a velha distinção separando-o do narrador (e à literatura da vida) é refeita e, de certo modo, apagada. Reaparecendo discretamente, como Hitchcock em seus filmes, um médico que cavalga e vem pelas léguas trazer seus serviços e buscar suas histórias, torna-se o médico-narrador (o cineasta convertido em cena), elo que liga o imaginário ao real, autor implícito à estrutura de *Sagarana* (à moda de lenda), imagem virtual não do homem João, mas do contador de causos Guimarães Rosa (parcela do homem com a qual continuamos a viver), à beira da estrada, contando, refazendo...

2. De galope

A narrativa "Duelo" trata da história de dois homens, o papudo Turíbio Todo e o ex-militar Cassiano Gomes, que são envolvidos em uma "comprida complicação". Turíbio flagra Cassiano e sua esposa "em pleno adultério". Desarmado, espera pela ocasião certa para se vingar, contudo, ao fazê-lo, mata, por engano, o irmão de Cassiano. Foge, e é perseguido pelo outro, agora também desejoso de vingança.

O duelo, no entanto, não chega a se realizar. Turíbio e Cassiano nunca se reencontram, apesar de estarem a percorrer caminhos paralelos por muito tempo. Em certa ocasião, o papudo declara estar à espera de que Cassiano adoeça. Este se encontrava na reserva por problemas de coração e, quando Turíbio finalmente desiste da perseguição que os obrigava a uma vida itinerante e exaustiva, Cassiano também o faz, mas descobre-se com os dias contados.

Parte outra vez para se despedir da mãe, encontrar Turíbio em São Paulo e vingar-se antes de morrer. No caminho, sua situação se agrava e ele é obrigado a parar em um povoado minúsculo e distante de tudo: "Um lugar, em suma, onde a gente não tinha vontade de parar, só de medo de ter de ficar para sempre vivendo ali"(p. 160-1). Diante das evidências da morte próxima, Cassiano procura um matador ou alguém que o possa contratar nas cidades vizinhas. Ninguém se habilita.

Então, fato inevitável, ele acaba por desistir da idéia. Convivendo com a hospitalidade do lugar, sua atenção é voltada para a fragilidade de um morador, Timpim (Vinte-e-um), e, ajudando-o, ele redescobre o valor da solidariedade e da bondade. Quando morre, deixa tudo que possui para o agora "compadre" afetivo. Sabendo da "boa notícia" da morte do outro, Turíbio decide-se por voltar a sua terra. No caminho, encontra um capiau de figura ridícula que o acompanha por algum tempo e termina por matá-lo: é Timpim, assassino por gratidão a Cassiano Gomes.

É fundamental observar como são trabalhados os elementos de tal enredo. Antes de mais nada, por que o narrador toma evidente partido de Cassiano Gomes na organização que faz dos eventos. Já no início do conto, sua posição vem marcada de forma inconfundível:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pêlos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo,

vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta história, ele estava com a razão.

Aliás, os capiaus afirmam isto assim peremptório, mas bem que no caso havia lugar para atenuantes. (Rosa, 1977, p. 141)²

A razão é atribuída a Turíbio no começo da história, quando este flagra a esposa com o outro. Contudo, do ponto de vista do narrador, parece que, posteriormente, a personagem a perde. A visão do narrador bem que vem disfarçada. Assim, a ênfase dos adjetivos caracterizadores de Turíbio ("papudo, vagabundo, vingativo e mau") é atribuída aos "capiaus". São os capiaus (de quem o narrador deve ter ouvido os detalhes de sua história, segundo uma tradição de oralidade) a fornecerem uma visão negativa de Turíbio para a qual o narrador, inclusive, buscará atenuantes.

Contudo, ao indicar tais atenuantes, o efeito que se percebe é exatamente o contrário do aparentemente pretendido. A negatividade da personagem não é amenizada e a antipatia do narrador pelo mesmo torna-se ainda mais evidente em frases como "Turíbio Todo era até simpático ..." ou "às vezes parecia mesmo elegante". Além disso, um insólito "bem feito!" é dirigido ao papudo, quando este descobre que a esposa o trai.

