AGÁLIA nº 103 | 1º Semestre (2011): 103-119 | ISSN 1130-3557 | URL http://www.agalia.net

Paródia e *non-sense* em "Darandina", de Guimarães Rosa

Hilda Gomes Dutra Magalhães
Universidade Federal do Tocantins

Resumo
O objetivo desse artigo consiste em analisar a paródia no conto "Darandina", de João Guimarães Rosa, verificando de que maneira esta prática se caracteriza como variedade literária de *non-sense* (Deleuze). Para atingir os nossos objetivos, utilizamos este conceito e o de paródia (Bakhtin), tentando, dessa forma, compreender o processo de significação do texto. Por ser "Darandina" essencialmente metalinguístico, a nossa análise terá como ponto de partida dois níveis parodísticos básicos, o primeiro ligado à releitura da própria linguagem literária, e o segundo, uma releitura da estrutura do conto tradicional e, mais do que isso, à discussão ontológica da linguagem e do próprio conceito de Verdade apresentado pelo conto. Durante a análise, foi possível constatar que o conto "Darandina" se afirma como um jogo polifônico em que os níveis parodísticos apresentados nos levam, em última análise, à especulação ontológica não apenas da linguagem, mas também do estatuto da Verdade, como atomização de sentidos, o que resulta no *non-sense* do texto.
Palavras chave: Literatura — Paródia — *Non-sense* — Guimarães Rosa.

Parody and *Non-sense* in the "Darandina" Story, by Guimarães Rosa

Abstract
The purpose of this article is to examine the parody in Darandina story by João Guimaraes Rosa, analyzing that way this practice is characterized as a variety of literary non-sense (Deleuze). To achieve our objective, we use the concepts of parody (Bakhtin) and non-sense (Deleuze), trying thus to understand the process of meaning of the text. Being "Darandina" essentially meta-linguistic, our analysis will take as its point of departure two basic levels, the first connected to the re-reading of the literary language, and second, a reassessment of the structure of the traditional story and, more than that, the ontological discussion of language and the very concept of Truth from the story. During the examination, it was possible to see that the story Darandina is a polyphonic text where the meta-linguistic leads us to ontological speculation not only about the language but also about the status of Truth, as atomization of senses, which results in non-sense of the text.
Key words: Literature — Parody — *Non-sense* — Guimarães Rosa.

Receção: 21-09-2011 | Admissão: 29-02-2012 | Publicação: 30-11-2012
Magalhães, Hilda Gomes Dutra: "Paródia e *non-sense* em "Darandina", de Guimarães Rosa". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 103-119.

1. Introdução

No estudo introdutório de *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, Haroldo de Campos (1980), ao se referir à paródia programática, à linguagem pretenciosa e falsa e à oca verbosidade como traços comuns tanto em Mário quanto em Oswald de Andrade, cita o conto "Darandina"[1], de Guimarães Rosa (1969: 136-49), como exemplo de "arremedo oratório" e das "possibilidades do seu tratamento lingüístico", inclusive como "variedade literária de *non-sense*", compreendida como a instauração da ausência de significados dentro do texto, oriunda da máxima tensão linguística (Sant'Anna, 1980: 23).

Dando prosseguimento a esta linha de especulação do fenômeno literário, interessa-nos, neste estudo, observar, a partir da constatação de Haroldo de Campos, como a prática parodística se instala no conto e de que forma esta prática se caracteriza como uma variedade literária de *non-sense*, ou seja, como negação de sentido (Deleuze, 1974: 75). Para tanto, procuraremos compreender os códigos que se presentificam no conto, bem como as formações discursivas que atravessam o protagonista, tentando, dessa forma, compreender o processo de significação do texto.

