

NARRATIVA E COMBINATÓRIA DOS GÊNEROS PROSAICOS: A TEXTUALIZAÇÃO DIALÓGICA

Irene A. MACHADO*

I. NARRATIVA E NOÇÃO DIALÓGICA DO TEMPO

*O tempo não é constituinte estrutural da narrativa
nem seu agente organizador; a narrativa é que é
instância de representação do tempo.*

Mikhail Bakhtin é considerado um dos mais criteriosos dentre os teóricos da narrativa. Tal mérito se deve ao tratamento que suas formulações dedicaram, sobretudo, à percepção do *tempo* na criação verbal. Sabemos que nos estudos sobre narrativa, o tempo sempre ocupou a esfera da maior importância. Afinal, tanto a experiência como a criação são manifestações marcadas pela temporalidade. Apesar da importância do tema, não é de modo sistemático que se pode ter acesso às formulações de Bakhtin sobre o assunto, visto estas se encontrarem disseminadas ao longo de seus estudos sobre os gêneros, o cronotopo, a polifonia. A falta de sistematização, contudo, não é fortuita. O *tempo* na teoria do dialogismo não é um constituinte estrutural da narrativa, pelo contrário, a narrativa e, conseqüentemente, os gêneros, são instâncias estéticas de representação do tempo. Visto por esse viés, a noção de tempo distancia-se das abordagens mais divulgadas sobre o assunto, sobretudo porque desconhece as fronteiras entre a ética e a estética.

Enquanto muitos teóricos definem o tempo na literatura com base num sistema de oposição — tempo na literatura *versus* tempo real; tempo da escritura *versus* tempo da diegese — Bakhtin buscou outra solução. A noção de tempo como movimento unidirecional, seqüencial, isto é, que parte do

* PUC-SP. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

passado e se dirige para o futuro, ainda que esteja na base do próprio *modus operandi* da narrativa, não atende às necessidades de uma abordagem dialógica. Contrariando muitos de seus contemporâneos — por exemplo, os teóricos do Formalismo Russo que tomavam a progressão cronológica unidirecional, seqüencial, como critério para distinguir o tempo da narrativa do tempo da experiência — Bakhtin procurou entender as leis físicas a que o estudo sobre o tempo estava ligado. Encontrou formulações que, em vez de firmar oposições, fundavam a noção de tempo na simultaneidade. Dentro da relatividade, por exemplo, o tempo é coordenada que opera em várias direções; conseqüentemente, o homem em sua vivência experimenta o tempo como simultaneidades. Esse é o ponto de partida de Bakhtin e a noção que lhe serviu de apoio para questionar a idéia de que na vida real há sempre cronologia e que somente na narrativa é possível dispor os eventos numa seqüência não-cronológica. Se o tempo é simultaneidades, não se pode admitir a seqüência cronológica nem dentro nem fora da narrativa literária. Não é esse, portanto, o parâmetro que deve orientar sua compreensão. Para Bakhtin, tanto na vida como na literatura, o tempo se organiza mediante convenções que não se restringem a definir o movimento e o arranjo das situações; pelo contrário, firmam posicionamentos e revelam diferentes formas de ver o mundo. Em seus estudos sobre o tempo existe a busca do dimensionamento entre ética e estética na criação. A narrativa torna-se um campo fértil de investigação pois nela se constituem os discursos sobre o mundo a partir dos quais é possível pensar as relações dialógicas.

Ao entender o tempo como simultaneidades, Bakhtin mostra-se muito próximo de uma consciência temporal galileana. Quer dizer, quando Galileu afirmou que a Terra era um entre muitos planetas, ele defendia a idéia da multiplicidade de temporalidades. Não é diferente a posição de Bakhtin, embora a órbita de sua investigação seja a vinculação dos modelos temporais aos aspectos da vida humana no sentido de eliminar todo e qualquer determinismo. Para Bakhtin, não se pode pensar as relações de temporalidade independentemente das pessoas que vivem e pensam sobre suas vidas. Em outras palavras, a pluralidade temporal não se desvincula da cultura nem das visões de mundo que a constituem. Essa é a noção de tempo que levou Bakhtin a perceber a narrativa como uma galeria de quadros diversificados da vida humana em que os escritores discutem não só o que significa viver dentro de dimensões particulares de tempo, como também quais são as conseqüências sociais, históricas e psicológicas que essas temporalidades específicas produzem (Morson, 1994, p.3-4) e como elas se relacionam entre si.