Esta antipatia que pode ser intuída desde o início da narrativa, de certa forma aponta para um final que o narrador já conhece. Se ele antipatiza com Turíbio e diz mais de uma vez que sua razão se restringe ao "começo" da história, este dado é suficiente para se começar a esperar pelo momento em que a personagem a perderá.

Também a epígrafe adianta com eficiência o desfecho da narrativa e faz pensar em Turíbio e Cassiano já à busca de uma interpretação para seus atos:

E grita a piranha cor-de-palha, irritadíssima:

-Tenho dentes de navalha, e com um pulo de

2 Para as citações do texto "Duelo", conservou-se a ortografia da edição utilizada, em coerência com nota constante da mesma: "NOTA DA EDITORA - ORTOGRAFIA DE J. G. R.: ADVERTÊNCIA NECESSÁRIA - Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar grafia própria divergente em muitos pontos da ortografia oficial. Respeitando a vontade do autor, continuamos a publicar sua obra conforme o texto originalmente fixado."

ida-e-volta resolvo a questão!...

-Exagero...- diz a arraia - eu durmo na areia, de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar.

-Pois, amigas, murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria - nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos , bate-poço, poço em volta até vocês duas boiarão mortas ...

(Conversa a dois metros de profundidade). (Rosa, 1977, p. 141)

De fato, as duas personagens centrais da narrativa são caracterizados, em seu estranho duelo, como animais a usar cada qual da estratégia que possui para acuar o inimigo. Cassiano é o atirador infalível, sempre de arma à mão e pronto para atingir o "papudo". Já Turíbio é o que está "caçando de espera": não persegue Cassiano, na verdade. Ao contrário, sua estratégia é cansá-lo, extenuá-lo e esperar que ele venha se espetar.

A antipatia do narrador por Turíbio parece mesmo derivar desta sua característica: o personagem não é apenas alguém que teve sua honra ofendida e resolveu lavá-la (o que até pareceria aceitável no universo da narrativa). Antes, Turíbio arquiteta a morte de Cassiano à traição. Vingança aceita-se, traição não. Traição pede mais vingança.

O engano que dá origem ao conflito da narrativa é justamente o fato de que Turíbio, por atirar pelas costas, assassinara o homem errado. Se matasse Cassiano, bastaria "passar algum tempo longe, e tudo estaria muito bem, conseqüente e certo, limpamente realizado, igualzinho a outros casos locais" (p. 144).

Tais valores inserem-se no código de honra coletivo que permeia toda a narrativa. O caráter de cultura popular da própria epígrafe evidencia tal aspecto. Dela, percebe-se, aliás, que nem a arraia (à espera), nem a piranha (à procura) conseguem atingir ou ser atingidas uma pela outra. Seu duelo será vão, "mas as duas boiarão mortas".

Cassiano Gomes convivendo na comunidade mais primitiva e precária que encontra, vai, no fim da vida, resgatar o sentido perdido e a paz e tranqüilidade esquecidas. Na comunhão com os outros homens

forçada pela doença, a redescoberta de valores abandonados durante a perseguição da vingança. Diante da fragilidade de Timpim, um novo Cassiano surge: um que pode morrer sem ter perdido sua batalha.

Turíbio, por sua vez, no encontro fatal com a figura insignificante e ridícula de Timpim vivenciará a idéia contida na imagem do peixe elétrico: enquanto a piranha "grita" e a arraia "diz", ele "murmura", "mole", e sobrevive aos dois. Com a estratégia certa, a morte de Cassiano fora obtida, mas isto não significaria a glória de Turíbio construída sobre o cadáver do ex-militar.

