

O EIXO e a RODA

V. 28, N. 1, Jan./Mar. 2019

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pêcora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

EDITORA ASSISTENTE: Claudia Campos Soares

ORGANIZAÇÃO: Clara Rowland (Universidade Nova de Lisboa)
Claudia Campos Soares (Universidade Federal de Minas Gerais)
Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma “La Sapienza”)
Roniere Menezes (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)

SECRETARIA: Úrsula Francine Massula

REVISÃO: Marcos Alexandre dos Santos, Mirian Vanessa Oliveira, Olívia Almeida,
Marina Lilian Pacheco

REVISÃO DE INGLÊS: Isabela Lee, Natália Benevides, Raquel Rossini, Gabriela Rosa,
Marina Neves

DIAGRAMAÇÃO: Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

OLHARES CONTEMPORÂNEOS SOBRE GUIMARÃES ROSA

- 9 Apresentação
 Claudia Campos Soares
 Roniere Menezes
 Clara Rowland
 Ettore Finazzi-Agró
- 15 O “criticismo de gêneros” na poética de Guimarães Rosa
 “*Genre Criticism*” in *Guimarães Rosa’s Poetics*
 Renata Santos Rente
- 33 Refazer estórico: a elaboração poética como
 protagonista em duas novelas de *Corpo de baile*
 Storical Redoing: The Poetical Elaboration
 as Protagonist in Two Novels from Corpo de Baile
 Rondinelly Gomes Medeiros
- 49 Entre o pródigo e o malandro: um estudo de personagem
 em “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa
 Between the Prodigal and the Malandro: A Study about the
 Character in Guimarães Rosa’s “A volta do marido pródigo”
 Rosanne Bezerra de Araújo
 Wallyson Rodrigues de Souza
- 69 A metamorfose fatal: mistura e alteridade em
 “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa
 The Fatal Metamorphosis: Mixture and Alterity in
 “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa
 André Luis Rodrigues

- 91 “A Rosa da palavra”: meditação nas *Primeiras estórias*
The Rose of the Word: Meditation in Primeiras Estórias
Camila Marchioro
- 121 A travessia de um herói problemático: reverberações
filosófico-literárias acerca do pacto demoníaco em
Grande sertão: veredas
*The Crossing of a Problematic Hero: Philosophical-
Literary Reverberations about the Demoniac Pact in
Grande Sertão: Veredas*
Aryanna dos Santos Oliveira
Rosely de Fátima Silva
- 153 O diabo encerrado nos causos
The Devil Lurking in the Tales
Daniel Cavalcanti Atroch
- 179 *A República* de Riobaldo: metafísica platônica no *Grande sertão*
Riobaldo's Republic: Platonic Metaphysics in Grande Sertão
Marcela Macedo Diniz Mapurunga
Gabriele Cornelli
- 205 A batalha de Eros no sertão de Rosa
The Battle of Eros in Rosa's Backlands
Claudicélio Rodrigues da Silva
- 229 Ressonâncias da tradição: Guimarães Rosa,
Mário de Andrade e Simões Lopes Neto
*Resonances of the Tradition: Guimarães Rosa,
Mário de Andrade, and Simões Lopes Neto*
André Tessaro Pelinser

- 253 Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa:
vita brevis, ars longa
Resurrection and Fortleben in João Guimarães Rosa:
vita brevis, ars longa
Marcelo Marinho
David Lopes da Silva
- 283 O sertão de Bia Lessa
The Backlands, by Bia Lessa
Livia de Sá Baião
- 307 Narrativas de vários sertões
Narratives of Several Sertões
Marília Rothier Cardoso
- 329 Cantigas de *Sagarana* na voz de Celso Adolfo
Songs of Sagarana Sung by Celso Adolfo
Roniere Menezes

RESENHA

- 355 SANTIAGO, Silvano. *Genealogia da ferocidade:*
ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.
Recife: Cepe, 2017.
Danielle Corpas

DOSSIÊ
OLHARES
CONTEMPORÂNEOS
SOBRE GUIMARÃES ROSA



Apresentação

Nesta edição de *O Eixo e a Roda*, dá-se continuidade ao dossiê “Olhares Contemporâneos sobre Guimarães Rosa”, iniciado no número anterior. Apesar da enorme extensão da fortuna crítica rosiana, a obra do autor não cessou de intrigar estudiosos e artistas, e continua sendo abordada das mais diversas formas e pelos mais variados vieses e perspectivas. É o que demonstra o grande número de textos de qualidade que foram submetidos ao dossiê, o que nos levou a dividi-lo em dois números.

Iniciamos este segundo volume apresentando estudos que colocam em foco, sob diferentes perspectivas, estórias diversas de Guimarães Rosa.

Renata Santos Rente, em “O ‘criticismo de gêneros’ na poética de Guimarães Rosa”, discute como em *Tutameia* realiza-se uma “teorização do romanesco como gênero autocrítico”. Colocando em foco, principalmente, os prefácios das “terceiras estórias” rosianas e o conto “Desenredo”, a autora demonstra como a utilização de formas e gêneros diversos na elaboração dos textos do livro se dá de maneira parodística, o que imprime a eles novos sentidos e funções. O livro desse modo construído encenaria “aquilo que, segundo Bakhtin, seria a característica do romanesco enquanto gênero: o ‘criticismo’.”

Também interessado na investigação das “elaborações poético ficcionais” rosianas, Rondinely Gomes Medeiros, em “Refazer estórico: a elaboração poética como protagonista em duas novelas de *Corpo de baile*”, estuda as relações entre a subjetividade das personagens de “O recado do morro” e “Uma estória de amor” e a irrupção de casos, canções e poemas intercalados nessas estórias. Na visão do autor do estudo, existiria uma “incidência incontornável dessas elaborações poético-ficcionais sobre o desfecho dos contos.”

A esses trabalhos, segue-se “Entre o pródigo e o malandro: um estudo de personagem em ‘A volta do marido pródigo’, de Guimarães

Rosa”, onde Rosanne Bezerra de Araújo e Wallyson Rodrigues de Souza tentam interpretar a figura de Eulálio de Souza Salãthiel, protagonista do conto “A volta do marido pródigo”, de *Sagarana*, a partir de dois arquétipos representados, por um lado, pelo filho pródigo de origem bíblica; e, por outro, pelo personagem do malandro brasileiro, estudado por Antonio Candido e Roberto Schwarz. Uma comparação que, como mostra o artigo, não leva a encaixar perfeitamente o personagem de Eulálio/Lalino em nenhuma das duas categorias, ressaltando a originalidade do tratamento rosiano dessa figura ambivalente, marcada por uma “identidade escorregadia”, que a leva a ultrapassar também as categorias patológicas da acatolia e da catolite, definidas pelo filósofo romeno Constantin Noica.

Já em “A metamorfose fatal: mistura e alteridade em ‘Meu tio o Iauaretê’, de João Guimarães Rosa”, André Luis Rodrigues propõe uma leitura do referido conto que vê na eliminação do onceiro-onça no final da estória a impossibilidade da convivência entre branco “civilizado” e mestiço, que se apresenta como “outro radical”. Assim, para o autor do estudo, “a narrativa figuraria, entre outras coisas, o modo como o homem branco, muito melhor aparelhado tecnologicamente do que o nativo, foi responsável pela destruição da cultura indígena”.

Fechando esse bloco de estudos sobre estórias diversas de Guimarães Rosa, coloca-se a interrogação de Camila Marchioro, de natureza filosófica. Partindo da importância da noção de estranhamento (com base em Viktor Shklovsky e Carlo Guinzburg) na poética rosiana, a autora de “‘A Rosa da palavra’: meditação nas *Primeiras estórias*” sugere a presença de uma “provocação meditativa”, que abre o conjunto de contos de Guimarães Rosa a uma reflexão filosófica aproximável de noções do cânone budista.

A esses trabalhos, seguem-se quatro estudos sobre *Grande sertão: veredas*. O primeiro deles, “A travessia de um herói problemático: reverberações filosófico-literárias acerca do pacto demoníaco em *Grande sertão: veredas*”, de autoria de Aryanna dos Santos Oliveira e Rosely de Fátima Silva, parte da consideração de Antonio Candido sobre a ambiguidade imperante no grande romance rosiano para questionar a função e o papel do pacto demoníaco em *Grande sertão: veredas*. O resultado é uma interessante revisitação dos lugares literários nos quais é proposto o mito de Fausto, de Marlowe a Thomas Mann, passando, obviamente, por Goethe e Bulgakov. “Herói problemático”, no sentido

lukacsiano, Riobaldo resumiria em si todas essas experiências poéticas, recolocando-as, todavia, num horizonte metafísico onde a presença ausente de Deus e do Diabo leva a uma reelaboração do mito, pela qual o pacto se torna o resultado de um “deslizamento através da realidade pontuada por e fruto de um questionamento ontológico”.

Colocando o pacto demoníaco de Riobaldo também em lugar de destaque, Daniel Cavalcanti Atroch, em “O diabo encerrado nos causos”, discute as “‘trocas de destino’ ou ‘conversões existenciais’, que se dão no romance de Guimarães Rosa de forma assimétrica: um indivíduo de caráter ou condição social dominante imputa os reverses de sua sina a um subordinado”. O autor discute a questão no que se refere ao pacto entre Davidão e Faustino, uma das narrativas intercaladas do livro, e a vê representada também na transformação das relações entre Riobaldo e Diadorim depois do pacto demoníaco. Parte significativa do estudo é dedicada a demonstrar, justamente, que o acordo com o sobrenatural demarca a “troca de destino” entre os dois personagens.

Seguem-se a esses estudos duas visões de conjunto das complexas dimensões políticas e eróticas de *Grande sertão: veredas* apresentadas a partir de um confronto com lugares comuns da tradição platônica. Em “A República de Riobaldo: metafísica platônica no *Grande sertão*”, Marcela Macedo Diniz Mapurunga e Gabriele Cornelli identificam, na fala de Riobaldo, a caracterização de uma posição especificamente filosófica do narrador, por um lado, e a especulação sobre uma utopia política (o “fazendão de Deus”) comparável à *República* platônica, por outro, permitindo pensar a ideia de compromisso político no discurso rosiano. No ensaio “A batalha de Eros no sertão de Rosa”, Claudicélio Rodrigues da Silva persegue, também a partir do pensamento platônico, as diferentes dimensões do amor em *Grande sertão: veredas*, articulando as preocupações eróticas e filosóficas de Riobaldo em torno de uma reavaliação do pacto também como pacto erótico, marcado pelo fantasma do desejo.

A seguir, apresentamos trabalhos cuja preocupação não é o estudo de obras específicas. No primeiro deles, o foco é a relação da obra de Guimarães Rosa com a tradição literária brasileira. Em “Ressonâncias da tradição: Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Simões Lopes Neto”, André Tessaro Pelinser afirma que Rosa não apenas recebe heranças literárias de Mário e Lopes Neto como contribui para renovar a leitura desses autores. Dando especial destaque aos hibridismos existentes entre

linguagem coloquial e erudita em Guimarães Rosa, o estudioso ressalta: “Se, de um lado, o autor recorre à expressividade regional da língua, em moldes similares ao que haviam feito Simões Lopes Neto e depois Mário de Andrade, de outro, aplica um criterioso processo de reelaboração de vocábulos, tendo por base suas raízes etimológicas, de modo a reanimar o máximo possível os significados mais próximos dos originais.” O trabalho retoma ideias sobre o campo literário desenvolvidas por T. S. Eliot e Jorge Luis Borges.

No texto seguinte, “Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: *vita brevis, ars longa*”, Marcelo Marinho e David Lopes da Silva analisam reflexos existentes entre a vida e a obra de Guimarães Rosa. A ênfase se dá em relação ao tema da morte e da sobrevivência. Segundo os autores: “Ao longo de sua obra e no desvã de suas declarações esparsas, Rosa deixa entrever sua clara consciência de que todos os índices e cifras que se deitam trás de si são os elementos coesos de uma autobiografia”. Ao sugerirem algumas marcas indicativas da profunda noção que Rosa tinha do instante de morte, os autores do ensaio percorrem vasto caminho, passando por vários textos de Guimarães Rosa, como “Conversa de bois”, de *Sagarana*; “A terceira margem do rio” e “Pirlimpisquice”, de *Primeiras histórias*; “Os chapéus transeuntes”, de *Estas histórias*; e *Grande sertão: veredas*. O ensaio desenvolve as concepções de anastasia (ressurreição) e pervivência (continuação da vida independente do tempo), investigando passagens possivelmente autobiográficas da obra rosiana.

As relações interartes também ganham destaque neste volume. Os três textos que apresentamos a seguir trabalham com essas relações: no primeiro caso, com a relação literatura e teatro; no segundo, literatura e cinema; no terceiro, literatura e música.

No ensaio “O sertão de Bia Lessa”, Livia de Sá Baião apresenta-nos uma avaliação da peça *Grande sertão: veredas*, dirigida por Bia Lessa. A autora assinala que, no processo de construção teatral, a artista estabelece cortes na narrativa, mas mantém-se fiel à linguagem e à temporalidade singulares do enredo rosiano: na peça, há, por exemplo, constantes devires entre personagens masculinos, femininos, bichos, plantas, pedras. Segundo a ensaísta, ao levar o romance para o espaço cênico, a diretora traduz o caráter viril, áspero, irascível do texto. “O sertão de Bia Lessa” mostra-nos um estreito diálogo existente entre o pensamento criador de Rosa e o de Lessa: ambos se esforçam para fugir do “lugar comum” e enfrentar o risco da criação inovadora. Desse modo,

o trabalho evidencia a potência artística contemporânea presente nas obras dos dois inventores.

“Narrativas de vários sertões”, de Marília Rothier Cardoso, avalia a obra rosiana como construção poética que busca abrir novas clareiras à fruição do pensamento, longe da hegemônica razão ocidental. Marília analisa a novela “Campo geral”, de *Corpo de Baile*, comparando-a com o filme *Mutum* – que conta com direção de Sandra Kogut e roteiro de Ana Luiza Martins Costa. A ensaísta articula questões relativas ao olhar infantil, à cultura popular e à experiência com a natureza em Guimarães Rosa e Amadou Bâ, escritor malinês. Na parte final do trabalho, a professora aborda ainda o *Diário de Bitita*, livro em que Carolina Maria de Jesus trata de suas memórias de infância e de juventude. O trabalho traz Guimarães Rosa para o contexto contemporâneo, ao mesmo tempo em que associa a linguagem lírica do autor a espaços-tempos mais arcaicos – pautados pelo ritmo da natureza ou pela ordem mística – distantes da dinâmica capitalista atual.

Por fim, apresentamos o ensaio “Cantigas de *Sagarana* na voz de Celso Adolfo”, onde Roniere Menezes analisa o CD *Remanso de rio largo*, de 2018, homenagem do músico mineiro ao primeiro livro rosiano. Os versos que aparecem nas epígrafes ou entremeados às narrativas de *Sagarana* foram coletados e retrabalhados – ou mesmo inventados – por Guimarães Rosa. Celso Adolfo coloca música nessas quadras, cria novos versos, conjuga trechos de peças distintas, dá sua própria versão de algumas estórias, desenvolve intertextualmente motivos e enredos, conforme ressalta Roniere Menezes. O estudioso estabelece comparações entre as quadras populares que figuram em *Sagarana*, temáticas das novelas e as composições do músico. E demonstra como, em *Remanso do rio largo*, a literatura rosiana – rica, com seus ritmos peculiares – ganha timbre, harmonia, melodia e novos compassos ao ser veiculada por meio da voz e da viola do cancionista. O texto vem acompanhado de links para algumas canções.

A resenha de Danielle Corpas sobre a “*Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa”, de Silviano Santiago, fecha o volume. Na importante contribuição aos estudos de *Grande sertão: veredas*, a autora reconhece o caráter “contundente, com passagens especialmente instigantes”, mas não deixa de apontar para questões problemáticas na leitura do ilustre crítico mineiro. Em primeiro lugar, o descaso em relação a toda uma vertente hermenêutica

que, a partir sobretudo da década de 1990, tem tentado recolocar a obra-prima de Rosa dentro de uma perspectiva ideológica e histórico-social que não diminui o valor do texto, mas, pelo contrário, contribui para a inserção do escritor no rol dos grandes “intérpretes do Brasil”. Em segundo lugar, o convite à desconstrução da obra, baseado na recusa de qualquer “normalização” do Monstro – como Silviano várias vezes define o livro de Rosa –, corre o risco de acabar numa tautologia sem saída, onde a categoria da “genialidade” e da “exceção” funciona como parâmetro interpretativo fundamental, remetendo apenas para si mesmo e impedindo qualquer leitura mais atenta do contexto crítico e histórico-literário no qual a obra se inclui.

Claudia Campos Soares

Roniere Menezes

Clara Rowland

Ettore Finazzi-Agró



O “criticismo de gêneros” na poética de Guimarães Rosa

“Genre Criticism” in Guimarães Rosa’s Poetics

Renata Santos Rente

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

renata.rente@usp.br

Resumo: Autor de contos, novelas e do romance *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa é reconhecido pela engenhosidade de suas narrativas e por um estilo que seria expressão de uma personalidade artística ímpar na literatura brasileira. O poder que suas narrativas têm de surpreender os leitores em suas expectativas convencionais se manifesta de modo singular no último livro do escritor. Neste artigo, pretendemos apresentar e analisar o modo como *Tutameia: terceiras estórias* está sistematicamente voltado a desautomatizar o leitor das convenções na apreensão da verossimilhança e como suas estórias e prefácios encenam aquilo que, segundo Bakhtin, seria a característica do romanesco enquanto gênero: o “criticismo”.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Tutameia; Bakhtin; romanesco; teoria dos gêneros.

Abstract: Author of a range of literary genres, such as short stories, novels and the well-known novel *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa is recognized for the ingenuity of his narratives. Moreover, the author is acknowledged for a style which is the expression of a unique artistic personality in Brazilian literature. The power of his narratives to astonish readers’ conventional expectations is manifested in his last book, *Tutameia: Terceiras Estórias*, in quite a singular way. In this article we intend to present and analyze the way in which *Tutameia: Terceiras Estórias* is systematically aimed at de-automating the readers’ conventions regarding their apprehension of verisimilitude. In addition, it is intended to show how Guimarães Rosa stories and forewords stage what Bakhtin would define as the characteristic of the Romanesque as a genre: the “criticism”.

Keywords: Guimarães Rosa; Tutameia; Bakhtin; romanesque; genre theory.

Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. (ROSA, 2001, p. 39).

Analisar a poética de Guimarães Rosa nos convida ao estudo de sua obra buscando reconhecer, no traço autocrítico que ela encerra, aquilo que Bakhtin, em sua teoria do romance, identificou como “crítico de gêneros”. Para esse autor, o que distingue o romanesco dos gêneros acabados – e faz com que os outros gêneros passem por um processo de “romancização” – é justamente esse traço autocrítico. Essa distinção é particularmente fecunda, pois permite reconhecer na estilização paródica presente em *Tutaméia* uma das principais características do romanesco enquanto gênero, característica que colocaria em xeque a teoria dos gêneros acabados que “não conseguiu, até os nossos dias, adicionar quase nada de substancial àquilo que já fora feito por Aristóteles” (BAKHTIN, 2014, p. 401).

Em *Tutaméia* encontramos uma espécie de arte poética fundamentada na estilização paródica dos gêneros e dos estilos que, ao aproximar a “estória” da “anedota”, ressalta seus traços cômicos e eleva a comicidade a objeto de representação séria. Aspecto já analisado em estudos sobre *Tutaméia* (cf. RAMOS, 2007), a comicidade merece ser destacada na poética encenada no livro, pois desempenha, segundo Bakhtin, um papel determinante na pré-história do gênero romanesco. Mais do que assinalar o modo pelo qual em *Tutaméia* a comicidade é “depurada do riso” (RAMOS, 2007, p. 8), buscamos reconhecer nesse tratamento a teorização *do romanesco como gênero autocrítico que “revela o convencionalismo” das formas e linguagens dos gêneros que parodia, “reinterpretando-os e dando-lhes outro tom”* (BAKHTIN, 2014, p. 399).

A arte poética: prefaciando

Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se (ROSA, 2001, p. 220).

Salvo engano, em qualquer manual de teoria literária constará a referência a uma das obras mais importantes quando o assunto é “arte poética”. Leia-se, por exemplo, a definição do E-dicionário de Termos

Literários,¹ onde consta que “a arte poética continua viva e de excelente saúde”. Definições como essa não deixam de ser acertadas quando o objetivo é uma aproximação inicial e sem aprofundamento. Avançando bem pouco, entretanto, chegamos à dificuldade que um texto como a *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) coloca à leitura e nos vemos obrigados, se não quisermos adotar uma perspectiva trans-histórica, a reconhecer que ele só se torna legível em nossa época se considerarmos aquilo que nos distancia dele.

