

AS IDÉIAS CINEMATOGRAFICAS NO DISCURSO DE *BURITI*

Maria Luiza de Castro da Silva
(UNIPLI e UNESA)

Este trabalho pretende observar as relações discursivas entre literatura e cinema que se estabelecem quando o literário incorpora técnicas específicas da sintaxe cinematográfica para a composição do texto ficcional.

O eixo sobre o qual gira a argumentação desenvolvida é o conto “Buriti”, do livro *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa. Este autor, lançando mão dos princípios de corte e montagem da sintaxe cinematográfica como recursos literários, dota a linguagem de intenso poder de visualização e de plasticidade como se estivesse buscando filmar com palavras.

Guimarães Rosa concede à linguagem a função de evocar plasticamente um fenômeno. A liberdade de experimentar uma pluralidade de recursos expressivos próprios da sintaxe cinematográfica possibilita a construção da realidade ficcional pelo prisma da percepção visual e auditiva.

A passagem abaixo nos permite perceber como, no recorte de um parágrafo, o autor executa um exercício de montagem de imagens semelhante ao da sintaxe cinematográfica.

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. No consolo, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia (ROSA, 1979: 138).

As frases ou recortes de frase são dispostos como equivalentes a planos cinematográficos, montados para compor a “cena” do jantar. Como um roteiro que sugere uma determinada montagem, a passagem vai registrando frases sincopadas (em muitas delas, o verbo está elíptico; em outras, aparecem apenas o sujeito e o

verbo, sem acessórios) que anunciam as referências espaço-temporais e os gestos de cada personagem que devem compor a “cena”. Primeiro, a panorâmica da sala de jantar na última noite em que Miguel passou no Buriti Bom. Depois, é como se a câmara se deslocasse por toda a sala, apertando o foco de visão. Começa pelo enquadramento em *close* da lamparina sobre a mesa; parte para um segundo plano e a “tomada” é também em *close*: vêem-se o consolo e os grandes lampeões. Daí em diante, a câmara passa a focalizar cinco planos sucessivos que, em *closes* e/ou primeiros planos, mostram os gestos de cada personagem: “O riso de Glória / Iô Liodoro jogava, /com Dona Lalinha / Glória falava / Ele, Miguel, ouvia”. É interessante observar que a pontuação será, no texto, equivalente aos cortes cinematográficos. A vírgula que aparece em “Iô Liodoro jogava, com Lalinha” não só indica a mudança de plano como estabelece entre os dois planos um mecanismo correspondente ao procedimento cinematográfico denominado campo/contracampo. Ismail Xavier assim explica este procedimento: “Ora a câmara assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos...” (XAVIER, 1977: 26). A vírgula é o ponto de interceptação que lança o leitor para dentro do espaço do diálogo. Já as vírgulas que destacam o aposto Miguel têm a função de fazer com que a câmara aí permaneça por um tempo maior, enquadrando e dando realce à figura do personagem.

As frases que compõem o texto são fragmentos justapostos que passam para o leitor a idéia de simultaneidade. A sala de jantar, o que ocorre nela e o tempo em que tudo acontece são vistos num todo a partir da conjugação das partes.

A montagem, no trecho, também promove a justaposição de som e imagem. Observe-se o campo semântico de sonoridade que estabelecem os termos “riso”, “falava” em contraste com “jogava”, “ouvia”. Estes termos estão em relação direta com as imagens de cada personagem.

O agenciamento de esquemas textuais com a finalidade de

transformar a escrita em um expediente ótico pode ser exemplificado em um outro trecho (selecionado entre tantos, com características semelhantes): “O mato – vizinha mansa – aeiouava” (ROSA, 1979:134).

O leitor, diante da frase, é induzido a extrapolar o simples ato de leitura. Ele lê, ouve, vê. Seus regimes perceptivos são estimulados pela visão fílmica que subjaz à sintaxe lógico-discursiva. O encadeamento fônico-semântico resulta na produção de imagens acústicas de expressivo efeito poético. É a palavra inaugurando a imagem – processo paradoxalmente inverso e equivalente ao da gramática fílmica, onde a imagem inaugura a palavra.