O valor simbólico dos animais na narrativa deriva da própria ambientação da mesma em um universo no qual homem e animal estabelecem relação de comunhão. Há uma relação íntima e metafórica entre ambos e, em alguns momentos, tal aproximação é a responsável pelo próprio posicionamento do narrador. É o que acontece, por exemplo, no momento em que as trajetórias de Turíbio e Cassiano convergem para um rio, no qual há um balseiro, a quem é cedida temporariamente a voz narrativa.

Tal cessão torna-se fundamental para a compreensão da totalidade do conto. O barqueiro, tendo ouvido o relato de Cassiano sobre a empresa em que estava metido, comovera-se com a visível precariedade em que já se encontrava sua saúde e, quando Turíbio aproxima-se de sua balsa, o transporta com indisfarçável irritação. A determinado momento, o barqueiro expressa claramente seu rancor:

-O senhor é o sujeito meio ordinário, sem sustância, e sem caráter! Se fosse homem, voltava ...

*-Eu?... Sou de paz e sou pai-de-família, meu senhor! ...
O senhor está enganado ...*

*-Eu sei... Vai fugindo, se escondendo... Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca vergonha
emporcalhando a minha balsa! (p. 155)*

Turíbio, por seu turno, sente sua dose de ira. Contudo, ainda desta vez a covardia o detém e ele só não reage contra o homem (que "empunhava o varejão") por não saber nadar e estarem em pleno rio. Então, limita-se a protestar:

- Eu não ofendi o senhor, seu canoeiro! Cada um sabe de si!... Será que o senhor estará agora tomando lado contra mim?!

-Bom, 'tá bom ... Ah, Deus que me livre. Se esteja ... - Chico Barqueiro lento teve de responder.

E esticou para trás a cabeça, para coçar o gogó, ajeitou a gola da camisa; deu uma espiadela para o arame; empurrou com o pé um rolo de corda; e ficou depois soslaiano o outro, sem saber mais o que arrumar. (p. 155-6)

De fato, ele não poderia "tomar lado" em um embate que não lhe dizia respeito. Por isto se cala e perde o jeito e não sabe o que fazer, até que um pato-bravo pousa na balsa. Aproveitando-se do animal, ele começa uma longa e simbólica reflexão:

(...)Conheço esse gadinho de asa! Eles vivem p'ra lá e p'ra cá, aciganados, nunca que param de mudar...(p. 156)

A metáfora da mudança constante imediatamente remete a Cassiano e a Turíbio. A referência às aves como "gadinho", reforça a associação: é a ligação com a realidade pecuária dos três homens. Então, Chico Barqueiro põe-se a falar de uma infinidade de aves: os paturis, os patos de cara vermelha, os marrecos..."Uma porção!" Apenas os cita, mas quando menciona o gavião ... :

Mas não é toda raça de bicho de pena que voa por cima do rio, não senhor: gavião, passa dos grandes, dos de penacho, aguiados, sempre vindo do sertão... E nunca que voltam, parece que os outros matam esses, por aí... Eu cá nunca mato pássaro nenhum. O carapinhé costuma passar também, mas só quando vem voando atrás de passarinho pequeno, querendo pegar ...

...Às vezes, dá dó, quando chegam, no tempo da seca, uns patinhos cansados, que devem de ter vindo de longe demais... Assim que eles, por erro, acham que isto aqui é o São Francisco, que tem lagoa nas beiras... Pensam p'ra pousar nas canoas de taquariubá... Gente vê que eles estão

não aguentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando de asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar ... P'ra mim, muitos desses hão de ir caindo mortos por aí... Não crê que tudo é o regrado esquisito, amigo? (Rosa, 1977, p. 156-7)

O balseiro se detém na análise da trajetória de duas aves em especial: o gavião e os "patinhos cansados". Os gaviões (ou os carapinhés - espécie de gavião), vêm "voando atrás de passarinho pequeno, querendo pegar ...". Assim, de um lado os caracteriza a força, de outro, uma certa covardia de atacarem o pequeno, o sem defesa. Seu destino é que "parece que os outros matam esses, por aí...".