Se a classificação presente na *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) dava conta de gêneros cujos traços são indissociáveis das concepções de sua época, como entender a “excelente saúde” que a arte poética ainda pode ter em nossa época? Ou, formulando de outro modo, como essa teoria, que se fundamenta nos gêneros acabados, serviria de ponto de partida para compreender a multiplicidade dos fenômenos literários na modernidade?

O desconhecimento dessa teoria, em seus contornos gerais, é praticamente impossível para quem estuda literatura. A classificação dos gêneros, tenha sido combatida ou reproduzida, figurará como um capítulo fundamental da teoria e da história literária. Mesmo que a experiência de aproximação com a literatura não se dê pela leitura teórica, essa classificação estará presente, seja impressa na capa do livro, seja na remissão que fazemos a personagens de tragédias clássicas, seja no uso da palavra tragédia para se referir a algum acontecimento que desperte “terror e piedade”.²

¹ “Arte poética é expressão que remete, em primeiro lugar, para Aristóteles (384-322 a. C.) e para o seu conhecido tratado sobre a poesia. [...] A Arte Poética de Aristóteles aparece-nos hoje, depois do romantismo e dos modernismos, não só como exemplo de rigor e fundamento de estudos clássicos, o que nunca deixou de ser, mas, sobretudo, como o primeiro texto que tentou com êxito compreender e problematizar a singularidade do fenômeno poético. O livro do estagirita dedicado à poesia tem o enorme mérito de ser um estudo empírico e descritivo, que parte quase sempre dos fenômenos para as leis e não destas para aqueles, o que lhe assegura uma perenidade invejável. Trata-se de uma poética generativa, se assim podemos dizer, e não normativa, dos textos poéticos. Neste sentido, a reflexão aristotélica não terminou ainda; a arte poética continua viva e de excelente saúde” (FRANCO, 2009).

² Usamos aqui o exemplo da tragédia, fazendo referência à sua teorização na *Poética*, na qual ela figura como gênero exemplar. Aristóteles dedica boa parte do livro a apresentar de modo exaustivo, as características deste gênero, desde aquilo que o diferencia da comédia e da epopeia aos efeitos que deve suscitar. Cf. Aristóteles (1991), sobretudo cap. VI, XIV.

Partindo das primeiras classificações dos gêneros – “épico”, “lírico” e “dramático” –, Anatol Rosenfeld distinguiu duas acepções diversas desses termos: uma “substantiva” e uma “adjetiva”. Nessa distinção, Rosenfeld tem em vista que a classificação em gêneros não deve ser “entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras” (ROSENFELD, 2014, p. 16).

Na acepção substantiva, a Épica, por exemplo, é apresentada como gênero que abrange “toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. [...] Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto” (ROSENFELD, 2014, p. 17). Na acepção adjetiva, características de determinado gênero podem ser reconhecidas em obras que não necessariamente pertenceriam a ele, nesse caso estaríamos diante de “traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2014, p. 18, grifos do autor).

A análise de *Tutaméia* remete a essas diferentes acepções quando consideramos o modo pelo qual a presença da comicidade foi interpretada. No tratamento do cômico como traço estilístico, podemos considerar que em *Tutaméia* prevalecem traços de outro gênero, que permite abarcar a comicidade sem perder sua identidade substantiva. Todavia, o que parece estar em jogo nesse livro, considerando o criticismo de gêneros, é a possibilidade de pensar que o procedimento de deslocar sistematicamente traços que seriam característicos de “outro” gênero pode indicar a configuração de um gênero outro, e implica a necessária reconsideração dos critérios e do modo de ser da própria classificação.

Na avaliação de Bakhtin, a classificação dos gêneros e o modo como ela informou parte considerável da teoria literária deve ser repensada a partir dos problemas colocados pelo romance, já que ele “se acomoda mal com os outros gêneros” (BAKHTIN, 2014, p. 399). O criticismo de gêneros se deve justamente à relação que o romanesco enquanto gênero em evolução estabelece com os outros gêneros.³ O riso e o plurilinguismo estariam na base de sua formação.

³ “O romance tornou-se o principal personagem da evolução literária na era moderna, precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo

Entre as formas mais antigas de representação da linguagem organizadas pelo riso, Bakhtin realça as formas paródicas e transvestizantes que funcionavam como espécie de “corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes” obrigando “a perceber atrás deles uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar” (BAKHTIN, 2014, p. 378). Aquilo que esse autor identifica como a “falta de respeito” da forma romanesca teria sido “preparada por esse riso” (BAKHTIN, 2014, p. 378).

É tendo em vista essa espécie de “corretivo cômico” que buscamos apresentar aquilo que na leitura de *Tutaméia* estamos interpretando como “crítico de gêneros”. Por meio da estilização paródica, o autor combina “gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes” (BAKHTIN, 2014, p. 378) e, de modo programático, articula lições de “arte poética” com exercícios de um estilo particular que são encenações paródicas da grande paródia que organiza o livro.

“Eu tô te explicando / pra te confundir”⁴

Ergo: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum (ROSA, 2001, p. 40).

De saída, a organização do livro, inusitada quando consideramos seu caráter ficcional, dá pistas de que estamos diante da paródia de um gênero sério, nosso conhecido, que, todavia, não se trata de um gênero sobre o qual a teoria literária teria se debruçado. Afinal, a que gênero pertenceria uma obra literária que apresenta índices, prefácios, glossários, epígrafes e notas de rodapé?

Não apenas a presença de marcadores discursivos relacionados a outros gêneros textuais indica que estamos diante de uma estilização paródica, mas também a utilização que o autor faz deles. O próprio índice dissimula, não sem uma piscadela, que aquilo que deveria orientar

semelhante a ele. [...] tornando-se senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento” (BAKHTIN, 2014, p. 400).

⁴ Esses versos são parte da música “Tô” de Tom Zé, presente no álbum *Estudando o samba* de 1976.

serve para desorientar o leitor. Pois em *Tutaméia*, além de um índice de leitura, encontramos também um índice de releitura, por meio do qual fica sugerido que algumas histórias sejam lidas na qualidade de prefácios.

As epígrafes, que reúnem citações diretas de procedências variadas – de ditos populares a compêndios de psiquiatria, passando por Sêneca, Tolstói, entre outras, entre as quais umas desconhecidíssimas que muito parecem inventadas (cf. GAMA, 2008) –, fazem desconfiar se a citação é respeitosa, irônica, se é reproduzida tal qual aparece na fonte e, ainda, se pertence à fonte a que fora atribuída. Os prefácios, que, como sabemos, correspondem àquela parte dos livros na qual o autor fala diretamente ao leitor com recurso a um tipo de discurso que se diferencia do ficcional e que pretende apresentar o livro, esclarecer pressupostos e orientar a leitura, podem ser lidos como se fossem tão ficcionais quanto as histórias e, longe de apresentarem o comedimento de um gênero sério, encenam uma falta de decoro programática.

Paulo Rónai, na apresentação dos prefácios, sugere pensar que, juntos, eles compõem uma espécie de “arte poética em que o escritor, [...] analisa seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade da arte [...]” (RÓNAI, 2001b, p. 17). Desviando um pouco a sugestão, é interessante observar como nos prefácios encontramos parodiadas importantes teorizações acerca da literatura,⁵ algumas vezes citadas de modo disfarçado, outras mais explícitas, a começar pela teoria dos gêneros aristotélica que é abertamente parodiada no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”.

Vários aspectos chamam atenção na leitura de “Aletria e hermenêutica”, entre eles o título⁶ e a indicação no topo da página de que

⁵ Hansen (2000) já havia observado esse procedimento, a propósito dos prefácios de *Tutaméia*, assinalando que eles se negam enquanto prefácio, mas que também não são literatura, escamoteando um “outro gênero” de “intensa afirmação da diferença, em que se deslocam os limites do teórico, produzido como ficção em que a metalinguagem explicitadora se propõe como efeito parodístico da literatura e figura” (HANSEN, 2000, p. 72, 73).

⁶ É digno de nota que um dos temas aos quais se dedicam os prefácios de *Tutaméia* seja a polêmica em torno da questão dos neologismos. A esse respeito, a leitura do de “Hipotrélico” é indispensável. Vale destacar também o uso intensivo de neologismos nos prefácios e nas histórias que, assim como o procedimento de estilização paródica, operam inversões em relação às significações convencionais e aos processos reconhecidos de formação de palavras. O título desse primeiro prefácio é emblemático de como esse

se trata de um prefácio, muito embora no primeiro índice não haja essa indicação direta, senão um discreto destaque dado pelo uso do itálico. Mas enquanto no índice o uso do itálico estabelece uma diferenciação discreta, a sua presença nos prefácios traz uma nota distinta, uma vez que neles se inverte o modo convencional segundo o qual o discurso do autor deve ser grafado sem destaque, enquanto aquilo que é tomado de empréstimo (expressões de outros autores, palavras estrangeiras) apareceria diferenciado pelo itálico ou pelo uso das aspas.

Essa observação, embora pareça tratar de um detalhe de pouca importância, sugere pensar em como a inversão se relaciona com o processo de diferenciação que o autor opera em vários níveis de significação: diferenciação entre o que é ficcional e o que é discurso sobre o ficcional, entre a história e a estória, entre a fala do autor e aquelas que ele incorpora em seu discurso. Ao embaralhar a diferenciação, o autor dissimula essas outras falas na medida em que não as destaca da sua, muito embora elas possam ser reconhecidas, já que podemos entrever a caricatura que ali se forma.

O enunciado que abre esse prefácio, sendo a primeira aparição do discurso do autor no livro, retoma uma conhecida passagem da *Poética* (ARISTÓTELES, 1991) que estabelece a diferença entre o ofício do poeta e o do historiador:⁷

procedimento se tornou uma das marcas de autoria nas obras de Guimarães Rosa, rendendo-lhe a publicação de uma espécie de dicionário dedicado ao “léxico” do escritor. Nele encontramos hipóteses de grande interesse para a interpretação do termo “Aletria”, cuja definição no dicionário se refere a uma massa “crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado de cabelo-de-anjo”. Dessa definição o estudo coloca a hipótese de o autor ter pretendido “um título jocoso (‘do tipo latim macarrônico’), ou ainda de que o autor teria inventado uma metáfora em que o termo representaria “sutilezas, finuras de linguagem, exigidoras de ‘hermenêutica’”. O estudo sugere também que aletria poderia ser um “homônimo neológico” criado pelo autor a partir do prefixo de negação – **a** – que, justaposto à – **letra** – e – **ia** –, poderia significar “privação da escrita” e ainda “analfabetismo” (MARTINS, 2001, p. 20).

⁷ “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de apresentar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderia suceder” (ARISTÓTELES, 1991, p. 209).

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato – a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: anedotas de abstração (ROSA, 2001, p. 29).

A referência não é explícita, como no caso daquelas que aparecem em epígrafes ou nominalmente no corpo do texto, e pode passar despercebida, sobretudo numa primeira leitura, porque o enunciado seguinte introduz a caracterização da estória em sua afinidade com a anedota, voltando a atenção do leitor para aquilo que figura como novidade e dissimulando o modo como o pretense discurso primeiro parodia um discurso anterior.

Note-se que, embora todo o prefácio seja dedicado a um subgênero que ele apresenta – a partir de seu vínculo com a comicidade – como “anedotas de abstração”, há outro “gênero” sendo encenado de modo “transvestido”. E nesse caso não estamos nos referindo à presença de traços estilísticos de nenhum dos gêneros que figuram na classificação aristotélica e sim ao próprio tratado analítico cujo estilo é parodiado.

Um dos principais objetos de representação do prefácio, que aparece também como tema, é a especificidade da arte poética e a particularidade da forma à qual o autor se dedica: a “estória”.

Ao diferenciar a estória da história, o autor retoma o postulado aristotélico estabelecendo não apenas uma diferenciação, mas uma relação de oposição. No tratado aristotélico a diferença advoga a favor da superioridade da poesia como algo “mais filosófico e mais sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1991, p. 209), em “Aletria e hermenêutica” a diferença se desdobra na defesa da comicidade da anedota que, à medida que “escancha os planos da lógica” propõe “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p. 29-30).

É importante notar a diferença que essa formulação apresenta em relação ao postulado aristotélico, e como essa diferença pressupõe a especificidade da literatura e da História como práticas de representação modernas.⁸ E embora o prefácio reproduza um procedimento tomado de empréstimo da forma do tratado analítico, ao se dedicar ao exame de um subgênero – que se arranjará “em categorias ou tipos certos” sendo conveniente que se “tentasse qualquer razoável classificação” (ROSA, 2001, p.30) –, ele estabelece um desvio determinante, que nos leva a reconhecer que estamos diante de uma estilização paródica e não da aplicação de um método.

Esse desvio pode ser observado na defesa da comicidade como forma digna de tratamento sério, quando esta é apresentada justamente numa relação de oposição à seriedade e à rigidez da lógica que a todo o momento é parodiada. Temos então uma caricatura do rigor aristotélico, e porque não dizer científico, da necessidade de classificação, que vai

⁸ Entendemos que a relação entre “estória” e História, como categoria de uma prática social de representação que é moderna, se distingue fundamentalmente da relação entre poesia e história presente na *Poética*. Não é a toa que o romance ascende como gênero justamente quando, ao lado das primeiras teorizações da literatura em base moderna, a “História” passa a ser a “forma narrativa privilegiada” (LIMA, 1984, p. 111). O modo como essa relação é formulada em “Aletria e hermenêutica” remete por isso à problemática em torno do realismo presente na forma do romance, e às relações entre Literatura e História. No estudo de Lima (1984) encontramos uma importante discussão acerca da “ascensão do discurso histórico e suas relações com a literatura”, que nos ajuda a pensar a oposição apresentada no prefácio tendo em vista os problemas colocados pelo modo como romance procurou fazer-se “semelhante à História” (LIMA, 1984, p. 111).

desde a seleção do léxico ao discurso demonstrativo que parece tratar de uma “verdade que se confere” (ROSA, 2001, p. 29), mas que se desestabiliza pela articulação de enunciados que se contradizem, muito embora mantenha o tom de um texto que se quer explicativo.

A inversão que a estilização paródica realiza não implica apenas o tratamento sério daquilo que seria “objeto” do gênero cômico de acordo com as convenções, mas o tratamento “sério” do próprio gênero e de seus subgêneros. Como numa boa caricatura, a seriedade não é apenas figurada, mas exagerada, como se o autor se comprometesse a defender o cômico reproduzindo fidedignamente o sistema de pensamento que subjaz à convenção e às regras estilísticas em relação às quais esse tratamento não se adéqua.

À semelhança da *Poética*, na qual a classificação dos gêneros leva em conta os diferentes efeitos que cada gênero deve suscitar, discorrendo sobre os meios, modos e objetos adequados para atingir esse efeito, as lições de poética que encontramos em *Tutaméia*, “constante de mostuário e teoria que se complementam” (RÓNAI, 2001b, p. 17), também acenam para a produção de efeitos e modos de obtê-los. Entretanto, o autor apresenta a própria pretensão em forma de blague: “Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2001, p. 30).

No conto “Desenredo”, o efeito obtido pela estilização paródica joga com as expectativas em relação ao tratamento de determinado assunto, aos pensamentos e às ações que convêm aos personagens de acordo com a sua caracterização, à coesão entre nó e desenlace da trama e em relação ao que seria necessário e verossímil. A noção de adequação que fundamenta a teoria aristotélica dos gêneros se encontra encenada nessa estória que evoca narrativas modelares e formas arquetípicas. O conto mescla traços estilísticos como a narratividade épica, o tom proverbial das narrativas orais e a elocução lírica. Os episódios e as situações que jogam com o imprevisível e com aquilo que estaria inscrito previamente nos remetem à tragédia, e envolvem reconhecimentos e peripécias, mas o desenlace não é uno e resulta de um gênero de composições que, a rigor, seria próprio à comédia.

E pôs-se a fábula em ata

Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2001, p. 74).

Entre as estórias de *Tutaméia*, “Desenredo” é emblemática para exemplificar os procedimentos utilizados no livro. Essa estória não apenas faz adivinhar “os dramas que moldaram a feição dos modelos” (RÔNAI, 2001a, p. 21) como indica, nominalmente, muitas das referências que o autor parodia e estiliza. Há que observar, nesse sentido, tendo em vista que esse procedimento em geral é identificado à intertextualidade, que as narrativas conhecidas e modelares presentes no conto figuram no repertório literário e no imaginário popular e são retomadas em registro paródico.

Os elementos apresentados na situação inicial do conto indicam que o enredo se desenvolverá a partir do tema do adultério feminino: o personagem Jó Joaquim se apaixona por uma mulher casada e torna-se seu amante. Eles passam a se encontrar clandestinamente até o momento em que o marido apanha a mulher com outro, “um terceiro” (ROSA, 2001, p. 73), e Jó Joaquim, também desenganado, se afasta da amante. O tempo segue e, como por obra da providência, a morte do marido torna a aproximar Jó Joaquim de sua amada, os dois se casam e passam a viver juntos “para feliz escândalo popular” (ROSA, 2001, p. 73). Mas, como “os tempos se seguem e parafraseiam-se” (ROSA, 2001, p. 73), a situação se repete, agora com Jó Joaquim na condição de marido deparando-se com a mulher “em péssima hora: traído e traidora” (ROSA, 2001, p. 73). Diferente do primeiro marido, que havia matado o amante e agredido a mulher, Jó Joaquim apenas a expulsa e ela viaja “fugida” a “desconhecido destino” (ROSA, 2001, p. 74). A reincidência da traição repercute na opinião pública, que representa um papel determinante no conto e em relação à qual Jó Joaquim passa a atuar como protagonista de diferentes modos: primeiro como marido traído, vítima da situação; depois como herói que se dedica a “descaluniar” a mulher diante do povo, com paciência e insistência, até que o tempo “seca” o assunto, a mulher retorna, eles voltam a viver juntos e põe-se a “fábula em ata” (ROSA, 2001, p. 75).

A estória começa por evocar a figura de um narrador que se dirige aos seus ouvintes dramatizando uma cena onde o leitor é reportado ao registro das narrativas orais. Essa evocação é uma espécie de isca que alimenta determinadas expectativas do leitor, ainda mais quando temos em conta que as narrativas de Guimarães Rosa muitas vezes são lidas como se buscassem reproduzir a autêntica oralidade do sertanejo do norte de Minas. A figura desse narrador merece por isso uma atenção especial, pois embora identifiquemos a presença de traços da narrativa oral, é importante reconhecer que ela se combina à linguagem do autor. Pressupor que suas narrativas reproduzem fielmente a oralidade é desconsiderar as outras linguagens que se combinam nessa estilização, perdendo de vista o deslocamento que a combinação opera.

A epígrafe de Tolstói que encontramos na sétima parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” sintetiza um problema relativo à pretensão de reprodução “fiel” que está implicada nessa atitude do narrador: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (ROSA, 2001, p. 226). E, nesse caso, ela nos serve para refletir sobre a recusa da estória em ser História, tendo em vista um tipo de realismo – no qual o narrador se apresenta na posição de observador que “mostra” a realidade ao leitor, ao descrevê-la “tal qual é” –, e também para refletir sobre a expectativa em relação à incorporação da oralidade que, como apontamos, é interpretada como se o autor, transcendendo o registro escrito, pretendesse reproduzir o caráter autêntico e supostamente puro das narrativas orais.

Vale lembrar as reflexões de Benjamin sobre o narrador e o ensaio de Adorno sobre a posição do narrador no romance para reconhecermos na figura evocada no início de “Desenredo” um simulacro daquele narrador que “não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Quando a “arte de narrar” entra em declínio e a “faculdade de intercambiar experiências” se esvazia na forma da sociabilidade que está na origem do romance, “o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2012, p. 55) que subjaz à postura do narrador é solapado. Diferente das narrativas evocadas por Benjamin, da “experiência que passa de boca em boca” (BENJAMIN, 2012, p.214), o romance está referido ao indivíduo isolado “que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Essa característica do narrador do romance, intimamente ligada à atividade solitária do escritor e do leitor, se estende a outras formas como

a novela e o conto que, assim como o romance, se constituem a partir da linguagem escrita e estão referidas ao gênero épico por se tratarem de obras em que um narrador apresenta “personagens envolvidos em situações e eventos” (ROSENFELD, 2014, p. 17). Nesse sentido, quando nos referimos às características do romance, e, sobretudo ao romanesco, temos em mente um conjunto de formas entre as quais se inclui o conto (neste caso, as “estórias” de *Tutaméia*).