Por ser "Darandina" essencialmente metalinguístico, a nossa análise terá como ponto de partida dois níveis parodísticos básicos. O primeiro se refere à paródia que a linguagem literária do texto faz à linguagem literária tradicional, uma vez que, como exercício metalinguístico, o texto se refaz continuamente, construindo a partir de sua própria reformulação um novo conceito estético. No segundo nível, aprofundando-se na discussão das formas literárias, a narrativa nos leva ao questionamento da estrutura do conto tradicional e, mais do que isso, à discussão ontológica da linguagem e do próprio conceito de Verdade no conto.

[1] Darandina é um dos contos que compõem a coletânea *Primeiras estórias*, publicada em 1962 por Guimarães Rosa. O texto apresenta um louco que sobe em uma palmeira, tira as roupas e começa a dizer coisas desconexas. A população o confunde com um político e se aglomera para ouvi-lo, sendo contaminada pelas suas palabras.

2. Paródia, polifonia e *non-sense*: os limites da loucura

Compreendida inicialmente como um dos limites intertextuais da produtividade literária, caracterizada pela reelaboração crítica e humorística de um texto preexistente (Bakhtin, 1996), a paródia se inscreve nos domínios da intertextualidade, que, segundo Kristeva (1974), é o pilar que sustenta a construção textual. Para a semioticista, todo texto se afirma como um mosaico de vários outros textos, o que, no caso do literário, reforça a sua natureza plurissignificativa. Conforme esclarece Jenny (1979: 14), esse processo implica em "transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido".

Dentre as várias formas de intertextualidade, situa-se a paródia, compreendida por Hutcheon (1989: 17) como uma "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança", ou, como nos explica Sant'Anna (1988: 14), um jogo intertextual altamente elaborado em que as vozes "não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente". Para Fonseca (2004: 40), trata-se de uma outra forma de aclaramento mútuo internamente dialógico das linguagens, onde as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as dos discursos representados, pois visam à destruição desmascaradora, não superficial da língua representada, através de uma recriação subversiva desta.

De natureza essencialmente ambígua, a paródia "repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo em que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros foram acionados" (Bosi, 1977: 169), recurso largamente utilizado pelos modernistas, que, através de seus textos metalinguísticos, criticam a verborragia e a estrutura tradicional da poesia clássica.

Ligado ao conceito de paródia, situamos a polifonia, que, oriunda da arte musical, designa, em oposição à unicidade de vozes (homofonia), como nos informa Roman (1992: 207), várias vozes que se cruzam de forma independente num arranjo sonoro. Na literatura, o conceito é discutido a partir de Bakhtin (1996) e Ducrot (1987), que conservam as categorias "independência" e "diversidade" de vozes, cujo sentido só é possível num

plano superior ao da homofonia. A polifonia, entretanto, é um conceito que abarca e ultrapassa o de paródia. Em outras palavras, a paródia é uma concretização da polifonia, mas nem toda polifonia se caracteriza como uma paródia, posto que esta apresenta um sentido de negação que a polifonia, necessariamente, não apresenta.

Os dois recursos, entretanto, são formas transgressoras de construção de sentidos e é neste aspecto que participam do conceito de loucura como *non-sense* no texto literário. Para Foucault (1999: 67-8), literatura e loucura e *non-sense* acham-se interligados, mas não nos termos platônicos "do delírio inspirado":

> Trata-se da marca de uma nova experiência com a linguagem e as coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar.

Essa semelhança, que se concretiza pela formação e organização de palavras e frases de modos não usuais, acarreta um excesso de significados (polifonia) que, por isso mesmo, apaga os sentidos autorizados pelo uso (paródia), distancia a linguagem das coisas e instaura a ausência de sentidos (Deleuze, 1974). Neste ponto, a literatura se afirma como uma arte que se constrói através da especulação dos limites da linguagem, apresentando-se essencialmente metalinguística e transgressora. Lembrando Lecercle (1994), o *non-sense* imita a hermenêutica dos críticos literários e dos filósofos, mas de forma subversiva e exagerada.