Já os "patinhos cansados" (e a utilização do diminutivo é por si só indicadora de envolvimento emocional do balseiro com relação aos animais), os "pobres" (reforço de tal envolvimento), vêm de longe, "não aguentando de ir", mas incapazes "de terem sossego".

Ora, Cassiano é o personagem representado como vítima de um processo de extenuação tão intenso que vai levá-lo ao agravamento de um mal crônico do coração. Nem sabendo da morte próxima, contudo, ele consegue "ter sossego" e desistir de seus projetos de vingança. Assim, parece-nos que a imagem "não aguentando de ir" é uma referência ao personagem e simboliza a solidariedade explícita do narrador Chico, bem como do narrador do conto "Duelo" para com o mesmo.

A comparação adquire, também, um sentido crítico em relação a Turíbio que, por oposição, passa a ser associado à figura do gavião, a perseguir os sem defesa, dignos de "dó" e solidariedade. Além disso, a fala de Chico Barqueiro tem um tom premonitório. Por ela, se uma primeira leitura permitisse a decifração de todo um texto, seria possível deduzir-se a morte dos dois oponentes. São sinais, contudo, que só se aclaram em leituras posteriores subitamente passando a iluminar a compreensão do texto como um todo. Homens como Turíbio, "parece que os outros matam esses, por aí...". Homens como Cassiano, "hão de ir caindo mortos por aí..." Mortos ambos, mas de mortes diferentes.

Cassiano vencerá a si mesmo no desafio de seus próprios limites. Sua morte, símbolo de sua limitação física é, na coerência do texto, símbolo

também de sua dignidade e grandeza. Morrendo da inevitável morte por uma doença que desafiara em vão, Cassiano aprende, na sala de espera de seu dia final, a esquecer a vingança e a dedicar o fio de vida que lhe resta a outras causas:

E, no jirau, meio sentado, meio deitado, recostando-se numa pilha - de molambos, travesseiros e até um selim velho - que mulheres caridosas lhe arranjavam, arfando com esforço e tomando posições para poder sorver algum ar, se esqueceu das armas de fogo e esperou a hora de morrer. A calma e a tristeza do povoado eram imutáveis, com cantigas de rôlas fogo-apagou e de gaturamos, e os mugidos soturnos dos bois. E a placidez do ambiente lhe ia adoçando a alma, enquanto que a cara ficava cada vez mais inchada, em volta dos lábios laivos azulados, e a doença lhe esgarçava o coração.

Pegou a pedir às velhas que viessem rezar à beira da enxêrga. Queria que os meninos, miúdos meninos, brincassem ali perto; e dava-lhes dinheiro. E ficava calado, recontando os caibros, negros de picumã, e espiando a mexida das aranhas, que jogavam fios-a-prumo para subir e descer. E, pela primeira vez nesses meses, se lembrou do irmão assassinado, realizando ser por causa da morte do mesmo que ele andara em busca de Turíbio Todo. E também pensou no Céu, coisa que nunca tivera tempo de fazer até então. (Rosa, 1977, p. 163-4)

É uma morte apaziguada. E, se cair morto por aí não é vencer o duelo contra Turíbio, também não é perdê-lo e, mais, é vencer o duelo contra si mesmo. De forma que a morte de Turíbio, praticada pela gratidão de Timpim é uma derrota duplicada do gavião. É a derrota diante de Cassiano e diante de si mesmo, de sua própria indignidade e precariedade ontológica, incapaz de despertar tanta devoção.

Quando, na cena final do conto, Turíbio volta para casa movido pela "boa notícia" do falecimento de Cassiano e se depara com o estranho capiau que irá matá-lo, o que se tem é a irônica evidência de que, ontologicamente, fragilidade e dignidade estabelecem uma estranha

relação. Não é gratuitamente que a figura de Timpim é ridícula quase ao grotesco. Não é gratuitamente que Turíbio se acreditará superior e rirá do outro. O que está em jogo é a idéia de que o mais humilde e precário dos seres não é necessariamente o mais desprezível.