A evocação da figura do narrador da tradição oral que inicia o conto, manifesta-se também no desenvolvimento da narrativa. Entre outros aspectos, destacamos o tom sentencioso e sábio dos comentários desse narrador que se manifesta pela sistemática utilização de provérbios. Essa utilização, entretanto, não corresponde à reprodução “fiel” de sentenças da sabedoria popular contida na forma proverbial, senão ao procedimento de parodização que desloca não apenas os provérbios de seu contexto usual, como também a verdade que eles contêm.⁹

É interessante recordar a dimensão utilitária das anedotas que se destaca no primeiro prefácio, tendo em vista a relação dessa dimensão com os procedimentos utilizados na “prática da arte” para obter-se determinados efeitos. Também vale a pena recordar que o efeito enunciado que se pretende obter é indeterminado: “o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2001, p. 30). Os deslocamentos efetuados na parodização presente em “Desenredo” podem ser lidos, nesse sentido, como exercício da lição poética que se pode tirar do primeiro prefácio.

Assim como em “Aletria e hermenêutica” a estilização paródica do tratado de poesia deságua no oposto daquilo que o estilo, por assim dizer, promete – já que as demonstrações não correspondem à expectativa de exatidão –, em “Desenredo” o mesmo procedimento efetua uma “suspensão de julgamento” que destoa do tom sentencioso da sabedoria referida à figura do narrador e à forma proverbial.

⁹ No estudo de Gama (2008), citado anteriormente, encontramos uma análise da utilização dos provérbios em “Desenredo” que é apontada como outra característica do simulacro de narrativa oral, portadora de um conselho de sabedoria prática característico da figura do narrador evocado. A análise contempla ainda o modo como a utilização dos provérbios se efetua na chave dos deslocamentos que se processam ao longo do livro, assinalando as transformações das formas conhecidas “originais” e a reprodução da fórmula proverbial com ditos inventados, mostrando a maneira pela qual essa utilização efetua um deslocamento do saber que eles portam.

Em *Tutaméia*, o leitor atento perceberá que a instância do julgamento se faz presente como indagação, tanto figurada nas narrativas de modo a sugerir essa reflexão, como no caso de “Desenredo”, ou mesmo mencionada explicitamente em algumas das epígrafes do livro.¹⁰ Entendemos que essa indagação joga com as expectativas em relação àquilo que se apresenta como verossímil.

A estória de Jó Joaquim, personagem que contraria o destino que lhe convém – não apenas pelo fato de “operar” o passado, mas também por se tratar de um tipo vulgar que “tinha o pra não ser célebre” (ROSA, 2001, p. 72) e atua como protagonista do drama –, não se apresenta simplesmente como a narrativa de algo que “aconteceu” e sim de como o personagem cria uma “nova realidade” a partir de uma narrativa sobre o que aconteceu.

Vale lembrar que a instância do julgamento é o ponto de partida de Todorov em sua “Introdução ao verossímil”, que toma como mote uma situação em que duas versões de um “mesmo” acontecido se confrontam. Diante da dúvida, em quê ou em quem acreditar? Como julgar? Notemos que o exemplo dado por Todorov sugere pensar que não se trata de estabelecer uma verdade, mas aproximar-se dela, de dar uma impressão de verdade, e que essa impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for o relato e, nesse sentido, o verossímil é pensado tendo em vista a construção do narrador e modo como ele se porta em relação ao leitor/ouvinte.

Em “Desenredo”, a narrativa de Jó Joaquim produz efeito, e o julgamento, que confina a trama ao tema do adultério e os episódios à previsível reincidência da atitude infiel da personagem feminina, dá lugar à indagação acerca da relação entre o “real” e aquilo que é contado. O desenlace da trama suspende o julgamento em relação à mulher e chama atenção para o modo como se constrói esse julgamento. A realidade “nova, transformada” (ROSA, 2001, p. 74) não se deve à revelação da “verdade”, ao acesso a acontecimentos factuais que em si seriam responsáveis por “redimir a mulher” (ROSA, 2001, p. 74), e sim à ação de Jó Joaquim, que deixa de ser simplesmente o protagonista do drama e se nos apresenta como protagonista da própria estória, seja daquela que está diante do leitor,

¹⁰ Especialmente as epígrafes presentes no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, atribuídas ao médico grego Sextus Empiricus, que versam justamente sobre a instância do julgamento e da sua necessária suspensão.

sob a máscara de um narrador que se reporta “a seus ouvintes” (ROSA, 2001, p. 72), seja daquela que cumpre “descaluniar” a mulher diante do povo que “tudo aplaudiu e reprovou” (ROSA, 2001, p. 74), e termina por acreditar na realidade transformada. Nesse sentido, o efeito produzido não corresponde às expectativas que se tem em relação à verdade e o modo como sua revelação costuma intervir na fortuna dos personagens.

Se todas as evidências depõem contra a índole da mulher, não parece plausível que o protagonista logre em “descaluniá-la” diante de uma realidade que se impõe com referência ao acontecido. Não obstante, nesse caso, a verossimilhança não está subordinada à plausibilidade nem lhe é correspondente.

Descartando um sentido de verossímil que se define por uma relação com a realidade, Todorov retoma dois outros sentidos que nos interessam nessa análise. Um deles refere-se justamente à relação de um “texto em particular, com um outro texto, geral e difuso, chamado opinião pública” (TODOROV, 2003, p. 116). O outro se refere à relação do verossímil com os gêneros, e formula que “há tantos verossímeis quanto gêneros” (TODOROV, 2003, p. 116). Considerando esses dois sentidos, podemos observar que o verossímil em “Desenredo” é encenado em pelo menos dois níveis: internamente à história, onde se confrontam a opinião pública e a narrativa de Jó Joaquim, e em relação ao modo de contá-la, confrontado às exigências internas do gênero à qual a estória pertenceria.

O problema da verossimilhança nessa estória se articula com procedimento de parodização que viemos apontando. No tocante à relação que o romanesco estabelece com os gêneros acabados, “Desenredo” apresenta uma mescla estilística que encena diferentes gêneros sem adequar-se a nenhum deles. Aquilo que no conto aparece como necessário e verossímil assinala o traço autocrítico do romanesco enquanto gênero que não respeita nem as convenções de sua própria época. Diferente do tratamento realista (em relação ao qual, aliás, o tema do adultério rende outros frutos) em que o verossímil atua como máscara “com que se disfarçam as leis do texto”, que tende a apresentar essas leis “como submissões ao referente” (TODOROV, 2003, p. 118), “Desenredo” sugere que aquilo que se apresenta diante do leitor é produto de um artifício e não de uma relação com a realidade ou de correspondência entre verossimilhança e verdade.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FRANCO, António Cândido. Arte poética. In: CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Lisboa: FCSH/NOVA, 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

GAMA, Mônica. *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. 2008. 187 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RÓNAI, Paulo. As estórias de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. p. 21-27.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. p. 14-20.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 13 de junho de 2018.



Refazer estórico: a elaboração poética como protagonista em duas novelas de *Corpo de baile*

Historical Redoing: The Poetical Elaboration as Protagonist in two novels from *Corpo de Baile*

Rondinely Gomes Medeiros

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

rondinelysm@gmail.com

Resumo: O artigo pretende evidenciar o protagonismo que as elaborações poético-ficcionais desempenham nas novelas “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*. Descrevemos as ambivalências e os impasses próprios das consciências dos personagens protagonistas, Pedro Orósio e Manuelzão, e, em seguida, o confronto entre a angústia decorrente dos impasses e as irrupções e percursos das estórias, canções e poemas, bem como de seus lugares de origem e seus destinatários, como forma de compreender a incidência incontornável dessas elaborações poético-ficcionais sobre os desfechos das novelas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; experiência literária; refazer estórico.

Abstract: The article intends to highlight the protagonism played by poetic-fictional elaborations in the novels *O Recado do Morro* and *Uma Estória de Amor*, from Guimarães Rosa’s *Corpo de Baile*. We describe the ambivalences and impasses that characterises the protagonists’ consciousness, Pedro Orósio and Manuelzão. Furthermore, we investigate the confrontation between the angst resulting from those dilemmas, and the stories’ paths, songs and poems; as well as their places of origin and their recipients, in order to understand the unavoidable incidence of these poetic-fictional elaborations on the novel conclusion.

Keywords: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; literary experience; storical redoing.

*A visão instantânea que nos faz descobrir o
desconhecido, não numa remota terra incógnita,
mas no próprio coração do imediato.*

Rimbaud

Refazendo tudo – refazenda

Gilberto Gil

Nas sete novelas de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, é marcante a presença de personagens que por meio da *metamorfose da palavra* operam transformações decisivas no destino da trama; são cantadores, contadores de estórias, profetas, loucos ou poetas. Assim são os cantadores, tocadores, Joana Xavier e o Velho Camilo, em “Uma estória de amor”; Laudelim Pulgapé, os três lunáticos, os dois profetas e o menino “caxinguelê de ladino”, em “O recado do morro”; o vaqueiro Grivo e o cantador Quantidades, em “Cara-de-Bronze”; a velha Rosalina e o poeta Pernambo, em “A estória de Lélío e Lina”, e o Chefe Zequiél, em “Buriti”. Estes personagens estão na origem ou tomam parte de forma imprescindível em *elaborações ficcionais e poéticas* (com intervenções até mesmo terapêuticas, como são as respostas de Rosalina ao vaqueiro Lélío), que, insuspeitadamente (como a influência que as novelas do rádio, ouvidas e comentadas na companhia de vizinhos, exercem sobre Soropita, em “Dão-lalalão”), vão acumulando pequenos desvios e acabam por redesenhar os caminhos do enredo. O que aqui chamamos de elaborações poético-ficcionais são as constelações de estorieta, causos, quadras, poemas, provérbios e canções que são contadas/cantadas por personagens das novelas desta obra e que constituem parte fundamental – sugerimos que chegam a ser mesmo protagonistas – de seus enredos. De modo especial, em “Uma estória de amor” e “O recado do morro” tais elaborações poético-ficcionais incidem de maneira fulminante, tanto porque são elas mesmas intrigas que correm por baixo da trama suposta principal, como porque suas composições derradeiras definem os destinos últimos dos protagonistas envolvidos.

O papel das elaborações poéticas e ficcionais nestas duas novelas ganha relevo por conta, especialmente, das posições que ocupam os dois protagonistas – Manuelzão, em “Uma estória de amor”, e Pedro Orósio, em “O recado do morro” – em relação às estórias que estão

sendo tecidas. Em ambos os casos, os protagonistas, ainda que em status radicalmente distintos um do outro, estão imersos em impasses existenciais e encruzilhadas morais que provocam ora imobilidade, ora desânimo. Essa angústia é constituída tanto pela presença incômoda do passado na vida presente (memórias, situações não ou mal resolvidas) quanto por uma missão/tarefa a ser executada no futuro, para a qual falta o estímulo ou a razão necessária. Na tese *Fórmula e fábula*, Willi Bolle nota que, diferentemente dos contos de *Sagarana*, “em *Corpo de baile*, a caracterização dos personagens e a representação de conflitos psicológicos passam a dominar, em detrimento da ação” (BOLLE, 1973, p. 69). Para Bolle (1973), tais conflitos não resvalam em psicologismo superficial restringindo-se a dilemas puramente individuais, mas, pela complexidade e frequência das caracterizações, estabelecem uma espécie de comunidade tipológica do sertão: “a constelação dessas figuras e de inúmeros comparsas num amplo *corps de ballet* assume valor de modelo da sociedade sertaneja” (BOLLE, 1973, p. 77). Transfigurada poeticamente em personagens-modelo, a “sociedade sertaneja” representa, em *Corpo de baile*, aspectos elementares das comunidades dos Gerais, visitadas por Guimarães Rosa no período de preparação da obra e que, tanto na época de tais viagens como no cenário das histórias, passam por significativas mudanças modernizantes, que “indicam que a região está menos distante do mundo urbano que o *sertão* propriamente dito, onde se situam as aventuras e os amores de Riobaldo e Diadorim. E em processo de aproximação crescente” (SOARES, 2008, p. 42).

Acerca desse aspecto, portanto, *Corpo de baile* se contrapõe também a *Grande sertão: veredas*, tanto porque o *sertão* desta obra é um mundo mais afastado das transformações modernas quanto porque as apreensões por que reiteradamente passam os personagens daquela ocorrem, em situação diametralmente oposta ao nomadismo guerreiro do *Grande sertão: veredas*, no sedentário cenário das fazendas de gado. Se tal espírito apreensivo é característico da comunidade dos sertanejos geralistas em *Corpo de baile* e se tais inquietações não apenas têm origem como se desenvolvem e estão imbricadas a todo momento em posicionamentos sociais, hierarquias e modificações iminentes ou em curso dos modos de vida tradicionais, não é de menor importância observarmos, no interior da trama, de onde surgem e para quem se endereçam as estórias/poemas/canções – o que aqui temos chamado de elaborações poético-ficcionais – e qual o alcance de seus efeitos imediatos.

No caso de nossas duas novelas em destaque, a caracterização dos dois protagonistas é de particular interesse, especialmente porque, por uma técnica textual similar, o narrador encontra-se muito próximo de suas consciências, de forma que são as impressões do mundo, as disposições de espírito, os julgamentos, pensamentos e, por fim, decisões dos personagens, que perfazem todo o enredo principal. A técnica narrativa, usada com diferentes matizes nos dois textos, aproxima o narrador da consciência do personagem principal, fazendo com que o ponto de vista do enredo lhe seja contíguo, ou por vezes simultâneo. Mesmo assim, mesmo tendo acesso às vozes íntimas dos personagens, a onisciência do narrador é limitada pelo desconhecimento em relação ao futuro. Em “Uma estória de amor” este narrador circunscreve sua focalização ao personagem de Manuelzão, acompanhando exclusivamente sua consciência; já em “O recado do morro”, o narrador ocasionalmente adota uma vaga focalização externa, porém de tal forma difusa que em alguns momentos parece-se mesmo uma visão lateral de acontecimentos próximos a Pedro Orósio. Em trechos de maior densidade, por sua frequente contiguidade à consciência do personagem, a voz do narrador eventualmente combina-se, intercala-se, confunde-se e, por fim, se funde com a consciência do personagem, que invade o espaço da narração, alternando-se com a voz do narrador ou mesmo dominando-a. Nos dois casos, o fluxo de consciência (intermitente ou exclusivo) traz à tona a consciência angustiada e os impasses aos quais está presa. Isso se passa, por exemplo, quando das insones divagações de Manuelzão na véspera da festa que ele planejara ou com a eufórica indecisão de Pedro Orósio na tarde festiva do arraial. Tais intercâmbios de posição entre narrador e personagem e a limitação da onisciência do narrador, aproximam desse ponto o próprio leitor que, de modo isomorfo, estará à mercê da irrupção das elaborações poético-ficcionais até o final da trama.

Em “Uma estória de amor”, Manuelzão é um homem de meia idade, preposto da pioneira fazenda da Samarra, que está coordenando os preparativos e a realização da festa de inauguração da capela que ele mesmo construíra em homenagem à sua falecida mãe. Durante a preparação, vai-se expressando uma consciência angustiada, repleta de pensamentos desencontrados, sentimentos antagônicos, memórias doloridas e drásticos juízos de valor. Manuelzão encontra-se em uma posição cindida na comunidade da Samarra: ao mesmo tempo em que se sente o responsável pela colonização e civilização do lugar ermo,

permanece com a dolorosa suspeita de que essa mesma empresa terá sido a causa do fúnebre desaparecimento de um riachinho que atravessava a fazenda, fato que percorre todo o texto como evocação de uma filiação terrena ominosamente desprezada pelo seu espírito empreendedor; ao mesmo tempo em que entende ser a máxima autoridade presente (já que o verdadeiro dono, Federico Freyre, quase nunca aparece) – dando a si o papel de mantenedor da ordem, espelhando-se nas atitudes e posturas de outros senhores fidalgos, assentando-se na companhia dos mais importantes – também tem certeza de ser um simples empregado cuidando da propriedade de outrem, filho de pobres camponeses, sem posses próprias que lhe deem segurança fora da Samarra. Essa posição ambígua gera pensamentos ambivalentes, cujas contradições vão aumentando a pressão ao longo do enredo: mesmo quando “se sabia o mais forte” (ROSA, 2006, p. 138) e se imaginava “quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses” (ROSA, 2006, p. 140) e se apresentava “público como uma árvore, em sua definitiva ostentação” (ROSA, 2006, p. 139), Manuelzão se dava conta que “nascera na mais miserável pobrezinha”, vaqueiro de profissão, que agora “trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (ROSA, 2006, p. 140). Manuelzão é o centro da consciência da narrativa, pressionada e constantemente se deslocando entre o grupo ao qual se sente destinado e o grupo de origem do qual faz – inextrincavelmente – parte, a contragosto. Esses grupos são exemplificados em personagens aos quais Manuelzão se sente alternadamente identificado e desidentificado: o patronato (Federico Freyre, o Senhor do Vilamão, Seo Sejasmim, Seo Lindorífico, Seo Velho) e a diversidade de figuras condensadas, na consciência de Manuelzão, nos signos da miséria, da submissão e da fraqueza (seu pai, sua mãe, seu filho bastardo, o velho Camilo, Joana Xaviel, João Urugem, o povo que veio para a festa), associadas, estas, na narrativa, de modo muito sutil, ao comportamento de rebanho dos bois, em oposição, por sua vez, à figura de mando que Manuelzão faz de si mesmo, com postura de vaqueiro-cavaleiro. Nessa angústia está implicada a tarefa de, dali a quatro dias, levar uma boiada em trânsito pelo sertão.

Já em “O recado do morro”, Pedro Orósio é um enxadeiro semianalfabeto que lidera uma quase-longa viagem pelo sertão dos Gerais, a título de guia de uma comitiva formada por personagens importantes, “três patrões [...] de limpo aspecto, gente de pessoa” (ROSA,

2006, p. 390). Acompanha-os o encarregado da tropa de burros e das cargas, Ivo Crônico, que é companheiro de estrato social de Pedro Orósio, com quem tem sérias desavenças devido ao comportamento namorador e lascivo deste último. Pedro Orósio ocupa posição também ambígua, expressa de duas formas no desenrolar do enredo principal: sendo um homem de grande porte, com “talhe de gigante” (ROSA, 2006, p. 389), que impõe respeito e temor, ele se porta de maneira generosa e amigável, dominando reiteradamente seu ímpeto belicoso, “querendo bem a tudo, vagaroso” (ROSA, 2006, p. 435). Ao longo do enredo, se evidenciam os impasses na consciência de Pedro Orósio: ao tempo em que sente, seguidamente, vagos desejos de voltar a morar como camponês nos Gerais de sua infância, sua verve libidinosa e a falta de um estímulo concreto o demovem rapidamente da intenção; pensa em casar, mas resiste em renunciar aos prazeres da vida festiva; compreende alguns elementos importantes da viagem, mas desiste de falar sobre eles aos “patrões” da comitiva, por medo de não saber se expressar. Os juízos que Pedro Orósio vai formando sobre a índole de seus companheiros também são ambíguos: reconhece-os como pares, porém os vê “alforriados de qualquer regra” em oposição a si mesmo que vê como dando “apreço demais aos patrões, resguardando a ordem” (ROSA, 2006, p. 435); cede, por um afeto amigável, às tentativas de suposta reconciliação de seus companheiros, mas ao mesmo tempo sente por eles uma espécie de raiva e desprezo, sentimentos antagônicos que entrarão em colapso durante uma segunda e definitiva caminhada na companhia deles.

Apesar de traír o colorido e a diversidade de níveis semânticos e simbólicos da narrativa, o propósito dessa caracterização sintética dos dois principais personagens é situar o contexto simultaneamente psicológico, social e diegético em que radicais transformações mitopoéticas são realizadas. São esses focos narrativos – estados de consciências angustiadas e pressionadas por posições cindidas, junto dos quais está o narrador e, conseqüentemente, o leitor – que serão atingidos de cheio pelas histórias/poemas/canções que se elaboram em segundo plano e se imiscuem na narrativa de forma surpreendente e definitiva.

Analisando magistralmente “O recado do morro”, Wisnik (2008) demonstra que nessa novela há duas viagens entrelaçadas, uma literal – a de um comboio que conduz um naturalista nórdico em sua pesquisa científica, acompanhado de um lado por um fazendeiro e um sacerdote, e de outro, por uma dupla de sertanejos não letrados auxiliares nos

trabalhos manuais – e uma metafórica, “a do recado enigmático” que vindo das profundezas de uma montanha será transformado em canção e incidirá sobre o conflito oculto na trama principal (WISNIK, 2008, p. 160). A tessitura de “O recado do morro” como sendo outra estória desenvolvida em segundo plano em relação à trama principal pode ser vista, sinopticamente, junto à tessitura das estórias em “Uma estória de amor”, que ardidamente se infiltram nas reflexões impacientes de Manuelzão e por fim se tornam a solução para o impasse desenvolvido em segundo plano. Em “Uma estória de amor” o que se desenrola *nos subterrâneos da trama principal* (preparativos e realização da festa) é o impasse de Manuelzão em relação à tarefa de seguir com a boiada, apresentado de modo elíptico e fragmentário e emergindo para o primeiro plano no final.