O processo narrativo, como força dominante, apresenta uma supervalorização de seu nível significante (como forma não preenchida, aberta a possibilidades de significação) em detrimento do nível significado (o conceito referente, cujo valor é dado pelo senso comum).

– “Duro, duro ...”Fazia um gesto de sacudir a mão, de sova bem dada, e ele mesmo dizia e se respondia: – “**Duro, duro? – Dém-dém!**” O que podia não ter significação. Mas o Chefe admirava iô Liodoro (ROSA, 1979: 130).

Equivalente à gramática da narração fílmica (em que a imagem que desliza pela tela é uma contrafação de códigos heterogêneos e o seu sentido só pode ser apreendido como efeito do constrangimento da pluralidade de códigos), o discurso roseano confere à palavra intensidades instantâneas e provisórias que vão configurar o sentido como um efeito de superfície. Este efeito de superfície é comparável à imagem criada no texto para se referir ao ar da manhã, em que as vacas limpam o focinho “qual numa toalha sem cor, sem risca, dobrável sem uma dobra” (*Ib.*, p. 97).

A palavra é um acontecimento que desliza pela superfície textual, a estabelecer fricções com campos diversos, como o visual e o sonoro. Destas relações constritivas é que surge o efeito: o sentido já não é um dado apenas conceitual, é também plástico e sonoro.

Tais mecanismos de produção do sentido levam a perceber que o texto roseano conduz o leitor a investigar as estratégias de montagem e desmontagem que compõem seu jogo ficcional. Este não se fecha nunca: é sempre um vir-a-ser, nas infinitas possibilidades de revitalização despertada pelo ato de leitura. Observemos a passagem: “Mil, uma coisa, movida, diversa” (*ib*, p.97), ou ainda: “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina (*ib*, p.251).

É, portanto, um texto em movimento permanente. Uma espécie de perturbação percorre as linhas textuais, num processo de quebra de rigidez. Não há lugares fixos. “Dúvido-duvidável. A vida remexe muito. A felicidade mesma está remudando de eito, e a gente não sabe, cuida que é a infelicidade que chegou” (ROSA, 1979, 94).

O sertão, na perspectiva roseana, é tempo e espaços moventes, mas de uma movência silenciosa, quase imperceptível, de flexão / reflexão lentas entre sujeito e mundo:

Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo. Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser (ROSA, 1979: 99).

Tanto quanto no cinema, o movimento é a mola propulsora que faz com que a realidade ficcional não seja tratada como uma categoria fechada, mas como fruto de um jogo de linguagem que busca reorganizar o real pela transmutação em imagens que fluem.

É preciso ter em mente, entretanto, que qualquer aproximação da linguagem roseana com a linguagem fílmica só pode ser observada por tangenciamento. Guimarães, mesmo incorporando técnicas de outras linguagens, está diretamente voltado para a linguagem verbal, na perspectiva do discurso como produção. Seu campo de atuação concentra-se na complexidade do jogo linguageiro, nas metamorfoses a que se submete, nos seus mecanismos de disfarce, nas possibilidades de sentido que instaura.

O modo de representação da realidade, em “Buriti”, revela o

procedimento de desnaturar a realidade empírica e recuperar, pela poesia, o que, na natureza, passava despercebido, indiferente.

Como Miguel e nhô Gualberto Gaspar ficavam a ver, quando passava um picapau-da-cabeça-vermelha, em seu vôo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole – um coração na mão – ; já atravessou o mundo (ROSA, 1979: 101).