Lívia Ferreira Santos, em "Sagarana, um livro de dois mundos", aponta a recorrência de tal imagem na totalidade de Sagarana:

Ideólogo através da arte literária, o organizador da ficção também orchestra indiretamente, em seu primeiro livro, algumas idéias básicas de sua cosmovisão: para ele, os pequeninos, os simplórios inocentes, os inteligentes sem maldade sempre vencem, na predisposição geral dos destinos. (1988, p. 40)

Tal predisposição vem simbolicamente reforçada na aparição de um saguim em uma árvore do caminho final percorrido por Timpim e Turíbio. Ainda desta vez, animais equivalem aos homens. Não para a degradação destes, como foi comum durante a estética naturalista, mas para a aproximação e elevação da dignidade de ambos.

A descrição do macaco o aproxima de Timpim: "mal penteado e careteiro, fazia gatimanhas, chiando e dando pinotes". Vendo-o, Turíbio toma do revólver, com sua habitual valentia diante dos fracos. Mas se entenece da figurinha, como se entenerá de Timpim. Saltando agitadamente de cá para lá, o animalzinho seria, mesmo, inatingível. Oculto nas alturas das árvores, o animal "vaia": Timpim, inacessível também, eleva-se por sua dignidade.

A ave de rapina traiçoeira e oportunista que é Turíbio (segundo a perspectiva defendida pelo narrador) só se atinge de surpresa. A surpresa é o feíssimo Timpim Vinte-e-um, homem de palavra empenhada em nome da gratidão. Ainda citando Lívia F. Santos:

No "regrado esquisito" das coisas, o duelo só se atualizará mediante a garrucha antiga do homem-menino Timpim, o Vinte-e-um, que afinal descarrega sobre Turíbio Todo a vingança impotente de Cassiano Gomes.

O conto se movimenta por duas linhas de força: a da vingança por um adultério descoberto e a da gratidão por atos

de bondade recebidos. A vingança fracassa, pois Turíbio Todo comete um erro ao visar o alvo. Também Cassiano Gomes não tira pessoalmente sua desforra. Mas a gratidão explode, vitoriosa, quando o minúsculo Timpim, "compadre" pela amizade realiza o projeto de Cassiano Gomes e mata Turíbio Todo, o marido de Dona Silivana, a de "grandes olhos bonitos, de cabra tonta".

O "regrado esquisito" rejeita na história as vias comuns de ataque e contra-ataque e, afinal, se realiza no plano da surpresa. Timpim, quase inerte em sua caçulice e pobreza, avulta, no desfecho, como o herói do conto, avatar de toda a valentia acumulada e não atualizada dos dois primitivos antagonistas. (1988, p.44)

Quase uma fábula, os animais vão demarcando o território percorrido pelos homens. Patos e gaviões, arraias e piranhas ... macacos. No plano geral, destaca-se uma visão do ser humano marcada sobretudo por sua relação com a natureza e os animais e os outros homens. Relação de comunhão e interação, ou relação de tocaia e rapinagem... Mas, não em vão, "tudo é o regrado esquisito das coisas"...

3. Por um trilho

Há uma imagem, ainda nas páginas iniciais de "Duelo", especialmente feliz para se discutir a sabedoria quase metafísica que acompanha a fala do narrador (Ver Benjamin, 1980). É a imagem que delimita a trajetória percorrida pelos dois personagens ao espaço da "mesopotâmia" de dois rios. Sendo Guimarães Rosa posteriormente o autor de "A terceira margem do rio", tal imagem torna-se ainda mais fecunda:

E assim continuaram, traçando por todos os lados linhas apressadas, num raio de dez léguas, na mesopotâmia que vai do vale do Rio das Velhas - lento, vago, mudável, saudoso, sempre nascente, ora estreito, ora largo, de água vermelha, com bancos de areia, com ilhas frondosas de mato, rio quase humano, - até o Paraopeba - amplo, harmônico,

impassível, seivoso, sem barrancas, sem rebordos, com praias luminosas de malacacheta e águas profundas que nunca dão vau. (Rosa, 1977, p. 148)

A beleza da imagem consiste justamente no caráter de sabedoria universal que ela assume. Os dois personagens, aqui, deixam de ser Cassiano e Turíbio, para se tornarem um algo mais de representativo da própria trajetória da vida humana. Caminham entre dois rios, entre dois fluxos. Nesta mesopotâmia, terra de aprendizado e procura, é que eles se definem em sua própria humanidade.