À simplicidade desse esquema acrescentamos duas observações sobre elementos fundamentais no desfecho das duas histórias: aquilo que precipita a resolução da trama principal não é um fato puro, objetivo – seja a vingança mortal de Pedro Orósio, seja a decisão de Manuelzão de sair com a boiada – mas a súbita, imediata e profunda *compreensão* oriunda da escuta atenta de uma *estória/poema/canção*. Se em “O recado do morro” é a própria elaboração poético-ficcional que constitui a trama subterrânea, em “Uma estória de amor” essa elaboração poético-ficcional é um componente secundário na trama principal que se intromete de forma revolucionária na resolução da trama subterrânea. Além disso, é significativo que essas estórias, intercambiando termos e relações entre termos, solucionem os impasses vividos pelos protagonistas oferecendo-lhes uma abertura, uma indeterminação – um ponto de partida em vez de um ponto de chegada. Os dois textos terminam com a irrupção de uma curva no momento do fechamento de um círculo, anúncio de uma linha de fuga que, entretanto, não chega a ser desenhada. Aqui a palavra dêsfecho ganha uma tonalidade especialmente roseana, porque passa a designar a contraefetuação de um fechamento: isto é, uma abertura conclusiva, o começo de uma outra estória não-contada, um re-começo. Lembrando uma famosa passagem de Guimarães Rosa – “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1985, p. 7) –, podemos equiparar a trama da consciência angustiada do protagonista àquilo que foi chamado pelas filosofias da história de “transformação histórica” ou “fazer-histórico”, “a marcha gradual da evolução do princípio cujo conteúdo é a consciência da liberdade”

(HEGEL, 1999, p. 55) ou, em seu desdobramento, a *confecção da história* enquanto sucessão temporal na qual se desenrolam os atos humanos e emergem as sociedades/culturas, enquanto seleção de fatos e conjunto de interpretações sobre esse fluxo temporal e, ainda, enquanto sistematização e transmissão pedagógica desses fatos e interpretações (KARNAL, 2004, p. 8). As estórias principais, nos dois textos, ilustram o caráter pretensamente consciente e autônomo do espírito histórico, a capacidade humana de perceber, avaliar e decidir suas ações e de medir e prever o seu alcance – algo como uma estória da consciência histórica e da filosofia da história, enredo da modernidade colonizadora, vocacionada ao domínio do próprio destino e do mundo.

Já aquilo que se desenvolve fora da compreensão do protagonista (quer por indiferença, como é o caso de Pedro Orósio, quer por perturbação do entendimento, como o de Manuelzão) – a saber, a urdidura das estórias, poemas e canções e a sua irrupção ao mesmo tempo inesperada, incontornável e transformadora – transcorre de forma errática, por meio de elaborações precárias, remendos e gambiarras, interações laterais e irrelevantes para a grandeza empolada das decisões que a consciência prepara para a História. E, no entanto, é esse múltiplo e subterrâneo agregado de estórias/poemas/canções que, justapostos ou enganchados, efetua uma re-constituição poética da e contra a História, uma revolução estórica. Tal efeito ocorre em cascata, do protagonista para o narrador e deste para o leitor, desmantelando a univocidade (das camadas) do real por meio dessa outra modalidade de realidade que é a ficção. Aqui se vê em ação, no seio mesmo do gesto da leitura/escuta (e destacamos que os sujeitos desse gesto são antes, e primeiramente, os tidos como protagonistas dessas novelas), a operação desconcertante da ficcionalização, com sua abundância de mundos; operação cujo resultado, como nota Saer (2009, p. 4), “não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade”.

O refazer estórico do mundo, nas duas novelas, reconfigura o próprio estatuto do protagonista e o que o leitor apenas vislumbra é uma mudança de perspectiva do protagonista em relação ao mundo, ocasionado pela e ocasionando a emergência da perspectiva de um mundo, que desloca o protagonista e seu dever histórico (e o narrador que lhe está contíguo, e o leitor que lhes está contíguo...) de seu lugar

central. Mesmo ocupando a centralidade da narrativa, Manuelzão e Pedro Orósio, não são os porta-vozes das estórias/poemas/canções elaboradas, mas seus endereços, seus pontos de chegada. As estórias/poemas/canções não só se dirigem a eles como modificam substancialmente suas vidas, seus modos de estar na História. Se o recado chega a seu destinatário, por tortas linhas, na forma da canção/poema épico de Laudelim Pulgapé, a canção/poema épico do Velho Camilo chega a seu destinatário em forma de recado. Por um lado, a viagem do recado acompanha um Pedro Orósio indiferente ao seu concerto atonal, a cujo termo poético acede surpreso; por outro, a contação de estórias e as trovas de cantadores acompanhadas com ouvido atento e severo por Manuelzão atinge-lhe, no final, numa dimensão existencial insuspeitada. O primeiro não sabia que *isso* poderia ser uma estória, o outro não sabia que a estória poderia ser *isso*, os dois não sabiam que *estória* e *vida* estariam a tal ponto imbricadas que se transformariam mutuamente. Tudo ocorre, segundo a imagem conceitual de Freud (1996), como se, de fato, em *outra cena* se desenrolasse o processo de formação do desígnio que, captado e percebido na hora decisiva, servirá de desfecho. Des-fecho que, como uma abertura indefinida, constitui-se enquanto deslocamento do eixo do protagonismo, perfazendo uma espécie de protagonismo passivo pelo qual o protagonista é levado a tornar-se antes destinatário das contingências estóricas (ficção) do que controlador de seu destino (História). Trata-se da subversão da relação habitual entre “eu” e “mundo”, da descoberta de mundos a partir da descoberta de um campo de possibilidades do eu. Como, justamente, destaca Nodari (2015, p. 79), está na raiz mesma da experiência literária: “descobrir um eu possível é variar a própria posição, o próprio ser. E toda descoberta desse tipo é um encontro em que se descobre não (só) o outro, mas a relação com ele, a relação com outro mundo”.

Em “Uma estória de amor”, a consciência inquieta de Manuelzão se debate entre um passado de pobreza e submissão e o delírio de ocupar enfim uma posição de mandatário; esse delírio tem uma estreita relação com o tratamento paternalista e patriarcal que dispensa às mulheres, aos familiares, aos agregados da propriedade e ao povo que assiste à festa. É justamente do fundo desse conjunto disforme de subalternos que as elaborações poético-ficcionais se originam, se intensificam e aparecem apoteoticamente. Essas elaborações acontecem no entrelaçamento dos elementos que, na consciência angustiada de Manuelzão, representam as forças que o puxam “para baixo”, opondo-se, com a consistência daquilo

que foi realmente vivido, a seu delírio de grandeza; esses elementos são apresentados na narrativa nos termos da *festa*, da *estória*, do *amor* e do *indigenato*, e desorganizam as propriedades do trabalho e do progresso civilizatório que Manuelzão é constrangido a adotar como missão de vida. E é o amálgama desses elementos na estória do Velho Camilo que oferece a Manuelzão a possibilidade de romper com o delírio de grandeza. É essa *outra cena* que se desenvolve em “Uma estória de amor”, uma espécie de sonho da narrativa, que, por sua vez, em “O recado do morro”, como demonstrado por Wisnik (2008), é a costura alógica, por meio de crianças e loucos, e condensada poeticamente na canção de Laudelim, de uma profecia que transformará o destino de Pedro Orósio. Os dois textos terminam apontando o surgimento de outras possibilidades de vida e de estória, a oferta performática de um refazer estórico. Nas duas tramas, a transformação estórica, isto é, o curto-circuito no destino dos protagonistas e da história, é um efeito do percurso errático de ficções, alucinações e equívocos, elementos recalcados – isto é, reprimidos, porém vivos e perturbadores – daquilo que foi relegado pela consciência histórica como minoritário, irrelevante e inofensivo.

A estória na canção de Laudelim Pulgapé e o recado do Velho Camilo são, portanto, irrupções da multiplicidade que vira protagonista da narrativa – se endereçam para as consciências diferentemente angustiadas dos dois protagonistas e almejam o mesmo efeito: estabelecer curvas diferenciais no impasse recursivo em que estes se encontravam, oferecer aberturas aventurescas do imaginário.

Mas para onde apontam essas outras possibilidades? Para baixo! *Os lugares de origem* e elaboração das estórias/recados remetem a forças telúricas, alegoria da vocação terrestre dos personagens, e indígenas, isto é, que denotam o envolvimento corporificante dos personagens e das estórias com a terra e a comunidade.¹ O recado que vem *da pedra, da terra*

¹ Utilizamos o termo *indígena* no sentido que Eduardo Viveiros de Castro lapidarmente formulou em recente aula pública, fazendo oposição (positiva) com o conceito de índio e (negativa) com o conceito de *cidadão*: “Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beirário ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um ‘povo’. Ser cidadão, ao contrário, é ser parte de uma ‘população’ controlada (ao mesmo tempo ‘defendida’ e atacada) por um Estado. O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do

é ouvido, elaborado e reelaborado de modo equivocado por personagens que são diametralmente opostos às figuras importantes da viagem – loucos e profetas, uma criança e um poeta, em oposição aos representantes da razão científica, da propriedade e da instituição religiosa (como lembra Wisnik (2008), a tríplice operação da elite colonial brasileira, evidenciada por Bosi (2006): a cultura, a colonização e o culto). Na outra novela, as estórias que atormentam Manuelzão vêm de tempos imemoriais e são adaptadas e reelaboradas por personagens desprezíveis – cantadores, dançadores de lundu, uma velha cigana – que confrontam as figuras às quais Manuelzão almeja se equiparar; tais estórias ganham seus contornos definitivos na boca do Velho Camilo e condensam todos os elementos perturbadores para o projeto patriarcal de Manuelzão: a transfiguração da pobreza em suficiência representada no Velho Camilo, o amor que este dedica a Joana Xaviel e que fora proibido pela lei de Manuelzão, a relação irmanada entre um vaqueiro e um boi encantado na “Décima do boi e do cavalo”, a evocação do riachinho como lugar indestrutível da vida selvagem...

Por seu turno, *os efeitos* que as estórias-recados exercem ao chegar a seus destinatários também apontam para baixo, para aquela vocação telúrica e indígena: durante a viagem, Pedro Orósio reincidentemente tem certo desejo de reestabelecer moradia como camponês nos seus Gerais, mas sente também que lhe falta um motivo bastante – “faltava a saudade, de sopé” (ROSA, 2006, p. 435) – para tal retorno. Ao receber e entender, de modo desavisado, o recado veiculado na canção de Laudelim, “música cósmica, telúrica” (XISTO, 1983, p. 129), Pedro Orósio recupera esse pertencimento à terra, recebe aquilo que lhe faltava para voltar aos seus Gerais – não por acaso é ao retirar os sapatos e novamente entrar em contato direto com o chão que ele compreende o recado. Com isso, Pedro Orósio desvia-se do percurso planejado e segue em *outra* direção, reassumindo a sua razão de origem (a volta aos Gerais).

chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto” (CASTRO, 2016). Aliás, Viveiros de Castro também interpretou “O recado do morro” de forma inédita e potente, ao comparar seus personagens com a estrutura xamânica de escrita e leitura e os efeitos possíveis e cosmopolíticos do livro do xamã yanomami Davi Kopenawa em parceria com seu amigo antropólogo Bruce Albert, “A Queda do Céu” (CASTRO, 2015; KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Já Manuelzão, ao compreender a estória, permanece na mesma direção (a viagem com a boiada), porém, assumindo *outra* razão para tal. É Manuelzão quem solicita ao Velho Camilo que conte uma estória e, ao final da “Décima do boi e do cavalo” recitada pelo velho, declara que “está clareando agora, está resumindo [...] a festa não é para se consumir, mas para depois se lembrar” (ROSA, 2006, p. 245). No estudo citado acima, Willi Bolle compreende este desfecho como uma solução exterior e pacificadora para conflitos de origem social e política da organização da Samarra:

Para os ouvintes, a balada transfigura seu mundo de trabalho em um mundo heroico, um mundo de festa [...]. Assim, Camilo ajuda Manuelzão a sair da tristeza [...]. O desânimo do protagonista, esboço de uma tomada de consciência do seu papel de desbravador de terra despojado de terra, é remediado através de uma estória bem contada [...] [por cuja impressão] os ouvintes [...] ganham um novo dinamismo para o trabalho (BOLLE, 1973, p. 78).

Tal leitura sociologizante arrisca reduzir a potência criativa da incidência das estórias sobre a decisão de Manuelzão, especialmente se considerarmos como aspectos decisivos o lugar de onde elas partem (injustificadamente tido por Bolle (1973) como intervenção de um *deus ex-machina* quando, como dito acima, pipocam aqui e ali em toda a narrativa), o papel que a elaboração de estórias e canções desempenha na angústia do protagonista e, principalmente, os elementos amalgamados na “Décima do boi e do cavalo” em sua relação alegórica com os elementos do enredo que subscrevem os impasses da consciência. Durante toda a narrativa, Manuelzão esteve oprimido pela angústia de, querendo fazer parte da fidalguia senhorial, saber-se pertencendo à mesma classe daqueles que associava inconscientemente ao *rebanho bovino*;² além

² Como referido rapidamente acima, em diversas passagens Manuelzão associa (inconscientemente?) os segmentos subalternos ao gado bovino: associações livres, por meio de adjetivos, verbos ou locuções; sobre o comportamento de seu filho Adelço: “em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi” (ROSA, 2006, p. 143); sobre sua relação com mulheres: “gado sem marca” (ROSA, 2006, p. 177); como juízo estético da multidão camponesa na festa: “o povo trançando, feito gado em pastos novos” (ROSA, 2006, p. 197) – e o paralelismo imagético entre a multidão e o pasto: “a gente se afastava dali, os pastos estavam cheios de reses que iam formar a boiada” (ROSA, 2006, p. 215).

disso, também se sentia dividido entre a sua natureza ordenadora, do trabalho e da colonização, e as malemolências do amor, das festas e da poesia, inutilidades que queria desprezar e ocasionalmente suportava, mantendo a prioridade de *ações* úteis e produtivas; por fim, sentia essa mesma propensão colonizadora afrontada pela dúvida sobre a causa do *fim do riachinho*, pela presença perturbadora do Velho Camilo “feito um *bugre*, assim sutilmente” (ROSA, 2006, p. 220), da Joana Xaviel, a mulher que tinha “*inclinação brava*” (ROSA, 2006, p. 171) e ao contar estórias “virava *outra*” (ROSA, 2006, p. 165), e, mais ainda, do selvagem João Urugem, “*homem-bichogru*” (ROSA, 2006, p. 151), “que conversava com os entes do mato do pé-de-serra” (ROSA, 2006, p. 186). Os destaques em itálico são nossos e servem de indicadores para uma abordagem alternativa à de Bolle (1973) acerca da compreensão a que Manuelzão acede ao final da “Décima do boi e do cavalo”. Para tanto, consideramos, em primeiro lugar, o fato de que as estórias vinham se acumulando devido ao talento e carisma de Joana Xaviel, e de que essa última estória-cantiga é contada por Camilo, o que já cumpre uma função especial – “tinha uma voz. Singular, que não se esperava... velho Camilo de gandavo, saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte” (ROSA, 2006, p. 229). Em segundo lugar, consideramos a hipótese de que as alegorias que o enredo da “Décima...” engendra possam ser recebidas por Manuelzão a partir de uma posição oblíqua, anagógica (os termos em itálico a seguir são signos comuns à Décima cantada pelo Velho Camilo e ao amálgama da consciência de Manuelzão, conforme o texto da novela): um *vaqueiro* com qualidades especiais que, num encontro à beira de um *riachinho*, se identifica e se torna *companheiro* de um *boi selvagem*, por ele perseguido, e que, ao fim, rejeita a *participação* nos *prêmios* oferecidos pelo *rei-patrocinador* da caçada, *em troca da liberdade do boi*.³

Pode ser, portanto, que a súbita compreensão de Manuelzão não se refira, como argumenta Bolle (1973), à pacificação redentora de sua consciência de subalterno-capataz, mas sim à evocação que os elementos alegóricos da “Décima do boi e do cavalo” lhe trazem acerca

³ Dentre as interpretações que analisam detidamente as remissões alegóricas da “Décima do Boi Bonito” e fornecem certo pano-de-fundo à nossa proposta de interpretação, destacamos o livro de Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma: Corpo de baile e a comunicação de Heitor Martins*, “Rosa/Platão/Zen”.

de sua vocação indígena, terrena, telúrica, isto é, de sua participação na comunidade daqueles que, antes identificados como subalternos, agora são compreendidos como portadores de outra possibilidade de vida, uma que não explore os bois, nem oprima os pobres ou suprima o riacho. Se em “O recado do morro” o recado vira estória e oferece a Pedro Orósio uma razão e uma oportunidade para outras possibilidades de vida, em “Uma estória de amor” a estória vira recado e oferece a Manuelzão outra razão para aquela vida. Em ambos os casos, a revolução estórica é operada por entes narrativos insuspeitos, pedaços de canções, causos fantásticos e poemas populares, contados, passados e repassados por gente desimportante, cuja voz fora sequestrada ou abafada pela grave consciência histórica e agora emerge surpreendentemente múltipla e dissonante, porém clara e afirmativa.

Pode-se, por fim, supor que a dupla proximidade entre os narradores de ambas as novelas e as consciências dos respectivos protagonistas, e entre aqueles e o leitor, precipite o alinhamento das posições do autor e do narrador, pontes imaginárias e imaginativas entre as estórias concêntricas que se desenvolvem, e as posições dos protagonistas (um semi e outro não letrado) e do leitor (leitor implícito?), na condição de ouvintes-endereços e atores do refazer estórico do mundo, na medida em que Pedro Orósio e Manuelzão são colocados na posição do leitor e o Velho Camilo e Laudelim Pulgapé na condição de contadores/ autores: o autor coadjuvante como recadeiro e o leitor protagonista como receptor do implausível recado que lhe muda a vida. Este jogo de posições entre os entes possíveis da leitura – o contador, o leitor e o lido – atualiza aquele perspectivismo que Nodari (2015), desdobrando a imagem cunhada por Saer (2009), entende ser o *modus operandi* da literatura como antropologia especulativa:

A descoberta de um mundo pela antropologia especulativa não torna existente um mundo inexistente; torna existente uma relação antes inexistente (mas subsistente, que sempre foi possível) entre dois mundos, faz estes colidirem, se encontrarem; e faz o explorador redescobrir a si mesmo, isto é, mudar *de* perspectiva, mudar *a* perspectiva (NODARI, 2015, p. 83).

Em “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, o efeito de des- e re-realização do real, isto é, o trânsito *de* e *entre* perspectivas, isto é, a transfiguração poética *dos* e *entre* os mundos, isto é, a abertura

indeterminada da possibilidade de que razões assistemáticas e alógicas sejam efetivas, isto é, a superação da mera sobreposição de conteúdos alegóricos ao real (o sonho que o real pode ser) em vista de um reposicionamento das luzes e sombras que projetam as in-existências, o que existe dentro do que está-por-existir (a alucinação do mundo, o sonho que o sonho pode ser)... .. isto é, o refazer estórico do mundo – é um efeito (do) possível, desdobrando-se dentro da própria narrativa em múltiplas narrativas, obtido por meio da troca de perspectivas entre o que é lido e quem é o leitor – uma promiscuidade, uma obliquidade das posições, outrora falsamente confortáveis, cindidas, e agora transpassadas, entre virtual e atual, imaginação e real, realidade e ficção, estória e vida.

Referências

ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: Edusp, 1988.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria. Aula Pública no Ato Abril Indígena, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/25144372/OS_INVOLUNTÁRIOS_DA_PÁTRIA>. Acesso em: 18 ago. 2016.

FREUD, Sigmund. *Lembranças encobridoras*. Tradução de Jaime Salomão e Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 3).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. 2. ed. Tradução de Maria Rodrigues e Harden. Brasília: Editora da UnB, 1999.

KARNAL, Leandro (Org.). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Heitor. Rosa/Platão/Zen. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas/CESPUC, 2000. p. 266-271.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, Brasília, DF, n. 38, p. 75-85, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. ed. Comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. ed. comemorativa. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, Florianópolis, n. 15, p. 1-4, 2009.

SOARES, Claudia Campos. *Corpo de baile: um mundo em transformação*. *Revista Ângulo*, Lorena, SP, n. 115, p. 40-47, out.-dez. 2008. Disponível em <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/96/83>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, n. 3, v. 2, p. 160-170, 2008.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 103-141.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 4 de junho de 2018.