O tempo, para Bakhtin, é pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no *grande tempo* das culturas e das civilizações, quer dizer, no espaço. Eis a síntese teórica que orientou sua abordagem da narrativa como modelo artístico de temporalidades.

II. O GRANDE TEMPO

O caráter dialógico do tempo, que sustenta o conceito de narrativa em Bakhtin, deve ser buscado no grande tempo das culturas.

A noção de tempo fundada na pluralidade revela-se uma alternativa para a noção de tempo fechada e determinista. A explicação elementar que Bakhtin nos apresenta para tal entendimento é uma só: a vida não é um fenômeno acabado, mas um processo que não cabe nos limites das leis causais. Conseqüentemente, nem a organização do tempo, nem sua representação literária pode estar de acordo com a lei da causalidade. O empenho de Bakhtin é valorizar o tempo como uma manifestação aberta. Somente assim lhe parece possível considerar o homem no tempo e na sua indeterminação temporal. O homem não vive apenas no tempo, ele vive no grande tempo das culturas e das civilizações. Uma das grandezas da criação literária para Bakhtin é o fato de toda narrativa mostrar-se como síntese desse grande tempo. As obras literárias vivem um grande tempo pois nascem num presente mas não se alimentam apenas de sua atualidade. Para Bakhtin: “uma obra não pode viver nos séculos posteriores se não se impregnou de alguma maneira dos séculos anteriores” (Bakhtin, 1982, p. 349). Há alternativas reais para o presente que nós vivemos e o futuro admite várias possibilidades. Há algo de presente no passado que recupera o presente perdido. Narrativas que geralmente oferecem tempos remotos como mero passado tendem a criar uma simples linha de desenvolvimento fora da multiplicidade. É na noção de *grande tempo* que se pode apreender como a pluralidade e as diversas simultaneidades temporais se tornam textualidade literária.

Grande tempo: tecido constituído pelas simultaneidades temporais que dimensionam o espaço cultural.

A singularidade da representação do homem no tempo manifesta-se, basicamente, em sua capacidade de dizer, ou melhor, de responder. *Respondibilidade* deve ser entendida aqui como um ato humano concreto por meio do qual o homem insere-se no tempo e torna-se o "homem de seu tempo". Mas é no grande tempo das culturas e das civilizações que é possível apreender a dimensão dialógica do tempo e, conseqüentemente, sua historicidade. O homem e as culturas experimentam sua temporalidade quando ambos "se olham" e "respondem" de modo particular às questões que uma geração deixa para outras. É na resposta que uma cultura encaminha a outra que o tempo se revela. Diz Bakhtin:

reivindicamos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia cogitado; buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, duas culturas não se fundem nem se misturam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente. (Bakhtin, 1982, p. 352)

A noção de grande tempo como encontro dialógico de culturas reflete o tempo como simultaneidades. Além de ser alternativa para a noção de tempo como seqüência causal, a pluralidade temporal que abriga o homem, suas idéias, suas questões sobre seu tempo, não pode ser pensada fora do espaço.

III. O CRONOTOPO

O cronotopo é uma forma de entender o tempo como uma dimensão do espaço.

Condicionar a noção de tempo ao espaço dialógico das culturas e das civilizações é entender o tempo e o espaço como duas manifestações de um único fenômeno. Se, teoricamente, o tempo é histórico e o espaço é social,

pelas formulações de Bakhtin, somos levados a considerar esse relacionamento sempre em interação. O tratamento interativo do espaço-tempo e, conseqüentemente, a apreensão das diversas temporalidades que tal interação manifesta, Bakhtin formula em seus estudos sobre o *cronotopo*, tendo em vista elementos da teoria da relatividade de Einstein. O tempo, ao se inscrever no espaço, torna-se não somente uma outra dimensão deste, como também resgata o modo de ver o mundo de uma época, uma obra, um autor.

Não vamos focalizar aqui o cronotopo em seus aspectos teóricos. Interessa-nos examinar como as descobertas sobre o cronotopo tornaram-se instrumentos para a análise dos gêneros e, conseqüentemente, dimensionaram as temporalidades representadas na obra. Afinal, para Bakhtin, a história literária da narrativa constitui uma enciclopédia de visões de mundo concretamente organizadas. E ele não duvida de que as grandes descobertas do pensamento humano tomaram lugar pela primeira vez no processo de visualização das formas artísticas (Morson, 1994, p.87). Nesse sentido, o desenvolvimento das idéias não passa pelo crivo apenas dos filósofos, mas sobretudo pelas criações literárias.