Pela passagem acima, verifica-se que o prosaico, em Rosa, se estrutura pelo processo de valorização da linguagem nominal. Ao pôr em destaque nomes de coisas, a linguagem roseana realiza a tentativa de trazer “à flor da pele” os sentidos latentes nas palavras. Restabelecendo o circuito entre palavras e coisas, o prosaico se propõe à captura do poético, através da instauração de uma linguagem impregnada de imagens, que vai instituir a realidade ficcional como realidade estética. É uma realidade capaz de abrir brechas para que o sonho, a magia, o fantástico e a poesia invadam a superfície textual. Estes elementos, agenciados pela lógica discursiva, são fontes de um novo e disperso saber, não contemplado pelo discurso racional.

Quando o Chefe Zequiel responde a Miguel por vocábulos como: “Nhônão... / Nhôssim”, observe-se que estes vocábulos não só sintetizam neles, a exemplo de um ideograma, o conjunto de idéias que formam a mensagem como ampliam o campo semântico deste conjunto e passam a expressar imagens que tanto dizem respeito ao modo simples e respeitoso do sertanejo quanto à intensidade sonora e plástica da oralidade.

Estas construções aparecem, no texto, com uma finalidade equivalente à da linguagem cinematográfica: elas são construídas para evocarem imagens, sejam estas acústicas ou plásticas. É assim que se percebe a presença de vocábulos onomatopaicos a sugerirem, não só pelos sons como pelas formas significantes inusitadas, imagens que vão auxiliar na composição de paisagens ou de personagens: “Entrementes ocorria também o vozejo crocaz do socó: – **Cró, cró, cro** – membranoso.” (ROSA, 1979: 83)

A onomatopéia é o estímulo visual da imagem conceitual apresentada: esta sofre uma espécie de desdobramento que lhe assegura, através do reforço auditivo, sua força plástica: “Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o **quáah! quáah!**, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto. (ROSA, 1979, 84).

Existem outros tantos recursos utilizados com a mesma finalidade:

1) o alongamento silábico proveniente da reduplicação de consoantes: “ – Ué, mas isso não é nas Pindas **nãossenhor**”

2) acréscimo de afixos: “ – O senhor demore um dia, **diazinhos**, lá em casa”.

“(…) Ao miúdo, nhô Gualberto **desescondia** um modo sincero de desconfiar”.

3) desvocalização: “**Olh’**: é e não é – quero dizer”.

4) diminutivos: “É um Zequiel, **Zequielzim**, o Chefe”.

5) abreviações: “**nhô Gual**”, “**iô Liodoro**”.

6) repetições: “**Dona-Dona**”.

O processo escritural roseano explora as potencialidades sonoras das palavras que se combinam. As imagens sonoras, espalhadas ao longo do texto, reforçam o enredo e ampliam o horizonte de possibilidades significativas. A dinâmica de suspensão e retorno na cadeia verbal de tais imagens sugere a predominância de uma sintaxe sonora que, marcando a cadência textual, empresta ao texto uma dicção oral.

As palavras-valise são verdadeiras montagens lexicais, com alto poder de síntese imagética, que sugerem o método ideográfico utilizado pelos poetas concretos. Obtidas pela justaposição de palavras, elas operam uma espécie de síntese disjuntiva. A palavra-valise *Gulaberto* é um exemplo de síntese dos traços psicológicos de Nhô Gualberto. O leitor é levado, a partir da imagem

sonora, a construir, simultaneamente, a imagem plástica do personagem.

É possível observar, em microestruturas textuais, não só variados jogos de montagem como a aproximação do resultado dos mesmos com os efeitos de significação alcançados pela montagem cinematográfica. Tais processos são também pertinentes às macroestruturas, visto que elas, da mesma maneira, se estabelecem como produtos de jogos de montagem. É assim que a importância dos jogos de montagem ganha relevo e, para realizá-los, recorre a estratégias verbais que resultam em efeitos equivalentes aos da linguagem cinematográfica.