Entre o pródigo e o malandro: um estudo de personagem em “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa

Between the Prodigal and the Malandro: A Character Study in Guimarães Rosa’s “A volta do marido pródigo”

Rosanne Bezerra de Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

rosanne.araujo@terra.com.br

Wallyson Rodrigues de Souza

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

wallysong3@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com o foco na análise do personagem. Estabelecemos relações entre o anti-herói rosiano, o herói bíblico e o pícaro europeu. Para desenvolver tal análise, utilizamos a crítica de Roberto Schwarz (2012) e Antonio Candido (1993), bem como o pensamento do filósofo romeno Constantin Noica (2011), ao ressaltar que a recusa ou a carência do indivíduo perante o Geral (a lei, a ordem) caracteriza-se como uma doença do espírito contemporâneo. O presente estudo tem como objetivo contrapor as três categorias de heróis (o malandro, o bíblico e o pícaro), revelando suas semelhanças e divergências. Nosso método de pesquisa segue a crítica integrativa de Antonio Candido (1993), pois investiga a narrativa rosiana sob diferentes ângulos, observando o aspecto social e ontológico do personagem Lalino Salãthiel. O resultado deste estudo nos revela que o texto de Rosa apresenta uma sátira da narrativa bíblica ao mesmo tempo em que transcende o pícaro europeu. A categoria do malandro, como bem aponta Candido (1993), é uma peculiaridade do anti-herói brasileiro. Concluimos, assim, que a singularidade da malandragem de Lalino reforça a realização de sua individualidade e comprova que o seu espírito pode padecer de *acatolia*, ou seja, a recusa do Geral e

a afirmação do individual, conforme nos esclarece Noica em sua obra *As seis doenças do espírito contemporâneo*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; anti-herói; herói pródigo; personagem picaresco; malandragem.

Abstract: We present a study about the short story “A volta do marido pródigo” (The prodigal husband’s return), written by Guimarães Rosa, focusing on a character analysis. We established relationships among the Rosian anti-hero, the biblical hero, and the European picaresque character. In order to develop this analysis, we use the critical work of Roberto Schwarz (2012) and Antonio Candido (1993), as well as the Romanian philosopher Constantin Noica’s (2011) way of thinking. Noica emphasizes that the individual’s refusal or need of the General (law, order) can be diagnosed as a contemporary spirit malady. The present study aims to counterpose the three categories of heroes (the *malandro* – Brazilian trickster –, the biblical and the picaresque), revealing their similarities and differences. Our research method relies on the integrative Antonio Candido’s (1993) critique, as it investigates Rosa’s narrative from different angles, considering the social and ontological aspects of the character Lalino Salãthiel. Our findings shows that Rosa’s text presents a satire of the biblical narrative, while transcending the European picaresque figure, since the *malandro* category, as Candido (1993) points out, is particular to some Brazilian characters. We conclude that the singularity of Lalino’s trickery reinforces his individuality realization, proving that his spirit may suffer from *acatholia*, which is the rejection of the General and the affirmation of the individual, as clarified by Noica in his work *Six maladies of the contemporary spirit*.

Keywords: Guimarães Rosa; anti-hero; prodigal hero; picaresque character; malandragem (trickery).

Introdução

O presente estudo analisa o conto “A volta do marido pródigo”, do livro *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa (1908-1967), tendo como objetivo investigar a individualidade do personagem Eulálio de Souza Salãthiel e a ausência e/ou recusa de generalidade em seu espírito, com base no sistema ontológico do filósofo romeno contemporâneo Constantin Noica (1909-1987). Para tanto, um breve estudo comparativo é realizado entre Eulálio e a figura tradicional do herói pródigo, seja da Bíblia ou da literatura universal. Torna-se claro, como veremos adiante, que Eulálio não se encaixa no sistema ontológico de Noica (2011). Pouco afeito às

virtudes, ele possui uma natureza que não condiz com a humildade do herói bíblico, findando por tornar-se uma sátira deste. Esse conto traz a configuração da sociedade brasileira, uma mistura de modernidade dos grandes centros e do universo restrito de um povoado sertanejo. Seguindo a crítica de Antonio Candido (1918-2017) e de Roberto Schwarz (1938-), buscamos explorar o caráter ardiloso do personagem de Rosa, que remete à singularidade da figura do malandro na narrativa brasileira. Observamos que o sujeito do conto não se choca com a realidade, pois sempre a direciona a seu favor. Ele segue o seu desejo individual e busca transcender as circunstâncias da realidade, diferenciando-se, portanto, do herói pícaro europeu.

Escrita em sete meses, *Sagarana* é uma reunião de doze histórias, finalizadas em 1938, que inicialmente levou o título de *Contos*. Somente em 1946 o livro foi retrabalhado e publicado com o título *Sagarana*. O neologismo de Rosa apresenta a junção de *saga* (tradição das lendas europeias) com *rana* (palavra do tupi-guarani que significa proximidade). São histórias que possuem semelhança com a saga, reforçando, assim, o regionalismo universal do autor. Em sua carta a João Condé, revelando os segredos do livro, o escritor mineiro confessa que “A volta do marido pródigo” é “a menos ‘pensada’ das novelas de *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis. Também, quase não foi manipulada, em 1945.” (ROSA, 1984, p. 9). Ainda, conforme o autor, a escolha pelo espaço rural de Minas deve-se ao fato de este ser o lugar ideal para criar personagens sem as convenções e a afetação das pessoas dos grandes centros. Seu desejo era extrair características singulares do povo do interior. Somente nesse meio ele teria êxito nas suas doze parábolas. Apesar de ser a “menos pensada” das histórias, observamos o trabalho estético em “A volta do marido pródigo”. Diferente dos demais contos da obra, este é o único dividido em nove partes, semelhante a uma peça de teatro. O conto é narrado em terceira pessoa, porém, o próprio Eulálio chega a assumir a narração algumas vezes, pelo fato de ele ser um contador de histórias. Logo na primeira parte, detectamos o viés metalinguístico, quando o personagem menciona para o encarregado dos serviços, Marra, a peça teatral da qual gosta, o drama do “Visconde Sedutor”, e sugere que gostaria de encenar tal história.

De fato, o drama do Visconde é muito bem representado por Eulálio ao longo do conto, pois a sedução é sua principal característica. Sonhador, conquistador, faceiro, falante e esperto, o personagem rosiano

vende sua esposa, Maria Rita, viaja para o Rio de Janeiro em busca de aventuras amorosas e, por fim, decide voltar para casa e retomar o seu lugar. Uma mistura de Dom Juan com o filho pródigo parece caracterizar o astucioso anti-herói de Rosa. É importante observar a etimologia do nome Eulálio. Vinda do grego, *Eulalos*, significa “bem-falante”. Como sabemos, é por meio de sua falácia que o personagem conquista a simpatia de todos.

1 O filho pródigo e o sistema ontológico de Constantin Noica

Em *As seis doenças do espírito contemporâneo* (1978), Constantin Noica investiga momentos na literatura que revelam as seis precariedades do ser. Essas doenças do ser são reveladas pela ausência ou recusa de três elementos que constituem a nossa existência: o *Geral*, o *Individual* e as *Determinações*.¹ Se o sujeito rejeita um desses elementos ou, por outro lado, se sofre a carência de um dos três, inevitavelmente será acometido por uma das doenças. Dentre as seis enfermidades espirituais descritas por Noica (2011), a atenção deste trabalho será voltada para a *acatolia* e a *catolite*. A primeira pode ser evidenciada no espírito do personagem de “A volta do marido pródigo” por se tratar da *recusa* do Geral; já a segunda é característica do filho pródigo, cuja precariedade do ser é revelada pela *ausência* do Geral. Entende-se por Geral tudo aquilo que ultrapassa o homem. Conforme Noica (2011), o Geral é representado pela lei, entidade, autoridade, divindade, essência. Vejamos a definição de Noica (2011) para as duas doenças mencionadas:

- *Acatolia* – rejeição ao Geral. Um personagem como Dom Juan representa o ícone da individualidade. Trata-se de um sujeito que busca satisfazer seus próprios desejos. Mesmo tendo lucidez em relação ao Geral – a fidelidade a um amor –, lei estabelecida pela história e pela tradição, Dom Juan rejeita-o e se entrega à aventura de seduzir inúmeras mulheres.

¹ Na tradução do livro de Noica do romeno para o inglês, as palavras “Geral”, “Individual” e “Determinações” são mantidas com letras maiúsculas (cf. NOICA, 2009). No intuito de destacar a tríade ontológica do autor, manteremos o mesmo padrão no nosso texto.

- *Catolite* – ausência do Geral. A narrativa bíblica do filho pródigo representa fielmente o ser catolítico. O indivíduo desconhece o Geral, ou seja, é ingênuo por não apresentar lucidez a respeito deste e age conforme a sua vontade, deixando para trás a família e a sociedade.

Observamos, portanto, que enquanto uma doença é caracterizada pela lucidez, como vemos em Dom Juan na sua recusa voluntária do amor fiel, a outra destaca-se pela falta de lucidez, a exemplo do herói bíblico que não sabia diferenciar o certo do errado.

O filho pródigo representa o ser catolítico corroído por uma constante insatisfação com o presente. O que move o espírito desse herói bíblico é a vontade de pôr à prova o potencial do seu individual. A narrativa bíblica, bastante elucidada nas artes, traz a figura do filho que deixa a casa paterna em busca de aventuras em meio a sua sede de conhecer o mundo e desbravar novas paisagens:

“Farei o que bem entender”, diz o filho pródigo, e parte para o mundo, libertando-se assim dos sentidos gerais de sua família e de sua comunidade, a fim de se dar determinações arbitrárias cujo alcance geral ele desconhece: pois é precisamente a tirania da generalidade que, em casa, o exasperava. Ei-lo liberto dela. [...]. Sua doença é antes uma carência (de que ele nem sequer tem consciência) de todo sentido geral – uma catolite de primeiro tipo. Se tivesse tido conhecimento de uma ordem geral através da qual pudesse realizar-se, ele não teria saído de casa [...] (NOICA, 2011, p. 60-61).

Semelhante situação ocorre com Eulálio. Insatisfeito com a sua vida presente, parte para a capital em busca de aventuras e novas experiências: “[...] Foi fácil. Tinha algum saldo, pouco. João Carmelo comprava o carroção e o burrinho. Seu Marra fez o que pôde para dissuadi-lo; depois, disse: – ‘Está direito. Você é mesmo maluco, mas mais o mundo não é exato. Se veja...’ [...]” (ROSA, 1984, p. 95).

O que diferencia Eulálio do filho pródigo é que enquanto o personagem bíblico apresenta-se ligado à tradição, ainda que não tenha conhecimento desta, o sujeito do conto rosiano possui consciência da ordem e da tradição, mas rejeita-os. De fato, Eulálio prefere recriar uma outra ordem para si na capital.

De acordo com Noica (2011), o herói bíblico não recusa a ordem, ou seja, o significado da obediência ao pai, a valorização do lar, da família e de sua terra. Ele não rejeita o Geral, pois, na verdade, o desconhece. Somente depois o filho percebe que foi ingrato e se arrepende de sua atitude imatura. Por esta razão, no caso do personagem bíblico, a doença é diagnosticada como *ausência* do Geral e não como a *recusa* deste. Ao se dar conta de seu erro, o filho retorna ao lar, submisso e mergulhado no sentimento de culpa. Como uma continuidade da lição do herói bíblico, o romance de formação europeu também traz a figura ingênua do jovem que sai de casa em busca de uma vida melhor e depois regressa ao seio da família, arrependido e experiente, a exemplo do herói em *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, ou ainda de Lucien de Rubempré em *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac. Já na narrativa de Rosa, o marido pródigo possui total conhecimento de seus atos e, mesmo após a experiência infrutífera na capital, retorna ao lar de cabeça erguida e autoconfiante, sem nenhum sentimento de remorso em relação a sua terra, sua esposa e seus companheiros de trabalho.

2 O filho pródigo versus o marido pródigo

Logo no título do conto, “A volta do marido pródigo”, percebemos que a narrativa se destaca como uma paródia da história bíblica, sem seguir a tradição e o cumprimento dos valores das velhas sociedades. O modelo do herói bíblico, bem como o modelo do herói da literatura europeia, é confrontado de forma criativa por escritores que buscam evidenciar a essência do espírito brasileiro na literatura, mas sem se deixar captar pelo nacionalismo ou qualquer racionalização ideológica dominante. O autor mineiro repete o sucesso de narrativas como as de Manuel Antônio de Almeida e as de Mário de Andrade na tentativa de singularizar a figura do anti-herói brasileiro que possui um contraponto com a conhecida figura do pícaro europeu.

As histórias de *Sagarana* se passam no interior de Minas Gerais, em meio ao universo de fazendeiros e vaqueiros. Em “A volta do marido pródigo”, semelhante a outras narrativas do autor, como é o caso do romance *Grande Sertão: Veredas*, encontramos o elemento do contraponto entre cidade e sertão, moderno e arcaico. No caso da história em análise, tem-se a necessidade de o personagem migrar para o Rio de Janeiro deixando para trás o ambiente interiorano em favor de suas ilusões.

O conto narra a história de Eulálio de Souza Salãthiel, conhecido como Lalino, um homem que sabe como ter êxito e tirar bom proveito de cada situação. Ele não se entristece com nada e enfrenta todos os desafios de forma sorridente e otimista. A história se passa na estrada de rodagem que liga Belo Horizonte a São Paulo. A aventura/desventura de Lalino se desenvolve entre o ambiente rural e a capital. Juntamente com outros trabalhadores, ele tenta cumprir as suas atividades diárias, porém sempre chega atrasado, dorme demasiado e, mesmo diante dos olhares de recriminação dos colegas e das observações judicativas do capataz, seu Marra, o personagem consegue converter a situação a seu favor e ludibriar os demais com desculpas e promessas. Ao ser questionado por Marra, ele rapidamente desvia o assunto do atraso do trabalho e se põe a falar sobre a Companhia de Teatro do Bagre, conseguindo, dessa maneira, amenizar a fúria de “seu Marrinha” e despertar neste a curiosidade pela fantasia do teatro. O elemento teatral em meio ao espaço bruto dos trabalhadores comprova não só a atitude engenhosa de Lalino, mas do próprio Guimarães Rosa, suavizando, assim, a malandragem do seu anti-herói: “Falar nisso, seu Marrinha, eu me alembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a Companhia levou, lá no Bagre: é o drama do Visconde Sedutor” (ROSA, 1984, p. 86). Nesse sentido, temos, novamente, outro contraponto presente no trabalho do escritor mineiro que também se encontra em *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se do contraponto entre o erudito e o popular. No romance, temos o protagonista Riobaldo dividido entre o seu papel de homem de guerra e letrado, enquanto que no conto temos Lalino com a sua sensibilidade em apreciar a arte teatral em contraposição a sua rusticidade sertaneja. Como observamos na narrativa, ao ser confrontado por seu Marrinha, ele mostra-se capaz de narrar o primeiro ato da peça “Um visconde sedutor”, conforme consta na passagem:

– Bem, seu Laio. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça.

Agora não tem outro jeito. Mas Lalino não se aperta: há atualmente nos seus miolos uma circunvoluçõeszinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto melhor.

– O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, é uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase... (ROSA, 1984, p. 91-92).

No elemento teatral está inserida ainda a preocupação estética rosiana ao escrever o conto, pois cada “ato” representado no texto é bem articulado e dividido, de modo que se torna totalmente possível uma adaptação teatral do texto. Como bem relata o narrador ao fim da primeira cena da história – “E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (ROSA, 1984, p. 94) – evidenciamos a paródia do autor mineiro tanto no conteúdo como na forma da narrativa aqui estudada.

A função metalinguística se faz presente quando relacionamos o drama do “Visconde Sedutor” ao drama que se desenvolve na narrativa. Semelhante a Dom Juan, Lalino revela-se um grande sedutor, cuja falácia conquista não só a sua esposa, mas o capataz e demais trabalhadores. Sua grande astúcia está em usar as palavras e articulá-las de forma envolvente, cativando os ouvintes. Sua maestria destaca-se ao contar histórias, mentindo e iludindo os seus companheiros. Enquanto os outros trabalham, Lalino põe-se a tagarelar para passar o tempo e desviar a atenção dos outros. Vejamos a opinião de seus colegas de trabalho:

– O que esse me arrelia, com o jeito de não se importar com nada! Só falando, e se rindo contando vantagens... Parece que vê passarinho verde toda-a-hora... Se reveste de bobo!

– É, mas, seja não: é só esperto, que nem mico-estrela...

E Correia se volta, para rever furtadamente o mulatinho, que lá gesticula, animado, no meio da roda.

– Prosa, só... Pirão d’água sem farinha!... Era melhor que ele olhasse p’r’a sua obrigação... Uns acham um assim sabido, que é muito **ladino**; [...] (ROSA, 1984, p. 89, grifo nosso)

O nome Lalino, apelido de Eulálio, não foi escolhido ao acaso. Semelhante a “ladino”, o personagem comporta-se como sendo mais esperto e superior a todos, até mesmo ao seu patrão. A palavra “ladino” vem de “latinus”. Na Espanha e em Portugal, considerava-se um sujeito inteligente e bem preparado aquele que sabia falar latim corretamente. Posteriormente, a palavra “ladino” recebeu uma conotação de “esperto”, “malandro”.

Aos poucos, ele vai ganhando a confiança das pessoas com a sua lábria. Casado com Maria Rita, o mulato é também chamado por Laio, principalmente quando alguém o adverte, como vemos na voz de sua esposa: “Você é bobo... Laio...” (ROSA, 1984, p. 97). Importante lembrar que o nome Laio tem origem na mitologia grega. Lábdaco é pai

de Laio, que por sua vez é pai de Édipo. Laio foi conhecido por ser um líder autoconfiante e independente. De modo semelhante, o personagem do conto demonstra poder de decisão perante qualquer situação.

Certo dia, Lalino decide deixar tudo e seguir o seu sonho de visitar o Rio de Janeiro, onde certamente encontraria mulheres bonitas apresentadas como “húris”.² Imerso em sua fantasia de frequentar o teatro e conhecer as mulheres loiras, morenas, ruivas que ele só via nas revistas, o nosso anti-herói decide partir deixando para trás Maria Rita, o trabalho, e os amigos. Feito um Dom Juan, rejeita a regularidade de sua vida (o Geral): decide trocar o amor fiel de Maria Rita em prol da infinidade de possibilidades de realização do amor individual em cada mulher no Rio de Janeiro: “E na revista de cinema havia uma deusa loira, com lindos pés desnudos, e uma outra, morena, com muita pose e roupa pouca; e Maria Rita perdeu” (ROSA, 1984, p. 95). Antes de partir, pede dinheiro emprestado a seu Ramiro, o espanhol que já andava interessado em cortejar Maria Rita, e embarca para o Rio sem se despedir de ninguém. Deixa somente um bilhete para sua esposa, informando que não regressa mais e que ela pode fazer o que bem quiser da vida.

Na cidade grande, a vida não se realiza da forma como ele esperava. Decepcionado com as aventuras na capital, decide retornar. Porém, seu regresso não o torna submisso, culpado ou envergonhado como ocorre com o filho pródigo. Os trechos abaixo demonstram a sua atitude confiante, contrastando com o arrependimento sincero do herói bíblico:

– Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem! [...] Riu, e aquele foi o seu último pensamento, antes de dormir. Desse jeito, não teve outro remédio senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz. [...] Quando Lalino Salãthiel, atravessando o arraial, chegou em casa do espanhol, já estava cansado de inventar espírito, pois só com boas respostas é que ia podendo enfrentar as interpelações e as chufas do pessoal.
– Eta, gente! Já estavam mesmo com saudade de mim... (ROSA, 1984, p. 102).

² “As húris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias” (ROSA, 1984, p. 100): A palavra designa, na crença islã, as virgens prometidas aos bem-aventurados homens islâmicos. Tal adjetivo revela a visão paradisíaca do anti-herói sertanejo quanto ao que o Rio de Janeiro tem a lhe oferecer.

Levantar-me-ei, irei a meu pai e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o céu e diante de ti: já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus diaristas. Levantando-se, foi para seu pai. Estando ele ainda longe, seu pai viu-o e teve compaixão dele e, correndo, o abraçou e beijou. (*Lucas*, 15: 18-20).

Convencido e sem culpa, Lalino tenta recobrar o seu lugar. Ao encontrar Ramiro, o espanhol que cortejava Maria Rita, morando em sua casa, busca reverter a situação a todo custo. Mesmo sendo rejeitado pelos amigos e encontrando as portas fechadas para um novo emprego, o marido pródigo segue otimista e bem-humorado até conquistar a confiança de todos novamente.