Através do cronotopo é possível delimitar o campo de possibilidades de cada gênero.

Entender o *cronotopo* na literatura significa entender o conjunto de possibilidades concretas desenvolvidas pelos vários gêneros no sentido de exprimir a relação das pessoas com os eventos na representação. Dentre a multiplicidade de cronotopos literários, aquele privilegiado por Bakhtin é o cronotopo relativo ao tempo histórico: história dos modos de vida, dos costumes, das instituições e das sociedades. O tempo histórico abarca os designios mais complexos dos homens, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e classes sociais. Vejamos. Se a aventura se concentra no acaso, o romance não necessariamente; no romance valoriza-se o homem e suas idéias. Há narrativas que contam com a mudança do destino; em outras tais mudanças são gradativas. Compare-se o conto na sua versão popular, universal, com o conto moderno: à expansão de um segue-se a concentração do outro. Em alguns gêneros, a iniciativa humana modifica os resultados, em outras, tudo fica à mercê do destino. Tudo isso define campos de possibilidades de cada gênero. Esse campo, Bakhtin chama cronotopo. Assim, o conceito de cronotopo não só se confunde com o conceito de narrativa,

como também diz respeito ao objeto de estudo que é síntese do cruzamento entre ética e estética: o *gênero*.

O conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa. Conseqüentemente, gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes.

IV. O GÊNERO COMO ENCICLOPÉDIA DE TEMPORALIDADES

Gênero para Bakhtin é sobretudo visão de mundo. Nesse sentido, gênero é forma de pensamento.

Bakhtin vê a forma narrativa como modelo artístico de tempo, daí sua perseguição ao estudo do gênero. Seu interesse volta-se sobretudo para as formas que corporificam um mundo indeterminista. O gênero é um conceito nuclear da poética histórica de Bakhtin não só porque a partir dele é possível reconstituir a imagem espaço-temporal da representação, mas porque o gênero orienta todo o uso da linguagem, como Bakhtin demonstrou teoricamente em seu estudo sobre os gêneros discursivos. Os gêneros literários empreenderam descobertas tão significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço quanto a própria filosofia.

Mas, o que é gênero para Bakhtin? Evidentemente que, ao eleger o gênero como centro de sua investigação das formas estéticas no mundo da criação verbal, não é a concepção aristotélica dos gêneros que estava em seu horizonte. Bakhtin sempre duvidou de que uma investigação que pretendesse operacionalizar a multiplicidade das formações prosaicas coubesse nos limites da concepção que toma o gênero como classe e estabelece uma hierarquia rígida para abarcar as espécies. Se não cabe colocar aqui a ampla revisão que Bakhtin realizou da teoria dos gêneros de Aristóteles, pelo menos que eliminemos o modelo hierárquico de nossa perspectiva teórica¹. Gênero, para Bakhtin, não é espécie, mas um campo que abriga visões de mundo. Numa de suas mais notáveis formulações, Bakhtin afirma que gênero assemelha-se a uma janela por meio da qual é possível olhar o mundo. De nossa parte diríamos que, enquanto o olhar de Bakhtin constituía-se de uma visão

¹ Tratamos dessa revisão em nosso estudo sobre a teoria do romance de Bakhtin. Ver *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. (Machado, 1996)

extraposta, valorizando o que excedia seu campo visual, a classificação aristotélica não conseguiu ir além da moldura dessa mesma janela.

Para Bakhtin, não só as obras individuais mas também os gêneros podem ser entendidos como forma de pensamento, uma vez que cada gênero narrativo manifesta um modo específico de entender o tempo. Nesse sentido, as várias questões sobre o tempo são respondidas por diferentes gêneros. Tomados em seu conjunto, os gêneros oferecem-se como enciclopédia de temporalidades. Segundo Gary Saul Morson, Bakhtin dialogou com uma tradição de romancistas russos em cujo trabalho são evidentes as marcas da temporalidade. A discussão sobre o gênero não deixa de ser análise e teorização sobre obras específicas que levantam questões humanas fundamentais. Bakhtin é, portanto, o teórico da literatura que recuperou a sabedoria de grandes escritores-filósofos, os ideólogos, dentro de concepções filosóficas específicas (Morson, 1994, p. 5).