Nestas circunstâncias, cria-se uma situação comunicativa que, em princípio, a exemplo da Torre de Babel, não pode comunicar coisa alguma, posto que a confluência de possibilidades de leitura resulta justamente na falta de sentido, no *non-sense*, separando a linguagem das coisas. Citando Moraes (2009: 123):

> é exatamente por ser experiência radical da linguagem que a Literatura manifesta a experiência de uma linguagem impessoal, que ultrapassa a oposição metafísica da ideologia da representação: as palavras e as coisas, a alma e o corpo, a interioridade e a exterioridade, o sujeito e o objeto, o eu e o mundo.

Se o *non-sense* se caracteriza pela ausência de sentidos, não é verdade, todavia, que os sentidos se acham impossibilitados de serem criados. O que existe é um retorno ao ponto mítico de recriação da linguagem e de novos sentidos. Trata-se de uma linguagem autofundadora (Coutinho, 1983) originando uma gramática e uma sintaxe novas. E é justamente neste contexto de experimentação linguística que situamos a linguagem de Guimarães Rosa, um dos mais complexos inovadores representantes da literatura brasileira.

3. Estripulias morfossintáticas

Desde os fins do século passado, quando a Arte alcançou a sua maioridade firmando-se como um campo do conhecimento humano desvinculado da Filosofia e da Moral, a linguagem literária, até então ditada pelos dogmas filosóficos, morais, políticos e religiosos, passa a ter sentido por si mesma, o que significa que o belo estético não lhe é atribuído mais por um sentido exterior, mas deriva da própria organização interna da linguagem metaforizada.

Esta nova concepção do fazer literário propiciou a produção de uma literatura cada vez mais experimental. Resgatado no campo da Linguística, o sentido do belo literário passa a ser procurado no âmago da estruturação semiológica do texto. Em outras palavras, a linguagem literária deixa a função contemplativa ou pedagógica que a caracterizava até então para assumir uma postura crítica, marcada pela tomada de consciência do mundo através da conscientização de si própria, nos níveis estruturais e semânticos (Candido, 2006).

Como resultado desse esforço de autoconhecimento, a literatura do Século XX mostra-se caracterizada pela reestruturação da palavra e

suas funções, o que atribui ao fazer literário um caráter parodístico que recria a linguagem numa nova ordem morfossintática marcada pela brevidade, pela tensão e, não em raro, pela falta de sentido (*non-sense*). É neste contexto de experimentalismo, que se situa a produção literária de Guimarães Rosa.

Pertencente à terceira geração do Modernismo, suas obras rompem com o modernismo vigente e, "na linhagem autoconsciente da literatura brasileira" (Coutinho, 1995: 16-17), alcança o que Afrânio Coutinho chama de transcendência (1970: 425). Apresentando como características básicas o regionalismo, a metalinguagem e o existencialismo, o grande diferencial da obra de Guimarães Rosa está na linguagem, essencialmente experimental. Além disso, trata-se de uma linguagem que se situa como elemento fundador de sentidos e da própria linguagem, como explica o autor de *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1973: 1):

> Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria "compensar", e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros.

A esse processo de construção literária, Cândido (2006: 14) denomina "super-realismo". Para o teórico, Rosa

> elabora o regional por meio de um experimentalismo que o aproxima do projeto das vanguardas. Nele não há pitoresco ornamental, nem realismo imitativo, nem consciência social e, sobretudo, a dimensão temática é menos importante do que a dimensão linguística, que parece criar uma outra realidade, porque a palavra ganha uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma. Quer dizer que ele não apenas sugere o real de um modo nada realista, mas elabora estruturas verbais autônomas. Nele a palavra é criadora por si mesma e transcende a matéria narrada.

Neste sentido, conforme nos explica Bosi (1984: 429), Rosa é o alquimista que reorganiza "a matéria caótica" subjacente à tradição oral mineira. Marcada pela experimentação, sua linguagem é parodística no sentido de que reedita, de modo crítico, o dito; mas também polifônica, à medida em que explora todas as posibilidades sígnicas dos vocábulos. Assim, mistura erudição e dizeres populares, resgata arcaísmos e cria novas palavras, funde estrangeirismos e regionalismos e revoluciona a sintaxe, resultando na criação de uma gramática *sui generis* e impossível, como afirma Candido (2006: 14), de ser imitada.