Uma dessas estratégias é o recurso ao corte para a montagem da estrutura do conto em três grandes blocos: o primeiro que se ocupa em erigir o romance de Miguel; o segundo referente à história de Lalinha; o terceiro que conduz o leitor ao fecho da narrativa. Estes três blocos, separados por espaçamento e sinais gráficos (asteriscos), escapem à sistematização em capítulos e se apresentam como três grandes seqüências. Fica evidente que a função do corte é não só permitir a manobra de desvio do foco de atenção de uma para outra história. Como elemento de transição, possibilita um desperdício menor do nível de tensão mantido pelo andamento dramático da narrativa. Se esses blocos fossem configurados em capítulos, o leitor teria que se defrontar com a mudança de página, com o título do capítulo e, talvez, com o parágrafo introdutório, o que aumentaria a possibilidade de dispersão do leitor.

Os três blocos, formados pelo encaixe de outros tantos blocos, são encadeados, muitas das vezes, pelo corte que se processa pelo espaçamento na folha de papel como pelo jogo de construções sintáticas. Estas, denunciando a ruptura, realizam a conexão entre os mesmos.

Além do uso do corte ficar evidente na estrutura do conto em blocos/ seqüências, ele também será instrumento recorrente para o autor lidar com as categorias de espaço e de tempo. Estas são manuseadas de forma a colaborarem com o método de composição

que prevê a condução polifônica do enredo, onde a multiplicidade de linhas temáticas serão montadas com base em uma cronologia revolta e na variabilidade da noção espacial. A categoria tempo, por exemplo, é trabalhada na perspectiva da desarticulação cronológica e na conseqüente combinação de tempos diversos, com vistas à relevância do lado significante. Como no cinema, tudo acontece no presente. Na nossa tela mental, imagens de fatos passados desfilam como se estivessem acontecendo no momento em que são trazidos. Sem índices de demarcação prévia, a passagem de um tempo passado para um presente, ou vice-versa, é marcada pela fluidez. O deslizar de um tempo para outro instaura relações de interação, de justaposição ou de confronto entre as imagens geradas. Estas relações, sempre móveis, vão processar o sentido como um efeito. Em “Buriti”, o tempo é um fluxo incessante e sinuoso como as águas que movem o monjolo. O movimento compassado do monjolo é sempre o mesmo e, no entanto, a cada momento em que é apreendido, já é outro.

Guimarães Rosa, considerando o que escreve como “aventuras que não têm tempo, não têm princípio nem fim” (COUTINHO, 1991: 72), assume a liberdade de compor uma narração cujas “aventuras” não sejam aprisionadas pela linha de um tempo seqüencial. Elas são acontecimentos que a linguagem inscreve como relatos de alguém movido pelo olho da memória. Seguem, portanto, a linha descontínua, fragmentária e provisória que o tempo da memória impõe. E, por isso, a duração dos mesmos transgride ao limite da linearidade. Mesmo porque, no texto roseano, a novidade reside não na estória e sim em como esta estória é contada. A grande aventura é a da linguagem se fazendo em cada acontecimento.

A exemplo do cinema, a linguagem roseana tem em vista a instauração do imediatismo dramático e a manutenção do nível de tensão da narrativa. Por isso mesmo, vai montar, artificialmente, os acontecimentos que retornam do passado como se estivessem ocorrendo no presente. E é através de montagens que a linguagem, desconstruindo o caráter irreversível do tempo, assegura a capaci-

dade de o mesmo ser trabalhado pela sua reversibilidade. Os manejos textuais (usados pela escritura roseana para a elaboração da categoria tempo como peça do grande jogo de linguagem) evidenciam mecanismos semelhantes aos usados pela sintaxe fílmica.

No início do conto, após a localização de Miguel no espaço (a estrada que leva à fazenda do Buriti Bom) e no tempo (o da volta de Miguel), aparece o primeiro corte: “Tudo como da primeira vez”. Com este recorte de frase, o tempo da memória que se renunciava, indefinido, anteriormente, instala no presente da superfície textual, a passagem que não só introduz nhô Gualberto Gaspar (a partir da conversa mantida entre ele, Miguel e os caçadores) como leva ao reconhecimento da vida bulhenta da noite do sertão.