Para explicitar o conceito de gênero desenvolvido em sua teoria do cronotopo, ou seja, gênero como temporalidades e como visão de mundo, Bakhtin recompõe uma tradição que procede do romance grego e chega em Dostoiévski. Julgo não ser preciso ir tão longe se temos ao nosso alcance a obra de um Guimarães Rosa. Não vamos aqui proceder à análise e interpretação do texto roseano, mas sim buscar a coerência teórica das formulações de Bakhtin na obra viva de um autor de língua portuguesa.

Sagarana, de Guimarães Rosa — encontro de gêneros, de temporalidades e espaços culturais.

Na coletânea que reúne os primeiros contos do autor, o próprio título já denuncia uma combinação cronotópica. *Sagarana* é encontro de diferentes temporalidades e espaços culturais. De um lado, recupera as narrativas remotas, as *sagas*, que reproduzem as aventuras em que homens e bichos disputam a conquista do espaço num mundo bárbaro; de outro, recolhe as histórias dos seres de um espaço, o sertão do centro-norte mineiro, em que o homem é focalizado em seu convívio estreito com os animais. E essas histórias devem ser lidas como sagas (como está expresso no sufixo *rana* que significa *ao feitio de*, conforme nota editorial no próprio livro). Ler as narrativas *como se fossem sagas* implica o exame de como um tempo se inscreve no espaço para criar os sentidos das histórias narradas. O gênero *saga* revela um campo de possibilidades que dizem respeito às relações éticas em seus primórdios; pressupõe, portanto, disputas, conquistas, confrontos de vários níveis. Mas as narrativas de Rosa não são sagas; são contos que

revelam "as condições de existência do homem do interior". Lidos como sagas, os contos revelam um grande tempo em que duas culturas se olham e o poder de revelação de uma decorre de sua leitura como outra. O encontro dialógico das formas artísticas — saga, conto popular e conto moderno — conjugam formas de pensamento sobre o mundo que estão representadas nos vários contos da coletânea. Não se pode, portanto, prescindir do gênero, ou melhor, da combinatória dos gêneros, na leitura de cada uma das narrativas. Conseqüentemente, a dimensão cronotópica só pode ser alcançada no cruzamento das temporalidades pressupostas nos gêneros em questão.

Ler o conto como saga implica empreender um tipo de descoberta. Saga tem a ver com espaço e, nos contos de Rosa, o espaço privilegiado da conquista é o próprio pensamento. Nos contos existem, assim, um apertado confronto de diferentes focalizações no mesmo espaço de representação. Trata-se de valorizar a dialogia das idéias. Para dar conta desse aspecto, ainda que de modo esquemático, vamos citar um dos contos da coletânea intitulado *Conversa de bois*. Em primeiro lugar, trata-se de uma *conversa* em que os bois *discutem suas idéias sobre si mesmos, sobre os homens, sobre o mundo*. Mas para que a conversa seja tomada enquanto tal, o narrador introduz o tempo num espaço preciso. O tempo se inscreve no espaço.

O tempo em que os bois falavam.

Que houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje em dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!

— Falam, sim senhor, falam!... — afirma o Manuel Timborna, (...) (Rosa, 1983, p. 281)

No trecho destacado em negrito, é possível ver como o tempo é definido enquanto espaço. Para comprovar que esse tempo existiu, o narrador mostra-o no espaço em redor:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as

derradeiras roças da Fazenda dos Cactanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira — o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã.

Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar — *nhein... nheinhein... renheinhein...* — do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois. O cachorrinho-do-mato, que agora lambia, uma a uma, as patinhas, entreparou.

.....
O rechinar, arranhento e fanhoso, enchia agora a estrada, estridente. (Rosa, 1983, p.282)

Esse tempo é visualizado no *espaço onde o tempo é o caso narrado* — o *causo* que o narrador conta para provar sua tese. O tempo passado torna-se presente pelas indicações espaciais. São introduzidos, assim, os personagens: os bois que falam. Nesse "quadro falado" delineiam-se visões de mundo em confronto.

Conversa e debate de idéias

— Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...

Mas Realejo, pendulando devagar fronte e chifres, entre os canzís de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, resmunga:

— Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...

— É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?

— É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...

— Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor — tudo, pensado, é pior...