Se pousarmos um olhar atento à sequência narrativa do autor mineiro, relacionando-a com a parábola bíblica, encontraremos os seguintes aspectos: o primeiro trata do título escolhido para o conto composto pela presença do substantivo “volta” e do adjetivo “pródigo”. Ao deparar-se com o primeiro vocábulo, o leitor é ciente de que se trata de um relato da partida e do retorno de alguém (o marido), e que este dissipará todos os seus bens (dado o título de pródigo). Portanto, o leitor percebe uma clara alusão ao texto do Novo Testamento. O segundo aspecto relaciona-se ao desenvolvimento do enredo. Conforme já dissemos, Eulálio decide abandonar sua esposa, lar, emprego e amigos em troca de uma vida de aventuras no Rio de Janeiro. Para isso, é necessário que o mulato obtenha um certo valor financeiro para sobreviver na capital. Da mesma maneira, na Bíblia, o filho pródigo decide abandonar sua família com o intuito de vivenciar suas próprias aventuras e pede sua parte da herança ao seu pai. Em ambos os casos eles solicitam o que lhes é de direito, porém, como a narrativa de Rosa configura-se como uma paródia do texto bíblico, seu personagem recebe parte do dinheiro como resultado do suposto trabalho braçal que era mal executado, uma vez que desperdiçava o seu tempo de trabalho narrando contos e mentiras paralelas. O complemento do dinheiro é arranjado pelo espanhol Ramiro em uma espécie de negociação pela sua mulher: “Olhe aqui, seu Ramiro: eu quero é que o senhor me empreste um dinheiro. Uns dois contos de réis... Feito? [...] Eu vou-m’embora daqui. A mulher fica... Vou me separar... Ela não sabe de nada, porque eu vou assim meio assim, de fugido... O senhor me empresta o dinheiro, que é o que falta” (ROSA, 1984, p. 96-97). A ironia no conto se dá em razão de que o herói bíblico era o mais jovem e imaturo dos dois irmãos, portanto compreende-se a

sua necessidade de buscar tais aventuras. Em contrapartida, o anti-herói rosiano era casado e o principal provedor de seu núcleo familiar. Em ambos os casos, devido ao sentimento individualista, gera-se a quebra do núcleo familiar.

Tanto no caso do personagem bíblico, que se entrega aos prazeres e desperdiça sua parte da herança, como no personagem rosiano encontramos a necessidade de experimentar uma vida mundana: “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (ROSA, 1984, p. 100). A decisão de retornar ocorre, em ambos os casos, devido à desilusão que os indivíduos vivenciam diante da escassez de suas finanças. “O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade” (ROSA, 1984, p. 101).

É importante notar o peso da ironia no conto ao trazer um sujeito malandro para retomar uma narrativa que carrega o ideal de moralidade. O herói bíblico demonstra arrependimento de seus atos. Foi imaturo, mas aprendeu a lição diante da situação em que se encontrava: “Então, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores de meu pai têm abundância de pão, e eu aqui padeço de fome [...] já não sou digno de ser chamado de teu filho; faze-me como um dos teus trabalhadores” (*Lucas*, 15:17-19). Lalino, por sua vez, retorna de sua experiência tão malandro quanto antes. Após o seu regresso ele reclama o amor de Maria Rita, e é justamente por causa de sua lãbia que ele consegue sua esposa de volta. Quando retorna para o ambiente rural, o personagem obtém a oportunidade de prestar serviços ao Major Anacleto, homem austero, de temperamento difícil, que reluta muito em aceitar Laio como seu empregado, pois sabe bem do passado promíscuo do moço. Contudo, com o conselho de seu irmão, Tio Laudônio, acaba cedendo e aceitando os serviços do espertalhão:

– Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci (ROSA, 1984, p. 110).

O fato é que em meio aos desdobramentos que a história traz diante da corrida política entre o Major Anacleto e seu adversário, Benigno, Lalino desempenha um importante papel, pois sua malandragem é o que acaba garantindo a vitória ao Major, seu patrão. Ao fim, há a garantia da expulsão dos espanhóis (incluindo Ramiro, que havia tomado a mão de Maria Rita) da região, e o retorno de sua mulher aos seus braços.

Diante da corrida política, Major Anacleto se encontra em desvantagem em número de eleitores. Entretanto, a virada de votos se dá devido a duas astúcias de Lalino. A primeira consiste nos encontros que ele realiza com o filho do concorrente político, Nico. Tais encontros contribuíam para o êxito do seu plano. Observemos, pois, a astúcia do personagem:

– Seu Major, escuta, pelo valor do relatar! Eu juntei com o filho do seu Benigno foi só p’ra ficar sabendo de mais coisas. P’ra poder trabalhar melhor para o senhor... E mais p’ra uma costura que eu não posso lhe contar agora, por causa que ainda não tenho certeza se vai dar certo... Mas, seu Major, o senhor espere só mais uns dias, que, se a Virgem mais nos ajudar, o povo da Boa Vista todo, começando por seu Cesário, vai virar mãe-benta para votar em nós [...] (ROSA, 1984, p. 116).

Certamente, a postura de um indivíduo malandro leva o leitor a questionar se as ações de Laio de fato têm o intuito de ajudar o Major ou de tão somente tirar proveito da situação em seu favor. O caso é que surge um escândalo envolvendo o filho do Benigno, o que acaba por beneficiar politicamente o Major: “O povo está todo agora do lado da gente... Não querem saber mais do seu Benigno... Tudo vota agora no senhor, seu Major meu padrinho!” (ROSA, 1984, p. 122). Nico desonra a filha mais nova do seu Césario e, como de costume, a família reivindica o casório. Contudo, segundo Lalino, o rapaz não se casa, pois o pai tem o intuito de mandá-lo para um seminário, o que acarreta uma grande vergonha para a família da moça, e certamente a perda do apoio popular para seu Benigno.

Lalino afirma que tudo se desenrola de acordo com o seu planejamento. Ele consegue manipular a situação e já idealiza o seu desfecho para que a moça não caia em desonra:

– Eu não disse, seu Major?! Não falei? No pronto, agora, o senhor está vendo que deu certo... Pois foi p’ra isso que eu levei o Nico na Boa Vista, ensinando o rapaz a cantar serenata e botar flor, e ajeitando o namoro com a Gininha! Estive até em perigo de seu Benigno mandar darem um tiro em mim, porque ele não queria que o filho andasse em minha má companhia... Ah, com o amor ninguém pode! [...] Depois do que for, das eleições, a gente rege o rapaz, se faz o casório... Tem de casar, mas só certo... Eu sei onde é que o Nico está amoitado... Aí a raiva do seu Benigno vai ser cheia. E as festas! (ROSA, 1984, p. 123).

A segunda intervenção artilosa de Salãthiel se passa no fim da narrativa. Major Anacleto tem um surto de fúria ao ouvir que ele estava de conversa mole numa calçada, num velho botequim, com outros companheiros, provavelmente do partido de oposição. O patrão, furioso, passa a desconfiar do espertalhão. No entanto, acaba constatando tratar-se do secretário do interior: “Depressa, mano, que não é oposição nenhuma, é do Governo! Depressa homem, é Sua Excelência o Senhor Secretário do Interior, que está de passagem, de volta para Belo Horizonte” (ROSA, 1984, p. 128). Mais uma vez o personagem rosiano consegue se dar bem e atrair a estima de todos.

Observamos que, mais radical do que o filho pródigo que abandona a casa paterna, o marido pródigo abandona os valores da amizade, do amor, e passa a ser fiel somente a si mesmo e a sua liberdade. Portanto, sua atitude pouco condiz com a humildade do herói bíblico. Este reconhece o erro de sua atitude em ignorar o Geral: o lar que desprezara em prol do desconhecido. Se tivesse tido consciência do Geral, o filho não teria deixado o lar paterno. Se o fez e se arrependeu foi por ter constatado que a liberdade tão desejada na verdade se encontrava em suas mãos o tempo todo.

Vejamos a tentativa de esboçar um breve quadro ressaltando o contraste entre os dois heróis e as duas doenças do sistema ontológico de Constantin Noica (2011):

QUADRO 1 – Comparação entre o personagem da Bíblia e o de Rosa

O filho pródigo Catolite (ausência do Geral)	Lalino – o marido pródigo Acatolia (rejeição do Geral)
<i>Inocência</i> : desconhecimento do Geral.	<i>Esperteza, sabedoria</i> : conhecimento do Geral
Rebeldia, desobediência	Bom humor
Sentimento de culpa	Leveza
Humildade e submissão	Autoconfiança e liderança

Sendo uma paródia do filho pródigo da narrativa bíblica, o marido pródigo expõe de forma cômica a categoria social do malandro. Tal categoria é abordada na crítica arguta de Antonio Candido (1993), revelando a essência do espírito brasileiro desde o século XIX com a narrativa *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida. Nela é possível identificar a dialética entre forma literária e processo social, evidenciando a ordem e a desordem da sociedade brasileira colonial, que não se submetia à velha ordem e buscava, a todo custo, meios de transcendê-la.

3. A malandragem enquanto categoria teórica

Como sabemos, o pícaro europeu é o anti-herói que pertence à categoria social que se opõe ao ideal cavalheiresco. Exemplos de personagens pícaros são Lazarillo de Tormes (1554) no Renascimento ou, ainda, Tom Jones (1749), de Henry Fielding, na literatura inglesa do século XVIII. Inúmeros são os exemplos do pícaro europeu. Apesar das diversas modalidades de pícaros, o gênero picaresco, de forma geral, caracteriza-se por ser realista, imbuído de certa aspereza e rudeza nas relações sociais.

Trazendo essa categoria para a literatura brasileira vemos que a classificação literária de pícaro não se encaixa devidamente em nossa cultura. Diferente da tendência para o real como evidenciamos na narrativa pícara, o pretense pícaro brasileiro tende para o ideal e para a realização de um final feliz. Em seu clássico texto, “Dialética da malandragem”, Antonio Candido demonstra em sua análise detalhada do romance *Memórias de um sargento de milícias* a singularidade do personagem Leonardo Pataca. Candido (1993) expõe cuidadosamente

a formação do primeiro grande malandro no romance brasileiro. Com base na sua crítica, percebemos que, diferentemente do pícaro europeu, o malandro na narrativa brasileira tem origem no popular. Em especial, no conto de Rosa torna-se evidente a força de seu texto literário que busca invocar mais o aspecto regional e folclórico do indivíduo brasileiro do que imitar o modelo estrangeiro europeu.

Antes de comentar mais a fundo a relação do personagem sertanejo com a dialética desenvolvida por Candido (1993), compreendamos, primeiramente, do que se trata tal categoria. De um modo geral, por “dialética da malandragem” entende-se um debate que retrata a dinâmica da sociedade brasileira do início do século XIX. O crítico brasileiro analisa o texto de Manuel Antônio de Almeida e sinaliza para a dualidade social que caminha lado a lado na obra: a ordem e a desordem. Tendo o texto literário uma relação mimética com a sociedade, não é preciso um grande esforço para perceber essa dualidade no decorrer do processo histórico brasileiro. Há uma constante comunicação entre a ordem e a desordem. Nas palavras do crítico:

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco (CANDIDO, 1993, p. 84).

O par ordem/desordem observado por Candido (1993) a respeito da sociedade brasileira do século XIX permanece presente no costume nacional e, conseqüentemente, em outros personagens satíricos que foram surgindo na literatura, a exemplo de Lalino Salãthiel. Ao focar na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, o autor aponta para uma espécie de equilíbrio entre bem e mal:

Pelo que vimos, o princípio moral das *Memórias* parece ser, exatamente como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza. Decorre a ideia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens (CANDIDO, 1993, p. 85).

Em seu ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, Roberto Schwarz retoma a discussão levantada por Candido e reforça a relação entre forma, conteúdo e realidade que se dá no texto do aclamado crítico:

Refletindo sobre a forma das *Memórias*, Antonio Candido estabelecia, atrás dos altos e baixos do acabamento, uma organização complexa e de muito alcance. Esta por sua vez evocava um aspecto geral da sociedade brasileira, de que seria a transposição artística e de cuja relevância [...] a consistência alcançada pelo romance seria o indicio. E enfim, a conjunção de análise formal e localização sociológica enquanto complementares abria uma perspectiva que permitia identificar, denominar e colocar em análise uma linha de força inédita até então para a teoria, a linha da “malandragem” (SCHWARZ, 2012, p.129-130).

Como bem ressalta Schwarz (2012), Candido estabelece a dialética entre forma literária e processo social ao descrever em detalhes como a organização da sociedade brasileira configura-se no romance de Manuel Antônio de Almeida. A análise do romance sob a nova perspectiva da “linha da malandragem” inaugura uma nova perspectiva teórica em categorizar o personagem brasileiro sob o signo da astúcia e da malandrice. Como bem aponta Schwarz (2012, p. 130), o ato de praticar certas mazelas com o intuito de se dar bem ao final de uma situação vem desde os tempos do Brasil-colônia, ganha espaço na narrativa do século XIX com *Memórias de um Sargento de Milícias* e culmina com *Macunaíma* e *Serafim Ponte-Grande* no século XX. Mas não para por aí. Segue adiante com outros malandros em nossa literatura, a exemplo de Eulálio Salãthiel do conto estudado.

Rosa consegue subscrever em Eulálio um sentimento de continuidade de um determinado arquétipo brasileiro. Trata-se de um tipo

audacioso e espertalhão. Essa natureza de personagem é bem descrita por Candido no seu texto “Dialética da malandragem”: “O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO, 1993, p. 71). Portanto, o sujeito do conto rosiano vem somar à tradição do arquétipo do “malandro” brasileiro, já discutido por Candido (1993).

Eulálio, semelhante a Leonardo Pataca (protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*), age com agudeza de espírito e esperteza pelo ato em si, singularidade esta que tende a distanciá-lo do pícaro. Apesar de representar uma certa figura regional, ele traz dentro de si apetrechos que o pluralizam, ou melhor, o tornam um sujeito atemporal. Tais atributos são oriundos de sua personalidade malandra. Em Eulálio, encontramos a representação dos mais distintos caracteres sociais, tais como o oportunista, o espertalhão, o sagaz. Esteticamente, essa multiplicidade está associada aos diversos nomes que o personagem recebe dos seus interlocutores, ao longo da história: Lalino, Laio, mulatinho. Cada nome/apelido denota a visão que o outro possui dele, ora atribuindo-lhe um significado pejorativo, ora positivo, afinal, o seu caráter astucioso abarca diversas personificações do ser *malandro* no contexto brasileiro.

Ampliando a comparação estabelecida entre o filho pródigo e o marido pródigo, acrescentemos os traços do pícaro em contraposição ao malandro:

QUADRO 2 – Comparação entre o personagem da Bíblia, o de Rosa e o pícaro europeu

O filho pródigo Personagem bíblico	Lalino – o marido pródigo Personagem malandro	Personagem pícaro europeu
<i>Inocência</i> : desconhecimento do Geral.	<i>Esperteza, sabedoria</i> : conhecimento do Geral.	<i>Inicialmente é ingênuo</i> : o choque com o mundo o corrompe, gradativamente.
<i>Rebeldia</i>	<i>Bem-humorado, amável</i>	<i>Bem-humorado, amável</i>
<i>Aprende com a experiência e arrepende-se</i>	<i>Realiza os seus desejos e está sempre disposto a mudar a sua situação</i>	<i>Vive ao sabor da sorte</i>
<i>Sentimento de culpa</i>	<i>Leveza</i>	<i>Leveza</i>
<i>Humildade e submissão</i>	<i>Autoconfiança e liderança</i>	<i>É servil e submisso</i>

Para além da comparação evidenciada entre as três categorias de heróis, faz-se importante notar que o pícaro possui raízes no erudito enquanto que o malandro possui raízes no popular, revelando-se ardiloso e intuitivo, praticando a astúcia por prazer. Já o sujeito pícaro é pragmático. Outra característica importante quanto ao foco narrativo é o fato de a narrativa pícara ser narrada em primeira pessoa, ao passo em que a história de Lalino, bem como a de outros personagens da malandragem, é narrada em terceira pessoa por um narrador anônimo que parece favorecer, ou melhor, apadrinhar o malandro.

4 Considerações finais

O malandro da literatura brasileira parece pouco se encaixar nas categorias estabelecidas pela teoria da literatura. Próximo do herói picaresco e distante do herói bíblico, Lalino pouco se adéqua ao sistema ontológico criado por Constantin Noica (2011) e pouco corresponde ao pícaro europeu. A identidade deste personagem rosiano é escorregadia. Chamado de “Lalino” pelo narrador, “seu Laio” pelo capataz, e “mulatinho” pelos seus companheiros de trabalho, Eulálio apresenta diferentes facetas: o mentiroso, o politiqueiro, o esperto, o interesseiro, entre outras, representando, dessa forma, diferentes papéis sociais para se sair bem em todas as situações. Sua leveza, somada à lãbia e à argúcia, o projeta para além de sua realidade social. O campo da imaginação e da ilusão reveste a vida real de Eulálio. Apesar de não ser proprietário e ter de pular de galho em galho, arranjando emprego conforme a afinidade que estabelece com os seus chefes, o mulatinho consegue exercer a sua liberdade. A astúcia é o seu triunfo. Através dela, ele transcende o real e reforça a originalidade da teoria da malandragem na narrativa brasileira. Como afirma Schwarz (2012, p. 149), “o influxo europeu não deixa naturalmente de ser ‘influência’” na literatura brasileira, no entanto, autores como Guimarães Rosa inovam no campo da forma e no conteúdo de sua literatura. Os indivíduos rosianos expõem o modo de ser brasileiro que extrapola o particular e se universaliza.

Mesmo diante das dificuldades, o marido pródigo não encontra outro remédio “senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz” (ROSA, 1984, p. 102). Essa felicidade não se encontra nas *Seis doenças do espírito contemporâneo* de Constantin Noica. É difícil diagnosticar a possível doença constatada na “eterna

felicidade” do espírito do malandro. Uma coisa é certa: Lalino não é acometido de *acatolia*, a doença que, segundo Noica (2011), domina a contemporaneidade. Nosso anti-herói consegue atingir o equilíbrio entre a realização de seu desejo individual e a reconciliação com o Geral, com a realidade da vida.

Concluimos que o personagem aqui estudado não se encaixa facilmente na categoria analítica aqui proposta. Isso prova que sua singularidade não permite que seu espírito seja moldado ou rotulado por nenhuma análise filosófica e teórica por meio da qual ousamos direcionar o nosso estudo. O marido pródigo permanece como uma mescla de *acatolia* e *catolite*, pois, se por um lado temos a sua rejeição às normas da sociedade (o Geral), por outro lado temos a sua ingenuidade e carência da ordem. Como um bom malandro, ele deixa-se deslizar na tênue linha entre a *catolite* e a *acatolia*, de modo que seu ser não se caracteriza plenamente por nenhuma dessas doenças espirituais. Não se trata de um sujeito acatolizado, individualista e civilizado como Dom Juan, representando a queda dos valores da sociedade. Lalino não padece da doença da civilização como Noica (2011) evidenciou em alguns personagens literários acometidos de *acatolia*. Sua individualidade é galhofeira e só se sustenta na presença do coletivo. Saudável e fanfarrão, o personagem segue troçando de toda a gente, afinal, “tudo pr’a ele sai bom, e no fim dá certo [...]” (ROSA, 1984, p. 86).

Referências

- BÍBLIA Sagrada. A.T e N.T. *Lucas*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. p. 1048-1049.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 68-89.
- NOICA, Constantin. *As seis doenças do espírito contemporâneo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- NOICA, Constantin. *Six Maladies of the Contemporary Spirit*. Devon: University of Plymouth Press, 2009.
- ROSA, Guimarães João. A volta do marido pródigo. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 129-155.

Recebido em: 1º de maio de 2018.
Aprovado em: 25 de julho de 2018.



A metamorfose fatal: mistura e alteridade em “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa

The fatal metamorphosis: mixture and alterity in “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa

André Luis Rodrigues

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

andreluisrod@hotmail.com

Resumo: Neste ensaio, busca-se empreender uma leitura analítico-interpretativa de “Meu tio o Iauaretê”, o extraordinário conto incluído no livro *Estas estórias*, de João Guimarães Rosa, publicado postumamente em 1969, de modo a mostrar como o encontro entre o narrador-protagonista e o forasteiro que chega ao seu rancho, no meio do sertão, não poderia ter tido um resultado diferente da eliminação do caçador de onças, índio mestiço, além de misturado em diversos outros aspectos, e que parecia prestes a metamorfosear-se em onça. A civilização representada pelo branco adventício parece incapaz de tolerar o misturado e muito menos aquele que se apresenta como o seu outro radical. Nesse sentido, a narrativa figuraria, entre outras coisas, o modo como o homem branco, muito melhor aparelhado tecnologicamente do que o nativo, foi responsável pela destruição da cultura indígena.