Oscilando entre o que há de Rio das Velhas e de Paraopeba na vida, os personagens caminham, em círculos, em linhas apressadas. Rio das Velhas é o lado lento e vago e mudável e saudoso do mundo. Este algo de sempre nascente, ora estreito, ora largo, com as águas marcadas pelo vermelho da cor da terra em que caminham, com bancos de areia em que se encalhar, com ilhas de mato em que se achar e perder, com a precariedade "humana" do homem: preso à vida, saudoso do mundo, sempre recomeçando, limitado, mas infinito.

Paraopeba é o lado amplo, harmônico, impassível, seivoso. Sem barrancas a interromper o eterno fluxo, sem rebordos a reter a corredeira, sem contingências. Com praias luminosas de malacacheta e águas profundas que nunca dão vau. Luminosidade dos portos e profundidade do fluxo que transcendem a tragédia de erros que é a vida em "Duelo".

Por seu lado Paraopeba, no texto em que tudo é engano, não é de engano a palavra final. O duelo é vencido quando se atinge o lado amplo e harmônico (impassível?) das coisas e dos seres. Tal lado é, nada paradoxalmente, a paradeira do povoado Mosquito, onde a pressa e a urgência cedem lugar a uma quase contemplação. Tal lado é o Cassiano à espera de sua própria morte e que não o faz em desespero ou em vão: imerso na clareza e na profundidade da compreensão.

Mas o Paraopeba é também o rio que não dá vau e como esquecer que Turíbio é aquele que não sabe nadar? O que se afoga em sua própria imperfeição e impossibilidade de transcendê-la? Assim, a geografia se converte em metafísica e o mundo material com seus limites e desafios se converte em símbolo da grandeza ou insignificância do ser humano. Então, o narrador, conselheiro reunido com seu público, não pode

mesmo apresentar Turíbio como modelo. Modelos são Cassiano e Timpim. Turíbio é a representação do ledô engano: o ledô engano com relação à vida.

Enquanto vive à cata de vingança, mesmo Cassiano é um homem que se engana. Sente o despropósito da vida que leva, mas não consegue revertê-lo. A doença é, então, um processo de redenção. Imagem comum religiosa, ela ressurgê, no texto de Guimarães como a visitante indesejada mas bendita, que traz na bagagem a possível conquista das verdades vitais de que o homem se desvia em seu caminho entre rios diversos.

Por isto, também de uma perspectiva metafísica, a fragilidade do homem é supremamente importante, no texto. Por ser frágil, ele é digno: sua fragilidade é que o resgata. E o personagem Timpim é a própria encarnação desta idéia, na narrativa. Já aparece em cena apanhando do irmão mais velho e, quando Cassiano quer saber o motivo da violência, o personagem declara no maior desassombro:

-Não vê que a minha mãe sempre falava p'ra eu não levantar a mão p'ra irmão meu mais velho... E, como eles todos são de mais idade, por isso todos gostam de dar em mim. (p. 163)

Cassiano toma-se imediatamente de simpatia por tanta precariedade e tanta inocência, quase estoicismo, ali, em pé, diante de si. Contudo, algo mais lhe chama a atenção. Timpim "nunca murgueia o corpo nem abaixa os ombros pra diante" (p. 163). Este enfrentamento da vida, oscilando entre a aceitação e a inevitável dor, aliado à manutenção da dignidade é que conferem ao personagem a ombridade que o torna capaz de realizar a síntese dos eventos narrados:

Era o filho, o nenêm, que estava doente, muito mal, mesmo, e, por mingua de recursos, quase a morrer. E o Timpim abriu o buá; mas as lágrimas corriam e ele não amolgava o busto. (p. 164)

Há em Timpim essa dignidade humana que deriva justamente de sua magreza, de sua fragilidade, de sua carência e precariedade. Ele o

ensina a Cassiano - e Turibio se ri dele. Por isto o povoado de Mosquito assume um sentido de santuário e por isto a vingança é vencida pela gratidão. Por que o texto fala de um sentido para a vida: um sentido que transcendentalmente se constrói para além do tangível e do compreensível para o homem. Um sentido que talvez se esconda em águas que não dão vau, mas que podem ser atingidas quando se supera a mesopotâmia das linhas apressadas do dia a dia, quando se descobrem outros trilhos entre a vegetação que nos quer obrigar ao dia a dia.

Tal metáfora não pode ser representativa para a vida contemporânea, em que a necessidade de se perseguir pacientemente uns caminhos acaba por alijar os homens do próprio processo da vida?

Talvez. Contudo, a palavra é que impede o desaparecimento das coisas e dos seres e os transforma em sabedoria, em conselho, em reflexão. A palavra lenta e saboreada deste narrador (um narrador tal como o entende Benjamin) que, sendo criação, não deixa de ser o próprio criador intercambiando-se com quem o possa ouvir. Não deixa de ser precisamente Guimarães convertendo sua própria existência em ficcionalidade, em palavra que reconduz ao mundo de que se originou. Por isto, a sombra do autor se deixa entrever nos meandros da experiência narrada (partilhada): por que é este o narrador que se pode arriscar por outros trilhos, que pode sair das fronteiras do cognoscível.

Assim, em "Duelo" experiências como a morte não chegam a se constituir em tragédia pessoal. A morte, de Turibio ou de Cassiano, antes sinaliza para a lógica do próprio curso, do próprio decorrer. São mortes que reconstróem a vida enquanto dimensão coletiva, acontecimentos que devolvem sentido à vida de todos os outros homens. E, quando a narrativa termina, Timpim, o porta-voz da sabedoria do texto, harmônico em seu animal, escolhe sua própria via:

Então o caguinxo Timpim Vinte-e-Um fêz também o em-nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando. E o cavalinho pampa se meteu, de galope, por um trilho entre os itapicurús e os canudos-de-pito, fugindo do estradão. (Rosa, 1977, p.172)

WEISS, Francine Fernades. "At a gallop, on a path, fleeing from the main road: analysis of the short story 'Duelo' by João Guimarães Rosa". MISCELÂNEA, Assis, 1:169 - 184, 1993.

ABSTRACT: This paper studies narrator and narrative structures in "Duelo", from *Sagarana*, by Guimarães Rosa.

Rosa's modernity is related exactly to its representation of an archaic world according to narrative orality tradition.

KEY-WORDS: Modernity, Brazilian literature, narrative theory, Guimarães Rosa.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos Escolhidos*. trad. de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 269-73.

BENJAMIN, W. O narrador. In: ____ et al. *Textos escolhidos*. 2. ed. trad. de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

BOOTH, W. Distance and point-of-view: an essay in classification. In: STEVICK, P. (ed.) *The Theory of the Novel*. New York-London: The Free Press-Coolier Macmillan, (1967), p. 87-107.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: ____ et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. trad. de Ana Maria Ribeiro et alii. Porto Alegre: Globo, [1971], p. 39-56.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1990.

ROSA, J. G. Duelo. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p.141-72.

SANTOS, L. F. Sagarana, um livro de dois mundos. *REVISTA DE LETRAS*. São Paulo: 28: 37-51, 1988.

WEIMANN, R. Structure and history in narrative perspective: The problem of point of view reconsidered. In: _____. *Structure and society in literary history: Studies in the history and theory of historical criticism*. Baltimore - London: The John Hopkins University Press, [1984], pp.234-36.