— Mas, pensar no capinzal, na água fresca, no sono à sombra, é bom... É melhor do que comer sem pensar. (...)
(Rosa, 1983, p. 288-289)

O intenso debate de idéias que os bois travam ao longo da narrativa cria um distanciamento em relação à questão inicial. Se antes interessava saber se os bois falam, a discussão nos coloca diante de profundas reflexões sobre a condição humana, o homem e suas idéias — mas, bem entendido, formuladas pela ótica dos bois. O conteúdo da fala dos bois constitui-se pelos pensamentos reproduzidos em casos, como a história do boi Rodapião que tem o valor de uma parábola. Trata-se, evidentemente, de expor o pensamento através de vários pontos de vista, que nos oferece um outro viés da verdade ou, para usarmos o enfoque bakhtiniano, a verdade em sua realidade polifônica.

Essas anotações sumárias da composição estética do conto de Rosa nos levam de volta ao universo das formulações teóricas de Bakhtin. Ao examinar a dialogia das idéias em confronto na obra de Dostoiévski — graças sobretudo ao intenso processo combinatório de gêneros prosaicos explorados pelo escritor russo — Bakhtin chega a uma noção fundamental para o dialogismo: a idéia é sempre dialógica e a verdade sempre polifônica. Tornar a narrativa um campo em que diferentes idéias podem ser expressas dialogicamente foi a grande descoberta de Dostoiévski e que o consagrou como criador do romance polifônico. É nos estudos sobre o romance polifônico que a percepção do tempo como simultaneidades completa seu circuito dialógico.

*Para Bakhtin, a idéia é sempre dialógica
e a verdade, sempre polifônica.*

V. POLIFONIA E TEORIA DO PROCESSO CRIATIVO

*A narrativa como exercício de liberdade: o jogo de
diferentes posicionamentos e de visões de mundo.*

O conceito de polifonia, freqüentemente entendido como a pluralidade de vozes, deriva do relacionamento entre autor e personagem; situa-se, portanto, no limite da ética e da estética. O personagem apresenta

um comportamento que lhe dá uma certa liberdade capaz de surpreender a todos, até mesmo o autor. Nesse sentido, a narrativa torna-se um saudável exercício de liberdade exatamente porque nela o personagem pode ser focalizado através de seu próprio discurso e não como fruto único de um discurso aural. Uma vez criado, o personagem apresenta vida própria, por mais paradoxal que isso possa parecer. Mas para se entender a polifonia como resultado de diferentes temporalidades vivenciais é preciso eliminar o paradoxo.

Em primeiro lugar, faz-se necessário considerar que o personagem é capaz de surpreender seu criador porque situa-se numa temporalidade específica: o presente inacabado. Nele sua voz ganha autonomia porque se constrói fora dos limites da vivência do autor, ou seja, o campo vivencial do autor não coincide com o campo da vivência do personagem. No seu estudo sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin afirma que os personagens não são fantoches mudos nas mãos de um Zeus todo poderoso. Reconhece que o autor sabe tudo sobre o personagem e sobre o mundo em que ele vive; conhece igualmente seu destino e tem acesso a informações inacessíveis ao próprio personagem. Contudo, o que seria um modelo fechado de temporalidade, resulta numa criação estética aberta, pois, na verdade, diante de seu personagem, o autor manifesta apenas uma atitude de acabamento. O acabamento é um princípio estético organizador, mas só se pode ser compreendido em seu caráter ficcional: aquilo que se entende por todo é uma determinação relativizada pelos pontos de vista individuais, controversos e simultâneos, como se ocorre no relacionamento entre autor e personagens. Embora façam parte de um mesmo todo composicional, a palavra do autor se relaciona dialogicamente com a palavra do(s) personagem(ns) porque cada uma delas procede de diferentes pontos da existência, ou seja, de diferentes vivências. Aquilo que constitui o campo de visão de um, excede o campo de visão de outro. Uma pessoa só vê aquilo que está fora dos limites da visão do outro. A composição estética é determinada pela relação dialógica das visões complementares, não pela vivência em si, embora o referencial seja a vivência.

Voltemos ao conto de Guimarães Rosa, um caso narrado pelo Manuel Timborna. Evidentemente o ponto de partida é a vivência dos personagens humanos — o conflito entre o menino Tiãozinho que morto o pai cai nas mãos do carreiro Agenor Soronho. A narrativa, contudo, joga com os posicionamentos cruzados, sobretudo ao focalizar o pensamento do homem pela ótica dos animais e criar a imagem do homem-animal. No final da narrativa, quando os pensamentos de Tiãozinho e dos bois se confundem e se

transformam em ação dos bois, quer dizer na vingança, as visões se sobrepõem e o homem é descrito como se fosse boi. É o que lemos no diálogo:

E desde que o carro acaba de virar para trás das rodas a dobra do espigão, até alcançar a chapada de terra vermelha, são trezentos e cinquenta metros de silêncio, antes de Dansador (*sic*) voltar a cara, espiando, e de Capitão perguntar:

— Que é que está fazendo o carro?