A seguir, um outro corte e uma outra guinada de direção acontecem e novo bloco é introduzido com o parágrafo: “Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora” – já o leitor se encontra na fazenda do Buriti, na sala de jantar.

“Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom”. Este parágrafo indicia o fim do bloco que tratou do serão de despedida, o corte ocorrido e, conseqüentemente, uma outra manobra. O torneado cronológico, trazendo de volta o encontro de Miguel, os caçadores e nhô Gualberto Gaspar, leva o leitor a acompanhar Miguel em sua estada na fazenda da Grumixã.

No segundo bloco, o recurso ao corte para a apresentação de uma outra seqüência se faz de modo mais evidente: um pequeno espaçamento aparece para reforçar a idéia do corte. Observe-se que, logo após à conversa mantida entre Maria da Glória e Lalinha, há a ocorrência de um espaço em branco antes do início do próximo bloco que começa em “Chegara em setembro”. Aparece o uso do mesmo processo antes dos blocos seguintes que se iniciam, sucessivamente, por: “Já tarde, os cabelos já soltos para ir dormir, ” / “Entendia-os, pensava.” / “ – Glória, Glorinha: você suspirou de noite?” / “Tão o tempo, no vagar, o Buriti Bom se tornava um repouso comum, feito pão e copo d’água.” / “E o mais –

que foram esses dias curtos, que se seguiram; iam-se”

O recurso a esse tipo de corte não implica, entretanto, o abandono à estratégia utilizada para marcar o corte, no primeiro grande bloco. O que ocorre é o somatório de um e outro usos, aliados a mais outros que ocorrem dentro de estruturas menores:

No trecho abaixo, nota-se que o corte e o desvio se processam de forma muito interessante:

(...) Evita conversar, está certo, na situação dela. Tem de ser mais honesta do que todas. Todo mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de iô Irvino, cunhada de Glória, de Maria Behu. O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gerner? – “Esse outro, é de bicho do brejo...” – Glorinha disse. Decidida. Glorinha é loura – ou, ou, alourada (ROSA, 1979: 85).

De início, o que se vê é o que Miguel está a pensar sobre Lalinha. Inusitadamente, sua atenção se volta para o ranger do monjolo. Há o corte. O pensamento de Miguel se desvia para o que provoca o lento movimento do monjolo. Outro corte, outro desvio: um ruído diferente atrai sua atenção. E já, de imediato, percebe-se a mudança de foco: agora, a incidência da atenção reside em Glória.

Ainda, neste trecho, com a imagem do ranger do monjolo, é criado um artifício textual equivalente ao processo de filmagem conhecido como fusão. Esse recurso aparece em outras passagens:

Pudesse sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti grande, encostada no Buriti grande. O monjolo trabalha a noite inteira...

Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom.

Tinha vindo ali quase por acaso. E, chegando, primeiro o lugar se parecia com todos (ROSA, 1979: 91).

O texto roseano vai, assim, se estruturando pela turbulência de processos de encaixes e alternâncias de planos, pela visibilidade de lacunas, pela evidência de rupturas, pelo zigzague temporal.

Além do recurso a manejos textuais equivalentes ao uso cinematográfico do corte e de fusões, outras estratégias utilizadas por Guimarães Rosa para estruturar dimensões e orientações temporais variáveis, avizinham-se das que são próprias do processo de filmagem. Uma delas é a que se refere à manutenção do ritmo da narrativa. Este é marcado pela assimetria de uma narrativa que avança num grau maior ou menor de velocidade, de acordo com as perspectivas a serem colocadas em evidência pelo olho do narrador que, no momento, conduz o discurso. Esta variação de andamento permite ao leitor perceber procedimentos semelhantes ao cinema, no que se refere ao uso de câmera lenta ou de câmera rápida.

Os saltos e as concentrações temporais também fazem parte do universo textual de “Buriti”. Manobras textuais que atingem efeitos semelhantes aos alcançados pelo uso da câmara rápida, em linguagem fílmica, são principalmente evidentes a partir da segunda metade do conto. Os onze meses, por exemplo, que se seguem à festa de São João até a volta de Miguel, passam com uma velocidade bem maior do que a que, até aquele momento, a narrativa vinha desenvolvendo.