Também analisando a linguagem rosiana, Coutinho (1983) e Petrov (2004), ressaltam, como marca estilística do autor, respectivamente, a natureza revitalizadora e descontaminadora da linguagem. Para Bosi (1984: 442), essa linguagem resulta em uma espécie de "tensão transfigurada" que atribui ao texto uma conotação poética e dramática, responsável pelo excesso de vozes e a consequente instauração da ausência de sentidos.

E é justamente como exemplo de *non-sense* que Haroldo de Campos (1980: 23) cita "Darandina", como um estandarte contra a verborragia falsa e oca autorizada pelos usos e costumes. Isso é levado a cabo, conforme Pereira (2009), pela manipulação de palavras, sentidos e emoções, gerando novos significados e conceitos.

A linguagem de "Darandina" se afirma, nestes termos, como movimento e crítica à própria linguagem. O título, conforme Caldas Aulete (1970), significa "confusão", "lufa-lufa", situações que se concretizam no texto através de uma linguagem transgressora, tanto no nível vocabular quanto no sintático, como fonte de *non-sense*. Este se instala na vertigem da simultaneidade dos sentidos, e a comunicação só não sofre um colapso irreversível porque o leitor é capaz de reconstruir com elos semânticos os elos morfossintáticos omitidos pelo autor, na sua ânsia de tensão linguística.

O processo de criação de Guimarães Rosa, afirma Coutinho (1983), se sustenta em duas estratégias básicas: a primeira consiste na alteração do significante, criando novas palavras. Analisando o conto, percebemos vários processos de criação de vocábulos, fazendo-se uso de recursos, como prefixação, justaposição, sufixação, criação de neologismos, aglutinação, onomatopéias, aliterações, etc.[2].

Através desses processos, como lembra Esteves (2010: 10), "a camada significante do signo é alterada por meio de neologismos, paródias a clichês, combinações sintáticas inusitadas, e são oferecidas múltiplas possibilidades de leitura a um único significante no plano do discurso narrativo". Essa multiplicidade acarreta o *non-sense*, reconhecido enquanto sensação de estranhamento, de impossibilidade de compreensão imediata dos termos e, em última análise, de inteligibilidade da narrativa. A não ancoragem dos signos nos sentidos já autorizados desestabiliza o processo de significação, elevando o leitor, na ausência de sentidos e à maneira dos próprios personagens, à altura da palmeira. Esta tensão estrutural origina a

[2] Aglutinações como engenhingonça, tumultroada, multaturba, personagente; as palavras justapostas voxpopular, torpefazer-se, mouxe-trouxe, trouxe-moxe, aqui-da-polícia, acontece-que; e ainda os neologismos formados por prefixação e/ou sufixação, tais como perséquito, muralhavaz, sistativas, estupefatura, fixiilidade, prepalatino, ultravociferado, tresincondigna, paralparacaparlar, tresbulício, desvárias, relucidado, deogenésica, diogenista, altiloquei (do adjetivo altiloquente), altitonei (do adjetivo altitonante), detumescer (do substantivo detumescência), inacionais, paranóide (ao invés de paranóico), multitudinal (ao invés de multitudinário), misantropóide (ao invés de misantropo), horrir (ao invés de horripilar)...

falta de sentido, da qual a palavra só se salva mediante a nossa capacidade de entendê-la como um jogo metafórico cuja via de articulação não é a linearidade saussureana, mas a simultaneidade tão cara a Mallarmè.