— O carro vem andando, sempre atrás de nós.

— Onde está o homem-do-pau-comprido?

— O homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta está trepado no chifre do carro...

— E o bezerro-de-homem-que-caminha-adiante-sempre-na-frente-dos-bois?

— O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar... Ele está babando água dos olhos... (Rosa, 1983, p. 313).

Significativo é que, no momento da revolta resultante na morte de Agenor Soronho ("*o-homem-do-pau-comprido*"), Tiãozinho ("*o-bezerro-de-homem*") está dormindo, como os bois quando caminham. Compare-se os fragmentos:

Fragmento da pág. 313

Pela mesma rota — Namorado a Capitão, Brabagato a Dançador, Brilhante a Realejo — viaja a conversa dos bois dianteiros:

— O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita.

Fragmento da pág. 314

— O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio

dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa...

Ora, o que tinha sido dito anteriormente? Que os bois pensam quando dormem:

O rangido do carro de novo se reforça. Brilhante dormiu. Veio o silêncio. E todos, de olhos quase fechados, ficam vivendo na cabeça coisas mais fundas que o pensamento e o sonho, e, assim, sem pressa, chegam ao vau do ribeirão. (Rosa, 1983, p. 303)

E a narrativa se confunde com o sonho e essa mistura se revela um exercício de liberdade em que a verdade pode ser explicitada pelo viés polifônico.

Segundo a perspectiva bakhtiniana de G. S. Morson, a arte narrativa não é semelhante ao sonho mas "*à história sobre um sonho*" (Morson, 1994, p. 89). Quer dizer, existe um autor que possui uma visão de fora. Mesmo entrando para o "sonho", com ele não se deixa confundir. O autor finaliza as imagens dos outros, não a de si próprio. Através dessa finalização é que se pode delimitar os campos em confronto. A pergunta inicial encontra sua resposta: os bois falam, pensam e são entendidos "*por você, por mim, por todo mundo, por qualquer filho de Deus*" (Rosa, 1983, p.281). Como termina o conto *Conversa de bois?* "*...numa toada triunfal.*" (Rosa, 1983, p. 319). Talvez a toada do coro de Boi-bumbá da epígrafe.

— Lá vai! Lá vai! Lá vai!...
— Queremos ver... Queremos ver...
— Lá vai! o boi Cala-a-Boca
fazendo a terra tremer!...

Na ilustração, contudo, o boi lê um livro comprovando a idéia de que os bois falam como "*nos livros das fadas carochas*" (Rosa, 1983, p.281). Trata-se de planos, de visões, diferenciadas, um campo de possibilidades que apreendemos pela combinatória de gêneros que a visão estética de Guimarães Rosa nos apresenta.

Em seus estudos sobre a estética da criação verbal formulados sem perder de vista a ética das relações humanas, Bakhtin deixa claro que o

primeiro momento da atividade estética é a vivência. Contudo, o ato estético enquanto fenômeno acabado, não se constitui pelos limites do plano vivencial, mas pelo excedente de visão. É fruto das visões inacabadas. O excedente de visão, que completa a vivência inacabada, é que se encarrega de criar o acabamento. A vivência corresponde à primeira etapa da atividade estética, em que "*a imagem do outro se completa com o excedente da minha visão*" (Bakhtin, 1989, p. 32). Os campos visuais, as experiências, os pontos de vista nunca coincidem.

A arte narrativa, vista pelo viés bakhtiniano, não existe sem dois elementos: a *liberdade* e o *tempo em devir* — o tempo aberto a simultaneidades. Somente assim a verdade que ela exprime pode ser focalizada em seu caráter polifônico. Em linhas gerais, essa é a percepção que Bakhtin desenvolveu sobre o tempo e lhe permitiu tratar a narrativa como enciclopédia de temporalidades e como espaço polifônico das verdades — *leia-se da liberdade.*

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. M. Autor y personaje en la representación estética. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- MORSON, G. S. *Narrative and Freedom: the shadows of time*. New Haven: Yale Univ. Press, 1994.
- ROSA, J. G. *Sagarana*, 27. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.