Palavras-chave: conto; literatura brasileira; cultura indígena; alteridade.

Abstract: This essay focuses on the analysis of “Meu tio o Iauaretê”, a short story included in *Estas estórias*, a posthumously published book by João Guimarães Rosa. The study of the tale aims to show how the meeting between the character-narrator and the outsider who arrives at his hut, which is located in the middle of the sertão, could not have had a different outcome for the jaguar hunter, a mixed blood indigenous man who seems on the verge to transform himself into a jaguar. The civilization represented by the foreign white man does not seem to tolerate the mixed one, who seems to be, above all, its radical other. In this context, the tale can be seen as a representation of the indigenous culture destruction.

Keywords: short-story; Brazilian literature; indigenous culture; alterity.

Do mesmo modo que no prodigioso *Grande sertão: veredas*, “Meu tio o Iauaretê”¹ começa por um travessão, e o narrador-protagonista dirige-se a um interlocutor cujas intervenções são apenas supostas pelo leitor a partir das alusões, na fala ininterrupta que constitui toda a narração, às suas perguntas, respostas, observações, comentários e gestos. Nas duas histórias criadas ou inventadas por João Guimarães Rosa, trata-se de alguém vindo de fora da região onde vive o narrador, o *sertão*, os *gerais*.

Contudo, se tanto no romance como no conto o interlocutor pode ser visto como um *alter ego* do autor e, quem sabe, num segundo momento, até mesmo do leitor, o narrador-protagonista de “Meu tio o Iauaretê”, diferentemente de Riobaldo, parece figurar não o *outro*, pura e simplesmente, mas o *outro radical* a um só tempo do autor, do interlocutor e do leitor dessa narrativa verdadeiramente extraordinária.

Na medida mesma em que cresce o fascínio do forasteiro por aquele de quem se torna hóspede, por acaso e por necessidade, cresce o seu temor. É sabido que a atração exercida pelo outro pode ser intensa a ponto de ameaçar a integridade do “eu”, mas no seu caso a progressiva sensação de que corre risco de vida é bem mais concreta. No início do encontro, por estranho que o índio mestiço possa parecer, apresenta-se ao homem branco como seu semelhante. Aos poucos, porém, a dúvida vai dando lugar à convicção de que a alteridade extrapola a diferenciação entre indivíduos de mesma espécie, e o medo do outro, do diferente *ma non tanto*, dá lugar ao verdadeiro pavor diante do que parece completamente estranho, absolutamente diverso, radicalmente outro, com funestas consequências para o caçador de onças que parecia prestes a virar onça.

Antes disso acompanhamos o verdadeiro jogo de gato e rato entre os dois protagonistas da história, em que o narrador tenta fazer com que o hóspede durma e este faz de tudo para manter-se desperto. Se acredita no que conta aquele que o acolheu e naquilo de que começa a desconfiar,

¹ A narrativa faz parte do livro *Estas estórias*, publicado postumamente em 1969, com organização de Paulo Rónai, que se baseou em projeto deixado em esboço por Guimarães Rosa. “Meu tio o Iauaretê” já havia sido publicado na revista *Senhor*, em março de 1961, e teria sido escrito bem antes disso. Conforme anotação manuscrita de Rosa no texto datilografado do conto, ele seria anterior mesmo ao *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956 (RÓNAI, 2001, p. 16).

as perguntas que o interlocutor faz e os expedientes que emprega para que o mestiço conte mais uma história – numa espécie de Sherazade às avessas – são não apenas fruto de sua curiosidade e do encantamento produzido pelo que ouve maravilhado, como também desesperada estratégia de sobrevivência, pois é a fala do rancheiro que pode mantê-lo desperto até a chegada da manhã, quando poderia partir ou esperar, à luz do dia, o companheiro que viria buscá-lo. Além disso, é por meio das indagações dirigidas ao narrador que procura confirmar se é mesmo um homem perigoso ou se se trata apenas de um inofensivo contador de lorotas. Está armado com um revólver e assim permanece o tempo todo, empunhando-o e engatilhando-o sempre que se sente ameaçado, o que chega ao conhecimento do leitor – como tudo o que se refere a esse personagem – pelo discurso daquele que narra a história. Há então em “Meu tio o Iauaretê” por assim dizer duas narrativas: a que se forma a partir das histórias contadas pelo narrador ao seu interlocutor e aquela que se passa no momento mesmo da narração, constituída não apenas pelo diálogo que é sugerido entre ambos, como pelos movimentos dos dois personagens que a voz narrativa permite entrever.

O início do conto dá-se *in medias res*. O interlocutor, exausto e febril, chega ao rancho do narrador no início da noite, com um cavalo que estava em péssimas condições. O companheiro teria ido buscar ajuda e acabou deixando fugir os outros cavalos que traziam. O rancheiro o convida a entrar, depois de sugerir que ele desarreasse e amarrasse o animal, procurando mesmo ajudá-lo. Havia um foguinho no interior do rancho e teria sido por avistá-lo que o forasteiro, aparentemente perdido, havia chegado ali. Essas primeiras páginas vão tecendo a imagem do mestiço como um sujeito simples e esperto, muito falador e sempre pronto a insistir na veracidade do que dizia e a desmentir o que havia acabado de dizer, apreciador da cachaça trazida pelo hóspede, e volta e meia pedindo algumas das coisas que lhe pertenciam, como o fumo e até mesmo o relógio. Na sua fala faz constantes menções ao preto que morava com ele e que já havia morrido, e às onças que deviam andar pela região àquela hora e que já teriam dado cabo dos cavalos, conclusão a que chega seja por adivinhar o que estava acontecendo apenas pelo que ouvia, seja por imaginar o que acontecia por conta de sua experiência de vida naquela região.

No belo ensaio que escreveu sobre o conto, Walnice Nogueira Galvão destaca a sensibilidade com que Rosa figura a notável “capacidade

de comungar com a natureza, com as plantas, com as onças, com cada pequeno ruído ou sinal, que o sobrinho-do-iauretê vai interpretando para seu hóspede sem sair do rancho” (NOGUEIRA, 2008, p. 38).² Parece que é a simplicidade do narrador-protagonista antes de qualquer coisa que o faz aludir ao que para ele seria absolutamente natural, e sua preocupação é menos com os sentimentos do hóspede do que com a possibilidade de que viesse a culpá-lo pelo que supostamente acontecia e de que dava notícia: “Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo” (ROSA, 2001, p. 193). A descrição muito viva da onça a comer um dos cavalos do forasteiro pode sugerir de fato grande conhecimento do comportamento do felino, como também a imaginação muito fértil ou então o propósito mesmo de deixar o homem branco aterrorizado.

A afirmação com que conclui o parágrafo – “Pinima mata; pinima é meu parente!” (ROSA, 2001, p. 193) – já ecoa o título do conto e a princípio pode ser lida como alusão à afinidade que tinha com as onças pintadas, por viver tão perto delas, e do fato, que logo menciona, de que retirava para seu consumo parte da carne das presas que elas escondiam. Ainda que esse tipo de aproveitamento possa nos causar certa aversão, acaba razoavelmente compreensível ao considerarmos o isolamento em que vive o narrador. O parentesco, assim, pode ser entendido num sentido metafórico, alusivo à proximidade que mantinha com o jaguar. Mas algo mais contribui para aumentar a sensação de estranhamento, como a repetição da interjeição “ai” à medida que se refere novamente a esses supostos parentes: “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai...” (ROSA, 2001, p. 194).

Se a declaração que depois irá fazer de que era “muito caçador de onça” torna as coisas mais complicadas, ela também de algum modo as explica. Parece mesmo esperado de alguém que se especializou em matar um animal de determinada espécie um conhecimento profundo sobre ele, e mesmo certa capacidade de viver como ele para melhor entender os seus hábitos e seu modo de vida, e poder assim mais facilmente liquidá-lo. “Ser parente de onça” seria assim a um só tempo uma necessidade

² Não há como não lembrar aqui algumas passagens notáveis de *Caminhos e fronteiras*, em que Sérgio Buarque de Holanda descreve as espantosas habilidades dos nativos relacionadas à vivência e à sobrevivência no meio da mata mais fechada, que acabaram por ser herdadas pelos bandeirantes.

e uma fatalidade do caçador de onças. Valendo-se desta expressão extraordinária – “desonçar este mundo todo” (ROSA, 2001, p. 195) –, o narrador informa ter sido contratado pelo fazendeiro Nhô Nhuão Guede para acabar com as onças da região, provavelmente porque colocavam em risco as suas criações e os próprios moradores. Mas logo temos a confirmação do que suspeitávamos, a existência de um conflito no interior do caçador de onças que parece ter se intensificado paralelamente ao desenvolvimento da perícia e eficácia no extermínio dos grandes felinos e que o teria levado a parar de matá-los:

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo! (ROSA, 2001, p. 195).

O pensamento do índio mestiço vai assim se mostrando muito peculiar e ligado antes ao mágico que ao lógico. Peculiaríssima é também a sua linguagem. Índices de oralidade, termos e interjeições em tupi, e expressões nascidas da inesgotável inventividade do escritor aparecem espalhados e misturados nas frases desse parágrafo e em toda a narrativa: *Hui, Atiê, Atimbora, Mecê, cê, tá í, ponhei, brabo, tá-há, A-é, ã-ã*. A construção das frases também é significativa nesse sentido, com a elisão dos verbos, por exemplo, especialmente os de ligação – “Onça meu parente”; “Mecê meu amigo!” (ROSA, 2001, p. 195) – ou a colocação do advérbio de negação no fim da frase – “Tomei de onça não” (ROSA, 2001, p. 194); “Quero cavalo não”; “Quero ter matado onça não” (ROSA, 2001, p. 195).

Oferecendo-lhe mais cachaça – invariavelmente aceita – e recusando a sugestão do narrador de que guardasse o relógio e o revólver num casco de tatu que fora do preto e dormisse um pouco, dada com a garantia de que não iria “bulir em seus trens” (ROSA, 2001, p. 198), o hóspede parece o tempo todo incitá-lo a falar sobre onças, e ele não se faz de rogado, fornecendo cada vez mais informações e dando maiores

detalhes sobre elas, inclusive do ponto de vista de quem se alimentava de sua carne e aplicava sua gordura por todo o corpo para ganhar coragem, simpatia que parece relativamente disseminada nas regiões onde vivem esses felinos.

Mas a descrição mais impressionante é a do modo como a onça ataca ou, perseguida pelos cachorros de “caçador rico”, o que sugere a caça às onças transformada em sofisticado esporte, contra-ataca. Nessa passagem, há que ressaltar não apenas a vivacidade da linguagem recriada que sugere a oralidade de modo tão admirável, como também a extraordinária sonoridade obtida sobretudo a partir das aliterações das oclusivas presentes no encadeamento de palavras em português e em tupi, de modo a fazer ressoar os ruídos do violento embate entre a onça e os cães: “ela então esbraveja, mopoama, mopoca, peteca, mata cachorro de todo lado” (ROSA, 2001, p. 199); “Esperando deitada, então, é o jeito mais perigoso: quer matar ou morrer de todo...” (ROSA, 2001, p. 199); “Um tapa, chega! Tapão, tapeja... Ela vira e pula de lado [...]” (ROSA, 2001, p. 199). E se nos colocarmos na pele do forasteiro e no contexto em que essa fala é pronunciada, não há como não senti-la como assustadora, especialmente por conta do emprego do pronome “mecê” (emprego informal, por “você”) nas frases em que descreve o ataque da onça, procedimento linguístico de generalização que, em sua ambivalência, pode sugerir o interlocutor no lugar daquele que estaria prestes a ser devorado pelo terrível animal:

Quando pinima vai saltar pra comer mecê, o rabo dela encurvêia com a ponta pra riba, despois concerta firme. [...] quando ela escancara a boca, as pintas ficam mais compridas, os olhos vão pra os lados, reprega a cara. Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá dobrada de lado... Abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei – nas pernas de trás... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá rebentado. Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete... (ROSA, 2001, p. 200).

A conclusão dessa passagem – antes hilariante que aterrorizante, pelo menos para nós, leitores, que não estamos de fato na pele do hóspede, cujo medo sentimos já começava a se deslocar das onças que sequer havia visto para a figura do próprio caçador de onças – é apenas um dos momentos em que Rosa mistura no conto o humor ao horror: “Mecê viu

a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... ã ã-ã-ã... *Tem medo não, eu tou aqui.*” (ROSA, 2001, p. 200, grifo meu)

Em meio à descrição de algumas das onças que havia matado e à narração do modo como isso se dera, em resposta à curiosidade do interlocutor, deparamos com a frase que dá título ao conto, em meio aos lamentos e expressões de arrependimento: “Eh, onça é meu tio, o jaguetê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava...” (ROSA, 2001, p. 206) Mas ele também havia sido vítima delas. Uma quase o matara, deixando várias marcas em seu corpo: uma cruz na testa, um rasgão na perna e um mamilo arrancado. Ela havia matado outros homens e depois morrido, das inúmeras facadas recebidas, quando estava atracada com ele. Naquele momento, o sangue e a baba da onça *choveram* sobre sua cabeça (“Manhuaçá de onça!”), o que parece ao mesmo tempo sugestão de sacrifício e de batismo pagão (ROSA, 2001, p. 207).

Seria esse o motivo pelo qual as onças não desconfiavam de que ele viera para exterminá-las, pois farejavam nele um parente e assim não fugiam. Teria sido também por isso que não fora morto por Maria-Maria quando ela o encontrara dormindo no mato. A alusão a essa onça, a primeira mencionada pelo nome, vem associada à lembrança saudosa da mãe: “Cachacinha gostosa! Gosto de bochechar com ela, beber depois. Hum-hum. ãã... [...] Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara” (ROSA, 2001, p. 201). Trata-se da primeira onça que havia desistido de matar, e ele viria depois disso a abster-se definitivamente de matá-las:

Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. [...]

ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. [...] Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orêlhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu posso fazer festa, tempão, ela apreciava... [...]

Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o quer for! (ROSA, 2001, p. 207-210).

Não é difícil perceber o erotismo que envolve a bela descrição da onça Maria-Maria e do modo como o narrador se relacionava com ela. Os ciúmes que demonstra são ciúmes de amante, ainda que a relação amorosa com a onça reste apenas sugerida. A expressão “bom, bonito”, empregada por ele de modo recorrente, aparece nesse momento acrescida da expressão equivalente em tupi: “Eh, catú, bom, bonito, porã-poranga!” (ROSA, 2001, p. 208). Walnice Nogueira Galvão, no ensaio já mencionado, notou muito bem o modo como Rosa recriou em português o procedimento da reduplicação próprio da língua tupi, empregado com função intensificadora. Assim como ocorre com “porã-poranga”, em “bom, bonito” o sufixo *-ito* cai no primeiro elemento como se também reduplicasse o segundo, de modo a fazer do conjunto de duas palavras uma “única categoria lógica”, com o significado de “muito bonito”, mas também “muito bom” (GALVÃO, 2008, p. 37).

Outra criação notável de Rosa é a dos vocábulos “jaguanhenhém” e “jaguanhém”. Como “nhenhem” tem em tupi o significado de “falar” e “ya’gwara” (jaguar), onça, as palavras criadas adquirem o significado de “linguagem de onça”: “Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (ROSA, 2001, p. 208). É agora Haroldo de Campos, no curto mas fundamental ensaio que publicou sobre o conto, quem nota a presença constante do “Nhem” na narração do conto, sendo a “fala [do onceiro] tematizada por um ‘Nhem?’ intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo ‘Hein?’, mas que, como se vai verificando, é antes um ‘Nhenhem’ [...], significando simplesmente ‘falar’.” (CAMPOS, 1991, p. 576) Esse mesmo processo de criação a partir do “Nhem” vai levar, como mostra o ensaísta, à criação de “jaguarainhém, jaguaranhinhenhém”, linguagem de filhote de onça (“jaguaraim”), que o caçador imita para atrair as onças que haviam tido filhotes: “Eh, sei miar que nem filhote, onça vem desesperada. Tinha onça com ninhada dela, jaguaretê-pixuna, muito grande, muito bonita, muito feia. Miei, miei, jaguarainhém, jaguaranhinhenhém... Ela veio maluca [...]” (ROSA, 2001, p. 214).

Após Maria-Maria, outras onças vão ser descritas pelo narrador, a maior parte ainda vivendo na região, outras já tendo se mudado dali, e algumas que haviam morrido. Muitas delas são apresentadas de modo bastante detalhado, com as características físicas mais peculiares (como o sexo, tamanho, formato das patas, se era pinima ou pixuna, isto é, pintada ou preta), a região exata onde costumam viver, o modo de vida que levam

e o seu comportamento usual, não deixando mesmo de fornecer o nome próprio de cada uma delas.

Ao afirmar que as onças têm um nome – “Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome” –, o narrador se espanta ou se irrita com a pergunta do forasteiro, que lhe parece ingênua ou descabida: “Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Atié...” (ROSA, 2001, p. 211). É notável como Rosa percebe e demonstra como o convívio e a familiaridade com as onças implicam a atribuição de nomes próprios a cada um dos indivíduos com quem o sujeito se relaciona. É por isso que, a despeito do longo convívio que mantinha com as onças, o caçador de onças – até o momento em que se decide a parar de matá-las – não lhes havia atribuído nomes ou, para exprimir a mesma ideia do seu ponto de vista, esses nomes não lhe haviam sido desvelados. Assim, a percepção de grandes diferenças entre cada um dos animais de uma mesma espécie resta sempre enfatizada na narração. De quão mais perto os olha mais singulares eles se mostram.³ Isso parece ser dito de maneira quase literal na descrição da pele de Maria-Maria e de todas as onças, mas pode ser também imagem da singularidade irredutível de tudo o que existe: “Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, pra ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não...” (ROSA, 2001, p. 209).

Depois de ter lembrado a figura da mãe, uma pergunta do hóspede sobre bois o faz lembrar-se do pai, que não seria “bugre índio”, mas “branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram” (ROSA, 2001, p. 210).⁴ A partir daqui, aos poucos e de modo descontínuo, a narração vai reconstituindo a história de vida daquele que acaba revelando os vários nomes que teve – Bacuriquirepa, Breó, Beró, Tônico, Antônio de Eiesús, Macuncôzo, Tonho Tigreiro – e dizendo que agora não tem “nome nenhum”: “não careço” (ROSA, 2001, p. 215). Filho de índia com

³ “Os nomes próprios tupis, tais como os poucos do léxico português, guardam referências aos traços físicos ou de comportamento individual” (GALVÃO, 2008, p. 31).

⁴ Como é frequente no conto, o nome em tupi é esclarecido pelo próprio narrador, imediatamente depois de pronunciado: “mimbauamanhanaçara” significa “vaqueiro” – “mimbaua” (criação, animal doméstico) + “manhana” = (vigia) + “çara” (que faz, sufixo de agente), do que resulta algo como “o que vigia o gado” (MARTINS, 2008, p. 333).

branco, nomeado por ela com nome tupi e batizado por ele com nome cristão, foi criado pela mãe Tacunapéua, antes de viver com os caraós. Morou também num lugar chamado Socó-Boi e num sítio de cujo nome proveio o apelido Macuncôzo, e em outro lugar onde teria sido ensinado a usar a zagaia para matar onça. Sabemos que quase havia sido morto por uma onça num lugar identificado apenas como “no rio de lá”, e saberemos depois que teria ido então para a Chapada Nova, onde acaba matando a onça Pé-de-Panela. Esse feito é o que teria levado o fazendeiro a mandá-lo para aquela região para acabar com as onças. O que transparece aqui é uma vida feita de andanças e deslocamentos constantes, sem nenhum paradeiro, sem qualquer enraizamento.

À exceção da mãe e de alguns poucos amigos, as pessoas que Bacuriquirepa encontrara em suas andanças pareceram sempre pautar suas relações com ele pela incompreensão e pelo preconceito. Aqueles que aceitaram se tornar matadores de aluguel o viam como covarde. Os que lhe ofereciam trabalho concluíam que ele não prestava como trabalhador. Ele próprio não tinha então como não acreditar que era incompetente para o trabalho, que era odiado por todos e que era inevitável tornar-se caçador de onças – era só o que sabia fazer: “ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça” (ROSA, 2001, p. 222).

Evidencia-se nesse ponto da narrativa que a razão por ter deixado de matar onças teria sido a demonstração de afeto de Maria-Maria, o que não costumava encontrar nos seres humanos: “Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado...” (ROSA, 2001, p. 222) O parentesco que tinha com o jaguetê, como a mãe lhe dizia, ratificado pelo banho de sangue e baba da onça que havia sido morta sobre ele, ganha assim uma confirmação muito clara e profunda no carinho e atenção que a onça manifesta enquanto ele estava deitado no mato, semelhante ao modo como a mãe o tratava e como as onças tratam os filhotes: “Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta deles...” (ROSA, 2001, p. 221).