O segundo recurso utilizado é o que Coutinho (1983) identifica como processo de associação do significante, que consiste em se eleger ma palavra como *leitmotiv* para a criação de várias outras. É o que ocorre, por exemplo, com o vocábulo "palmeira", que é desdobrado no conto nas palavras "empalmeirado", "palmeira-real", "palmeira-muralhavaz", "palma" e finalmente "alma". Observemos que, a partir da palavra "palmeira" forma-se um leque especulativo que conjuga filosoficamente "palmeira/ alma". Neste mesmo caso, situam-se também os vocábulos quase, quasinho e quasezinho.

O que se pode observar nos exemplos acima é que, em todos os casos, vamos constatar um exercício essencialmente metalinguístico, uma vez que o fazer literário se volta para a exploração das possibilidades do signo. Na prosa rosiana, os vocábulos e as construções sintáticas são elásticos, incorporam ou são incorporados em inesperados arranjos com efeitos estéticos reveladores de novos sentidos, na tentativa de criar uma realidade ao mesmo tempo simples e complexa. Ao fazê-lo, entra no reino da linguagem e ao mesmo tempo no cerne da experiência humana e, a partir daí, questiona não apenas a linguagem, mas também e principalmente o homem, o ser humano.

Ao lado da reformulação morfológica, a estética redutora de Guimarães Rosa em "Darandina" se estende também ao nível sintagmático. As frases longas, marcadas pela subordinação, pela continuidade, cedem lugar às frases coordenadas, preferentemente nominais (até, se até), às expressões caracterizadas pelo associacionismo e à subversão do uso dos conectivos. É o que observamos, por exemplo, na utilização da conjunção cujo nas frases "E ancoravam, isto é rubro de lagosta ou arrebol cujo carro" (Rosa, 1969: 141) e "Nem a Sandovoal, prestante, nem ao Adalgiso, a cujos lábios" (Rosa, 1969: 144).

Essa nova morfossintaxe, parodiando a sintaxe macarrônica da literatura clássica, confere à linguagem do conto certo ar poético. O ritmo no-

vo, truncado, surpreende o leitor com pérolas sonoras tais como "o céu só safira", "visvi-vislumbrou-se-me" e "vice-vi" (Rosa, 1969: 136-7), ou ainda com uma marcação rítmica mais ou menos simétrica como em "Perseguido, entretanto, o homem corria que corria, no diante do pé, varava pela praça, dava que dava" (Rosa, 1969: 136), estreitando as relações entre poesia e prosa.

No plano filosófico, existe uma busca do humano mediada pelo misticismo, pelas crenças, pelo medo, pelo terror e pela surpresa. E, sobretudo, o enfrentamento do mundo e do próprio homem mediante essa busca que se inicia na linguagem e que, por tal meio, se torna universal.

4. Discurso e verdade

Para Foucault (1999), a literatura, pela maneira como organiza a linguagem, mostra-se essencialmente transgressora, no sentido de que repensa e recria o ser como ser da e na linguagem. No conto em análise, a paródia enquanto crítica, iniciada no âmbito da linguagem, se estende para o nível dos conceitos, como crítica à cultura, à ciência, à organização política e aos saberes do senso comum e da filosofia.

Em "Darandina", a discussão ultrapassa, de fato, os limites da linguagem para alcançar, como veremos, a especulação ontológica da verdade, através do questionamento das formas estéticas, tudo levado a cabo por intermédio de um projeto linguístico experimental (Coutinho, 1983). A caracterização do protagonista, bem como a delimitação dos fatos, não apresentam os contornos definidos típicos do conto tradicional, uma vez que se fluidificam no texto, na multiplicidade de vozes-verdade que tecem o conto. Em todo o texto multiplicam-se os pontos de vista sobre a ação e o próprio personagem central, num jogo polifônico que resulta na ausência de sentidos.

O que está em cena não são os fatos, mas os discursos. Como afirma Moraes (2009: 132), em "Darandina" há uma "trama da linguagem: os atos e os fatos da linguagem importam tanto (ou mais) quanto as peripécias". Neste sentido, citando Pires (2007: 28), os atos e atitudes dos personagens são

> manifestações subjugadas a uma lógica que advém do mais profundo da consciência, despertadas por um conflito interior, catalizados por eventos banais ou não, do quotidiano, mas sempre inesperados e insólitos, contextualizados num acontecimento comunitário, numa peripécia colectiva.