“Em fevereiro, o tempo limpou”. Uma única frase adquire a magia do vôo, pois no parágrafo anterior, era noite de Natal e o leitor terminou este parágrafo embarcando nos doces sonhos natalinos de Lalinha e Maria da Glória (“Um sonho era o espírito, o desenho de uma coisa possível, querendo vir a ser de verdade”). Adormeceu com elas e despertou um mês depois, na mesma varanda que, no entanto, já era outra devido ao novo tempo, às novas circunstâncias. Então, “o tempo limpou” e as nuvens de sonho se dissiparam.

A aceleração do tempo da narrativa se faz notar não só por indicativos precisos quanto à passagem do tempo – “Chegara em setembro” / “No mês do Natal” / “Em fevereiro” / “No São-João fizeram uma espampã fogueira” – como pela introdução inusitada de frases (onde há a indefinição temporal) que conseguem subitamente interromper o curso da narrativa e desviar seu rumo: “Fora

num domingo, pela tarde. / Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato. / E num dia assim tinha aparecido o nhô Gualberto, / E o mais – que foram esses dias curtos, que se seguiram, iam-se. / Daí, os dias”.

A narrativa, apesar dos acelerados avanços no tempo, ainda assim se marca pela lentidão e pela monotonia que rege aquele recorte de mundo do sertão. O tempo passa veloz, mas as coisas parecem continuar acontecer num mesmo ritmo: “Tão o tempo, no vagar, o Buriti Bom se tornava um repouso comum, feito pão e copo d’água. Aquele passar-se” (ROSA, 1979: 192).

Isto porque o Buriti é um espaço remoto que parece estar à margem da ação veloz do tempo.

No monótono, nessas águas, a gente enclausurada em casa tinha tempo para muitas divagações. (ROSA, 1979: 176)

Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico (ROSA, 1979: 164).

Na realidade, o que se vê é mais uma das estratégias de Guimarães: o jogo de contradições fundado na montagem de séries descontínuas, cujo objetivo é pôr em circulação tudo o que parecia imóvel, recalcado ou esquecido pelo sistema estabelecido. Apesar das “sábias lentidões” o Buriti não está isento à passagem implacável do tempo, pois “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina”.

Há momentos em que os acontecimentos são distendidos e a narrativa os percorre até a exaustão das suas ações. É como se o tempo estivesse em suspenso. Um destes momentos é o que apresenta a conversa entre nhô Gualberto e Miguel, na fazenda do Grumixã, durante o café. A conversa se estende por páginas. A exemplo do plano-seqüência, este momento narrativo parece respeitar a duração real do acontecimento. Outros seriam os encontros noturnos entre Lalinha e Iô Liodoro e as longas conversas mantidas entre os dois.

Quando o texto roseano se empenha em construir cenários com palavras, onde a intenção é dirigir a atenção do leitor para os

detalhes, o processo de composição se torna equivalente ao processo de filmagem em câmera lenta. A riqueza da linguagem dos gestos, a pluralidade de significações contidas em movimentos da natureza, o desvelamento das intimidades das coisas podem ser expressos por estratégias semelhantes ao recurso fílmico denominado de *close-up*.

Pudovkin, teórico do cinema, diz que o “*close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação”. Segundo, ainda, este mesmo teórico, o *close-up* pode representar “uma forma própria de construção” (PUDOVKIN, 1983: 58).

Para Béla Balázs, através do *close-up*, “tocamos a complexa e variada substância da vida”:

(...) um bom filme, com seus *close-ups*, revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura musical.

Close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências (BALÁZS, 1983: 90/91).