A lógica que se instaura em "Darandina" resulta, de fato, da mobilização de conteúdos subconscientes. Assim, o personagem central do conto em análise não é apenas um homem, mas o representante de sua espécie. Nu em sua linguagem, desnudo de vestimentas, o personagem remonta à primitividade (daí, índio) e se esconde na palmeira, a sua floresta-torre. De lá, de seu palanque, ele lança o seu slogan (Viver é impossível!), uma reedição dos dizeres de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (Viver é muito perigoso). Como (pseudo) político, o personagem fala a multidões, mas por expressões soltas, frases aparentemente desconexas, gritos. Entretanto, mesmo assim, ele se faz ouvir e entender, porque, como afirma o narrador, o personagem empalmeirado "era um revelar em favor de todos" e a todos instruía de "verdadeira verdade" (Rosa, 1969: 140).

Ao observar os lugares dos quais o personagem fala, percebemos que fala de lugar nenhum, posto que as condições de produção discursiva são tão instáveis quanto seu próprio discurso. Isso ocorre porque a sua linguagem resvala do racional, de tal modo que o próprio personagem não se dá conta do que fala. Na verdade, "Darandina" representa aquele ponto em que o discurso é em si a própria negação das formações discursivas e isso só pode ocorrer quando o falante se encontra em estado de loucura.

Analisando a loucura no conto, Moraes (2009: 126) esclarece que:

> em perfeita adequação entre forma e conteúdo, a linguagem rosiana adapta-se à temática da loucura, tornando-se ela própria aparentemente ilógica e desarticulada, embora se estabeleça sobre as bases lógicas do idioma e suas regras. Singular, provocadora de espanto e estranhamento, essa linguagem instaura um novo olhar crítico e reflexivo sobre o discurso da ciência que, há séculos, vem sendo tomado como discurso ver-

> dadeiro, assim como um dia já foram argumentos de autoridade o discurso mítico e o discurso religioso.

Do mesmo modo, Perrone-Moisés (2002: 216), analisa a linguagem de "Darandina" como *non-sense* e este, correlato à loucura. De acordo com suas palavras,

> O saber alinhado na "loucura" é algo a que os poetas sempre foram mais sensíveis do que aqueles que a encaram clinicamente, isto é, socialmente. No primeiro prefácio de Tutaméia, diz Guimarães Rosa: "O não senso, crê-se reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria." É esse não-senso que a obra poética "reflete por um triz".

Ao contrário do que ocorre com os discursos dos doutores, a fala do personagem desnudo brota do próprio ser, por isso é mais verdadeira, na sua ânsia de mostrar, na sua fragmentação e na multiplicidade de vozes, a relatividade da verdade. Em outras palavras, a fala do personagem ganha credibilidade exatamente porque, falando na qualidade de representante de sua espécie, significante e significado metafórico (já que o homem é um ser semiológico por natureza), o protagonista é a própria torre de babel e por isso detém em suas palavras todo o poder da verdade. Assim, a loucura do homem ilhado na palmeira acaba sendo também, como afirmam Antunes, Barbosa e Pereira (2002), a loucura geral, de modo que não mais se sabe quem é ou não louco.

Segundo Foucault (1999: 59), "Na Idade Moderna a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela, o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental". E é isso que ocorre no conto, em que, como escreve Rónai (2001: 22), "A loucura preenche os vazios da vida, solta fogos de artifício, escancara os horizontes."

Assim como o discurso do personagem empalmeirado, a verdade se legitima pela sua fragmentação e é neste sentido que podemos afirmar que toda a linguagem do conto é marcada pela pausa e pelo silêncio, mas, ago-

ra, um silêncio que significa. A verdade passa a ser vista não como referencial absoluto, mas como referencial relativo e relativizante (o múltiplo como verdade). Instaura-se, então, a polifonia enquanto situação definitiva, em que os sentidos são todos permitidos.

Observemos que a marcação cronológica (note-se que a ação ocorre no espaço de um dia, de manhã à tarde) e a delimitação espacial (a porta do manicômio, a praça e a palmeira) mostram-se como tentativas frustradas de delimitação do ocorrido, uma vez que os demais elementos da narrativa escapam por entre os conceitos e definições temporais ou espaciais. Do mesmo modo, não temos um perfil preciso do personagem central: de apunhalador (primeira impressão do narrador), passa a ladrão de caneta-tinteiro, artista, interno de manicômio, Secretário das Finanças Públicas, demagogo, gênio, homem de circo ou endemoniado, sem que se chegue a nenhum consenso sobre a sua identidade. O mesmo ocorre com o diagnóstico dos médicos (de "mania profunda, delirante", passa a "psicose paranóide bebefrênica" e a "síndrome exofrênico de Bleuler"), sem que se chegue a uma verdade definitiva.

Neste exercício polifônico e babélico, o sentido só pode ser alcançado na visão da obra como conjunto, como confluência de vozes, que por si só, num movimento de anulação e soma, instaura novos sentidos (Foucault, 1999). Neste processo, não há nenhum significado absolutamente excludente, porque cada verdade tem o seu crédito a seu tempo. O único estatuto da verdade que subsiste é a sua natureza transitória, como transitório também é o tempo. Até o próprio personagem, pivô de todo o ocorrido, não consegue entender a situação criada e por isso se apavora quando se percebe nu, no alto da palmeira, e o conflito (entender os fatos) permanece, portanto, não solucionado.

Abrindo-se como espaço de reflexão sobre a própria linguagem, a literatura, como afirma Moraes (2009: 122) liberta o pensamento do "sono dogmático" e do "sonho antropológico" em que foi submetido pela filosofia.

Mas, se não se consegue entender a ação, há uma mensagem clara no texto. Na fala do protagonista, que, de natureza fragmentária e ilógica, se contrapõe aos discursos empolados e puristas dos doutores (os médicos e

o Secretário das Finanças Públicas), temos a expressão rude e nua da irrefutável sinceridade do louco. Nesta linguagem marcada pela sinceridade e pela tensão, o protagonista não é apenas um homem, mas o representante de sua espécie, construindo-se na e pela linguagem. É, na verdade, como afirma Foucault (1999), um saber em porvir, sempre em movimento. Nu em sua linguagem, desnudo de suas roupas, o personagem fala, entretanto, como político (confundido com o secretário das finanças públicas), às multidões, mas por meio de expressões soltas, frases aparentemente desconexas, gritos, o que contagiava os presentes.

Como vimos, o caráter relativo das formas está em direta correlação com a transitoriedade da verdade. Assim é que os conceitos são a todo tempo reformulados, pois, como afirma o personagem Bilôlo, "A vida é constante, progressivo desconhecimento" (Rosa, 1969: 149). Lembrando Foucault (1999), a loucura que se instala na literatura da Idade Moderna trata de um "saber porvir", sempre em movimento. Assim, todo o conto é marcado pela pausa e pelo silêncio, que agem como significante e significado, exigindo do leitor uma participação ativa (Campos, 1976: 85) no sentido de fazer o seu próprio texto, construir a sua própria verdade, o que significa ligar os fatos numa (i)lógica articulação semântica subjetiva (co-autoria).

Finalmente, conforme nos explica Rónai (2001: 22), a loucura, em Darandina, é ao mesmo tempo "desmascarada e refreada". Assim, ao retornar à razão, o personagem se apavora por se perceber nu sobre a palmeira: neste momento, ele já está de novo totalmente investido dos valores e da linguagem do senso comum.