O jogo da sedução e da coqueteria se monta, na passagem que mostra os encontros noturnos de Lalinha e Iô Liodoro, a partir de estratégias de linguagem que se aproximam do uso de *close-ups*, em linguagem cinematográfica. O leitor tanto quanto Iô Liodoro tornam-se privilegiados *voyeurs*, atentos aos detalhes do corpo de Lalinha que ela mesma põe em exibição em partes, sugerindo a apreciação e o avançar no jogo:

– “O senhor acha? __ Gosta?” – sorriu queria ser flor, toda coquetaria sinuasse em sua voz: – “De cara?... Ou de corpo?...” – completou; sorria meiga.

– “Tudo!” E com a própria ênfase ele se dera coragem. Mas ela, sábia, alongava a meada:

– “A boca...?” – perguntou.

– A boca... Todos os dentes bons, tão brancos, tão brilhando...

Linguagem em (Re)vista, Ano 02, N° 02. Niterói, jan./jun.2005

Sua admiração se dizia como a de uma criança. Lalinha descerrara o sorriso, exibia aqueles dentes, a pontinha da língua.

Riram juntos. E ele mesmo acrescentou:

– Os olhos...

– “E o corpo, o senhor gosta? A cintura?” – ela requestou.

Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras quentemente a percorriam (ROSA, 1979: 216).

Os dois elementos sobre os quais incide a força dramática do momento narrativo são o olhar e a palavra. O jogo linguageiro conduz os movimentos do olhar, instalando-o na palavra que, na função de fragmento capaz de conter instantâneos de intensidades eróticas, coloca em foco partes de um corpo que se expõe. A linguagem, na ânsia de conter a energia erótica do momento, torna-se ela mesma um objeto do desejo: sujeito sob a sujeição de Eros.

A visão microscópica que o olho-condutor do discurso assume leva o leitor a perceber a atitude estética de Guimarães que busca fazer da linguagem um acontecimento onde cada momento particular possa conter o mistério geral, onde o sentido se dá por um triz, no instante de colisão entre o senso e o não-senso – um efeito, um supra-senso, um paradoxo:

Os detalhes (ou os *close-ups*), trabalhados como contraponos do processo de narração, serão elementos reforçadores do nível de tensão pretendido pelo autor:

E Lalinha se tomou de ligeira gratidão, pelo que ele cuidava do seu bem-estar. Mas, seguindo-lhe os olhos, deu com o grande retrato de Irvino, colocado na mesa. “Que farei com ele?” – ela pensou, era notável a rapidez com que pensava; e aquele era um pequeno problema: levasse-o, e aquilo podia dizer-se humilhante e ingênuo; não levasse, e já agora iô Liodoro haveria de reprovar a omissão... (ROSA, 1979: 151).

A mudança de foco e o *close-up* para o retrato de Irvino sobre a mesa provocam, na narrativa, o desvio necessário para recarregar dramaticamente a passagem.

Conduzir o olhar; obrigá-lo a interromper o *continuum* do tempo para se deter no minuto denso que carrega o infinito; afirmar a fruição da palavra como fragmento mágico capaz de conjugar a eternidade – estas são estratégias a que recorre o autor quando se preocupa em registrar numerosos detalhes do cotidiano. É neste momento que seu texto exercita a poeticidade:

(...) todos devessem parar, e fazer finca-pé no instante, no minuto. A qualquer hora, não se respirava a ânsia de quem um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível de uma verdade? (ROSA, 1979: 187).

E o poético é, para Guimarães, uma teoria do conhecimento capaz de livrar a linguagem de um sistema verbal pré-constituído.

Fundamentada num jogo de linguagem cuja ótica é transcender a realidade empírica para alcançar múltiplas e diversas dimensões significativas, a narrativa de “Buriti” engendra uma sintaxe textual ancorada em montagens de sistemas imagéticos que permitem perceber a confluência da mesma com dispositivos da linguagem fílmica.

REFERÊNCIAS

- BALÁZS, Bela. A face das coisas. Trad.: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROSA, J. Guimarães. *Noites do sertão*. 6ªed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1979.

PUDOVKIN, V. Método de tratamento do material. Trad.: João Luiz Vieira. **In:** XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.