5. Considerações finais

Concluindo, podemos afirmar que o conto "Darandina" se afirma como um jogo polifônico em que os níveis parodísticos apresentados (articulação linguística, discussão das formas literárias, etc), acrescentados aos jogos discursivos observados, nos levam, em última análise, à especulação ontológica não apenas da linguagem, mas também do estatuto da verdade. Ou

seja, ele nos ensina que a verdade só pode existir para além do racional, para além do senso comum e do autorizado.

Entretanto, se por um lado o conto nos mostra que existe um espaço em que a verdade parece inquestionável, por outro também nos atesta que, fora desses limites, a verdade só existe enquanto tensão: um máximo de códigos, um máximo de discursos, um máximo de possibilidades, um máximo de vida, que todavia se anulam, já que só são possíveis no âmbito da loucura, no *non-sense*.

Bibliografia

ANTUNES, Eleonora Hadadd, Lúcia Helena Siqueira Barbosa e Lygia Maria da França Pereira. *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. Vol. 6. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

AULETE, Francisco Júlio Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

— *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antônio. "O super-realismo em Guimarães Rosa". *Jornal da US:* Ano XXI, nº 763, São Paulo, 15 a 21 de maio de 2006. (Seção Cultura). 22 de fevereiro de 2012. http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

— "Prefácio". *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Andrade, Oswald de. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul, 1970.

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

—"Guimarães Rosa: um alquimista da palavra". *Guimarães Rosa: ficção completa*. Org. ROSA, Vilma Guimarães e Agnes Guimarães Rosa AMARAL. Vol.11-24. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.

ESTEVES, Ana Maria. "Guimarães Rosa e o (des)enredo da vida pela palavra". *Revista Tessituras*, nº 1 (2010). 20 de janeiro de 2012. http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/Ana_Maria_Guimaraes_-Rosa_e_o_desenredo.pdf

FONSECA, Cláudia Lorena Vouto da. *Os bichos de muita antiquidade: anticonvenções no contar de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Porto Alegre: Instituto de Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed.70, 1989.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, n° 27. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LECERCLE, Jean Jacques. *Philosophy of nonsense*. Nova York: Routledge, 1994.

MORAES, Vanessa L. "Guimarães Rosa e Foucault: linguagem literária e filosofia". *Idea* Vol. 1, nº 2 (2009): 121-136.

PEREIRA, Terezinha Scher. "Apocatástese: a ideia de revolução em João Guimarães Rosa". *Revista Brasil de Literatura*, s/n, 2009. 12 de dezembro de 2012. http://revistabrasil.org/revista/artigos/apocatastese.html

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Para trás da serra do mim". *Scripta*, vol.5. nº 10 (2002): 310-317.

PETROV, Petar. "Estória e história na prosa de Guimarães Rosa". *Literatura e história: actas do coloquio internacional*. Vol.11, Porto: s/n. 2004. 103-111. 18 de janeiro de 2012. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6834.pdf

PIRES, Luis Filipe Cerdeira Leitão. *O absurdo ou o diálogo dos possíveis em Mia Couto e Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.

ROMAN, Artur Roberto. "O conceito de polifonia em Bakhtin. O trajeto polifônico de uma metáfora". *Letras* nº 41-42 (1992-1993): 207-220.

RÓNAI, Paulo. "Os vastos espaços". *Primeiras estórias*. Rosa, João Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.

— "Guimarães Rosa 2". LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. 21 de fevereiro de 2012. http://www.tirodeletra. com.br

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Para um novo conceito de paródia, paráfrase, estilização e apropriação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1980.

— *Paródia, paráfrase e cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

Nota curricular

Hilda Gomes Dutra Magalhães. Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ, com pós-doutoramento na Universidade de Paris III e na EHESS/França. Professora no Curso de Letras e no Mestrado em Ensino de Língua e Literatura na Universidade Federal do Tocantins, Brasil.

Contacto

Rua Fortaleza, 403. S. Brasil 77824-390-Araguaína/ Tocantins, Brasil.
hildadutra@uft.edu.br