A partir desse momento no conto e até o final, os acontecimentos serão narrados de modo contínuo, detendo-se o narrador particularmente no destino dos moradores do lugar, a que já havia feito alusão, além de ter sugerido que haviam morrido ou se mudado dali. Mas antes disso acompanhamos o que teria sido a primeira metamorfose de Bacuriquirepa em onça, que seria o ápice da gradativa e crescente identificação com o animal que vinha sendo sugerida desde o início. Na narração verdadeiramente extraordinária dessa transformação terrificante, que teria se dado exatamente na noite do dia em que Maria-Maria dele se aproximara, o leitor deve ter sempre em mente o efeito que devia provocar no interlocutor:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. (ROSA, 2001, p. 223)

A expressão “dei acesso” é aqui particularmente significativa, sugerindo “acesso de loucura”, “ataque epilético” ou “perda dos sentidos”. Algo parece tomar conta de seu corpo, próximo do arrebatamento, da exaltação, do entusiasmo. Quando consegue se recompor, vê-se “de pé e mão no chão” e começa a pensar como onça. E o pensamento que tem é expresso praticamente do mesmo modo como se referira ao momento em que Maria-Maria dormira junto dele pela primeira vez: “tá tudo bom, bonito, bom, bonito”. No dia seguinte, vê o cavalo branco “estraçalhado meio comido, morto” e o “sangue seco” espalhado pelo próprio corpo. Mas mais assustadora parece a justificativa dada por ele, à guisa de conclusão do episódio: “Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não...” (ROSA, 2001, p. 224).

Ao propor ao hóspede que dormisse e se recostasse no surrão que havia pertencido ao preto, lembra-se de outro preto que conhecera na volta da fazenda de Nhô Nhuão Guede, quando fora lhe dizer que não iria mais

matar onças, o preto Bijibo. Com muito medo de encontrar uma onça no caminho, ele aceita a companhia de Bacuriquirepa, que o engana dizendo que ia para o mesmo lugar para onde ele se dirigia. Além de medroso, ele seria glutão, o que parece deixar o seu companheiro de viagem cada vez mais irritado e enraivecido, mas subitamente a raiva desaparece, sendo substituída pelo desejo de “brincar com o preto” (ROSA, 2001, p. 226). Não há aqui como não lembrar o conhecido hábito dos felinos de brincar com as presas antes de matá-las. Pela manhã, antes que Bijibo acordasse, esconde toda a comida e desaparece. Depois, passa a acompanhá-lo de cima das árvores, sem que o preto o visse, em seu desespero e tentativas frustradas de encontrar o companheiro: “Esperei o dia inteiro, trepado no pau, eu também já tava com fome e sede, mas agora eu queria, nem sei, queria ver jaguretê comendo o preto...” (ROSA, 2001, p. 226-227). Diante da observação do interlocutor de que havia agido mal, ele responde com a lógica implacável de seu modo de pensar: “Nhem? Não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá. ã-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume...” (ROSA, 2001, p. 227).

O ouvinte do relato parece cada vez mais apavorado diante do que o narrador, sob o efeito do álcool, vai confessando. E sua reação mais imediata é empunhar o revólver: “Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... ãã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê!” (ROSA, 2001, p. 227). As outras estratégias de que se utiliza é oferecer mais cachaça e insistir para que o mestiço continue narrando as suas histórias, oferta e pedido sempre prontamente aceitos. E então Bacuriquirepa passa a contar como, logo ao voltar, encontrou outro preto instalado no rancho, o preto Tiodoro, a que vinha se referindo desde o início da narração. Nhô Nhuão Guede o havia mandado para assumir a tarefa de matar onças, dizendo que tomasse posse do rancho. Na verdade, o preto havia mentido ao dizer-se caçador de onças. Não só não as caçava, como tinha muito medo delas.

Como o outro preto, Tiodoro gostava de comer, mas gostava igualmente de frequentar a casa de Maria Quirinéia para se deitar com ela na esteira. Por ser a casa dela frequentada por outros homens, os dois pedem a Bacuriquirepa que fique vigiando o caminho, e quem chega é seo Riopôro, um dos três homens a quem ele chama de geralistas ou jababora – “criminosos fugidos”. Era um “homem ruim feito ele, tava

toda hora furiado” (ROSA, 2001, p. 229). Começa por ofender o outro, chamando-o de “onceiro senvergonha” (ROSA, 2001, p. 229), gritando com ele e faltando ao respeito com sua mãe, o que acaba por condená-lo. Bacuriquirepa o leva então até um barranco, supostamente para lhe mostrar a onça Porreteira, que de fato estava por lá, e acaba por empurrá-lo para ser comido pela onça, explicando candidamente: “Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Riopôro despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 2001, p. 230).

Se no caso de seo Riopôro havia de fato um motivo para o narrador não gostar dele, o que acaba por selar o seu destino, a entrega de Gugué à onça Papa-Gente não teria sequer uma razão banal que pudesse ser dada, o que é dito com todas as letras: “Aquele jababora Gugué, homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não.” (ROSA, 2001, p. 230). Mas era preguiçoso e, ainda que isso não fosse suficiente para despertar a ira do narrador, acabou levando-o ao aborrecimento por vê-lo sempre sem fazer nada, sempre dormindo, sem contar o fato de que chegava mesmo a pedir que lhe buscasse “água na cabaça” para que pudesse beber: “De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu agüentei não.” Amarra então o outro na própria rede em que estava deitado, enchendo a boca dele de folhas para que não gritasse, e o leva para ser comido pela onça Papa-Gente, “onção enorme, come rosnando, rosnando, até parece oncinho novo... Depois, eu inté fiquei triste, com pena daquele Gugué, tão bonzinho, teitê...” (ROSA, 2001, p. 231).

O último dos geralistas era Antunias, e tinha como principal característica a sovinice. Ao ver Bacuriquirepa entrar em sua casa, chega até a esconder o prato em que estava comendo. Ao saber da morte de Gugué, nem se importa com o outro, mas apenas com os bens que havia deixado. Fazendo uma vez mais como se não quisesse ou não pudesse contar o desfecho de sua história, o narrador só prossegue diante da insistência do interlocutor. Então, prontifica-se mesmo a “reproduzir” o modo como encostou a zagaia no geralista – cujo papel o hóspede obviamente recusa-se a representar – antes de levá-lo para a onça Maria-Maria.

Diante das afirmações que são logo desmentidas pelo narrador e do destino reservado ao preto Bijibo e aos geralistas, o leitor imagina que a observação de que Maria Quirinéia e o marido não haviam morrido de doença como os outros teria sido mais um despistamento. Aqui, a expectativa de acompanhar outro fim catastrófico é frustrada, como é

frequente em outros contos de Rosa caracterizados pelo anticlímax. Não que isso não pudesse ter acontecido. Salvou-a e ao marido a alusão dela à beleza e à bondade da mãe de Bacuriquirepa (e talvez a coincidência do prenome dela com o nome materno): “Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” (ROSA, 2001, p.232). Mas os demais moradores não terão a mesma sorte, e veremos a narração precipitar-se num crescendo de violência e horror, até a sua inesperada conclusão.

Antes de chegar a seu Rauremiro, veredeiro, que o chamava “por assovio” e dizia para que ele não entrasse nos quartos de sua casa, porque era bugre, as pessoas haviam sido entregues às onças para serem comidas. No caso dele e da família, dá-se uma vez mais a metamorfose, de modo semelhante ao episódio da morte do cavalo branco, da inconsciência que precede a transformação ao resultado dela, que parece o único modo de recompor o que havia acontecido: “Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno...” (ROSA, 2001, p. 233). É ele mesmo quem afirma que, depois de vê-los desse jeito, os sentimentos de dó e raiva se misturavam.

A última morte narrada é a do preto Tiodoro, a primeira pessoa a quem Bacuriquirepa havia aludido e que supostamente teria inveja dele, sobretudo por conta dos couros de onça que possuía. Nesse caso, há ainda mais sugestão do que nos demais, pois a narração, que coincide com o final da história, é entrecortada pelas palavras que já indiciam a transformação prestes a dar-se uma vez mais, voltada agora contra o interlocutor, pelas palavras que aludem aos movimentos deste para sua defesa e contra-ataque, e finalmente por aquelas que o narrador mobiliza para que o hóspede não dispare a sua arma e o mate. Além disso, o mestiço, metamorfoseado em onça, teria vindo atrás de sua vítima lado a lado com Maria-Maria e mesmo por sugestão dela:

Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiiiio, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos dôidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!

Hé... Aar-rã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2001, p. 234-235).

É nesse final impressionante que Rosa demonstra toda a sua maestria na criação de uma linguagem em que o português, sem desaparecer de todo, vai dando lugar ao tupi e ao mesmo tempo sugerindo a linguagem da onça, seus rugidos e urros, especialmente por meio das onomatopeias e das aliteraões dos fonemas /R/ e /r/. De todo modo, como foi dito no início, o sentido dos vocábulos é o tempo todo preservado, a ponto de Suzi Frankl Sperber (1992, p. 93-94) ter proposto uma tradução para o final do penúltimo e o último parágrafo quase palavra por palavra.

A princípio, talvez, a tendência do leitor do conto é ficar horrorizado diante das mortes bárbaras cometidas por Bacuriquirepa, especialmente em relação àquelas que ele próprio perpetrôu, mas também nos casos em que levou as vítimas até as onças para serem devoradas. Isso estaria de acordo com a leitura que costuma ser feita da própria história, ou pelo menos a leitura que a ideologia dos conquistadores brancos dos povos indígenas gostaria que fosse feita. Assim, diante da suposta selvageria dos povos nativos, que além de cruéis seriam canibais, só havia duas possibilidades de lidar com eles: convertê-los ou exterminá-los. A violência exercida contra eles era assim não apenas desculpada como inteiramente justificada.

Ao acentuar a violência exercida pelo protagonista, Rosa parece buscar alguma equivalência com o discurso oficial, sempre pronto a empregar dois pesos e duas medidas quando se pronuncia a respeito do encontro entre brancos e indígenas, quase sempre violento e, para

os últimos, fatal. E isso é obtido, paradoxalmente, por meio da fala ininterrupta daquele que é metade índio, do ponto de vista racial, e muito mais índio do que branco, no que se refere à sua cultura e aos seus costumes.

Mas os índices que permitem o questionamento daquele discurso estão espalhados por toda a narrativa. As ações dos outros homens, muitos explicitamente referidos como brancos, sem nunca receberem destaque proporcional relativamente às suas terríveis consequências, são com frequência danosas no mais alto grau. A começar pelo pai de Bacuriquirepa, homem branco, vaqueiro e, quem sabe, até mesmo proprietário, “homem muito bruto” e que era “Pai de todo o mundo” (ROSA, 2001, p. 210), certamente de muitos mestiços a quem não devia fazer muito mais do que levar à igreja para serem batizados. Depois, Pedro Pampolino, que queria fazer dele um pistoleiro, e aqueles dois que aceitam o encargo e passam a chamá-lo de covarde. E ainda o fazendeiro Nhô Nhuão Guede, que o manda para aquela região, onde fica inteiramente isolado, com a tarefa de dizimar as onças que ali viviam e que provavelmente ameaçavam as pessoas mas, sobretudo, o seu gado, o que deixa entrever os interesses precipuamente econômicos que o moviam e o completo menosprezo da vida dos animais selvagens. Finalmente, o interlocutor, que é acolhido no rancho, e que acaba matando-o com uma arma de fogo – o que é pelo menos sugerido ao término da narrativa.

Ainda que a matança das pessoas que viviam naquela região por Bacuriquirepa possa a princípio parecer de todo incompreensível, fruto apenas do instinto bestial que havia nele e que se acentuara com sua identificação com as onças, é possível pensar, se não propriamente em justificativas, em diversas razões para que isso tenha se dado, do ponto de vista do que nele havia de homem, de índio e de onça. Antes de apontá-las, cabe refletir sobre o caráter “misto” do personagem. O protagonista, como foi visto, é ele mesmo um ser misturado: filho de índia com branco, trata-se de um mestiço, mais propriamente um curiboca ou mameluco. Mas a mistura não é apenas racial, como também cultural. Ele herdou as tradições indígenas e pagãs da mãe, mas foi também batizado pelo pai, e mantinha mesmo algumas poucas crenças e práticas cristãs, sem contar a incorporação de elementos da cultura negra, fundamentalmente o manejo da zagaia para matar onças, aprendido com dois zagaieiros e também com o “velho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna” (ROSA, 2001, p. 206). A zagaia ou azagaia, por

sinal, é uma lança curta feita da madeira retirada da árvore que tem esse nome, usada pelos povos caçadores do sul da África.

Walnice Nogueira Galvão discute exaustivamente a questão da crença de Bacuriquirepa de que era parente do jaguar, que provém de tradições indígenas: “Eh, parente meu é a onça, jaguetê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguetê é meu tio, tio meu.” (ROSA, 2001, p. 221). Esse parentesco é “classificatório matrilinear” (GALVÃO, 2008, p. 21) e refere-se ao pertencimento ao clã tribal da mãe, cujo totem é a onça, e nele os irmãos dela (os tios, em nosso código) são todos pais de Bacuriquirepa: “Jaguetê tio meu, irmão de minha mãe, tutira [tio materno]... Meus parentes! Meus parentes!...” (ROSA, 2001, p. 216). O rigor da classificação numa cultura totêmica é salientado nas várias passagens em que o narrador insiste em dizer que a suaçurana não é seu parente. Nesse sentido, Rosa também faz ver como as classificações do pensamento dos povos chamados “primitivos” muitas vezes coincidem com aquelas empreendidas pela ciência. De fato, a taxonomia classifica a onça parda não apenas como uma espécie diferente da onça pintada (a mesma da onça preta, cuja cor é devida ao melanismo), como ainda pertencendo a um gênero diferente, a despeito do nome popular comum. Embora fazendo parte da mesma família, a dos *felídeos*, a onça pintada pertence ao gênero *Panthera*, ao passo que a onça parda é incluída no gênero *Puma*.

O modo como Bacuriquirepa passa a se relacionar com a onça Maria-Maria tem origem na afeição e no carinho que ela lhe demonstra, associados àquele com que as onças tratam os filhotes e a maneira carinhosa com que conversam com eles. Não será assim casual a semelhança, para não dizer a quase perfeita homonímia, entre o nome da onça e o nome da mãe do narrador, Mar'Iara Maria.⁵ Uma leitura freudiana aqui levaria longe, mas pode-se também pensar apenas que as manifestações afetuosas da onça teriam despertado no narrador a

⁵ Ainda que Maria-Maria pareça constituir uma exceção à “regra” de nomeação das onças (cf. nota 4), o nome também adviria do comportamento do animal, que se mostra tão terno e carinhoso como a mãe de Bacuriquirepa, Mar'Iara Maria. Num caso como no outro, a duplicação parece também recriar, num nome de origem portuguesa, a intensificação própria da língua tupi. Quanto à mãe, além de se valer do nome duplicado de Maria, que é por assim dizer a mãe por antonomásia na tradição cristã ou católica, Rosa nele inseriu “Iara”, “senhora” em tupi, acentuando assim a associação com o nome da mãe de Jesus.

lembrança da afeição materna, num primeiro momento, sendo depois associadas à atração sexual natural entre um macho e uma fêmea, o que parece ser da própria ordem das coisas. Afinal de contas, não é sem razão que os dois sentimentos recebem o mesmo nome de amor. Num caso como no outro, vêm preencher as carências do sujeito. Como foi visto, Bacuriquirepa quase não recebeu atenção e afeto das pessoas com quem conviveu depois da separação da mãe. E é assim que a afeição demonstrada pela onça vem ao mesmo tempo substituir o amor materno, preencher uma carência e confirmar o parentesco que ele acreditava ter com essa espécie animal.

O narrador não se vê então apenas como uma mistura de índio com branco, mas sente que é igualmente (e talvez sobretudo) uma mistura de homem com onça. Ao longo da narrativa, as oscilações entre homem e onça parecem dar-se num *continuum* sem nunca atingir os extremos. Ainda que não se possa propor uma tendência única, é possível dizer que há um certo movimento em que o predomínio do homem em Bacuriquirepa vai dando lugar ao predomínio do que há nele de onça à medida que a narrativa avança e à medida que a narração das mortes das onças cede espaço à narração das mortes dos homens. A mistura é assim de raça, de cultura, de espécie, para não mencionar a mistura que é talvez a mais importante de todas na construção da narrativa, a elaboradíssima mistura de linguagens que constitui a fala do narrador: o português, o tupi e a linguagem da onça.

Feitas essas considerações, os motivos para as mortes das pessoas que viviam naquela região podem ser pensados a partir dos elementos que no protagonista se misturam, vistos separadamente ou em conjunto. Como homem e como índio, Bacuriquirepa parece vingar-se naqueles moradores por conta de todo o desprezo, preconceito e rejeição de que fora objeto ao longo de sua vida. Como indígena, teria cometido aquelas mortes como um ritual de sacrifício, dedicado às onças, que eram o totem de seu clã, seu povo e sua tribo, levado tanto pela tradição ancestral como pelo sentimento de culpa por ter matado tantas onças, crime que tenta assim expiar. Como homem branco ou cristão, teria sido instrumento de castigo para aquelas pessoas, todas elas caracterizadas por pelo menos um dos sete pecados capitais – o preto Bijibo, pela gula; seo Riopôro, pela ira; Gugué, pela preguiça; Antunias, pela avareza; seo Rauremiro, pela *soberba* (assim explicitamente referida pelo narrador); o preto Tiodoro,

pela luxúria e pela inveja.⁶ Como homem e como onça, não tinha como não concluir que seria impossível o convívio pacífico entre onças e homens, e que a presença humana na região levaria inevitavelmente ao extermínio dos felinos. Finalmente, como onça, veria a morte daquelas pessoas com a maior naturalidade, um alimento como qualquer outro, na batalha diária para a sobrevivência na natureza. É por isso que diz que “onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, [...] e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer...” (ROSA, 2001, p. 223). É só quando acontece alguma coisa ruim, que “de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar” (ROSA, 2001, p. 223). A onça pensa então apenas em seu viver e sobreviver. Para ela, a morte da caça é apenas uma questão de passar ou não passar fome: “Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome...” (ROSA, 2001, p. 201).

Suzi Sperber (1992, p. 92) aproxima essa expressão “bom, bonito”, equivalente ao “porã-poranga” tupi, da *kalokagathia* grega, conceito que exprime, entre outras coisas, o ideal de nobreza e virtude do cidadão, e que é composto de palavras que significam, respectivamente, belo (*kalos*) e bom (*agathos*). Nesse sentido, haveria uma ética e uma estética da onça e daquele que se vê como onça, pelo menos nos momentos em que ele assim se vê, que poderiam ser associadas à harmonia da existência. O que é belo só pode ser bom, o que é bom deve ser naturalmente belo.

Mas essa plenitude só pode ser obtida pelo que é exclusivamente natureza. Assim que surge a cultura, uma distância se instaura entre o homem e o mundo natural. A tentativa de voltar à natureza, de “cruzar [a] linha divisória do cozido para o cru”, na formulação de Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 37), com base no célebre estudo de Lévi-Strauss, o que talvez seja o anseio último de Bacuriquirepa, está fadada ao fracasso, mas ele não deixará de empreender essa travessia tão arriscada.

Percorrer o caminho que leva a essa passagem implica sucessivas transformações e a cada passo dado um maior distanciamento do que parece mais próprio do homem e uma aproximação do que é típico do animal. Ainda que não consiga chegar ao seu término, não é sem aproveitar momentos de plenitude que ele o percorre, quando tudo

⁶ Galvão (2008, p. 29-30) é quem menciona essa “coincidência” entre os principais defeitos dos que foram mortos por Bacuriquirepa e os pecados capitais.

parece “bom, bonito”. Até o encontro com o homem branco, é possível que vivesse de modo relativamente harmônico, a despeito (ou por causa mesmo) das misturas de que era constituído.

Do mesmo modo como já se anunciava o fracasso do retorno à natureza, o destino de Bacuriquirepa estaria traçado de saída, e é a isso que ele parece aludir com uma das últimas palavras em tupi ou tupinismo que pronuncia: “Rêiucàanacê”. Conforme explica em nota Sperber (1992, p. 93), a palavra seria composta por “Rei” (deve de ser, há de ser), “iucá” (matar) e “ianacê” (indivíduo da tribo tupi-guarani dos ianacês, e por extensão *indígena* ou índio). Traduzindo-a livremente e de modo um pouco diferente da ensaísta, e pressupondo que o pronome “Cê”, empregado na expressão anterior, está elíptico, é possível obter: “você havia de matar o índio”.

Vista desse modo, a narrativa encena, entre outras inúmeras coisas, a liquidação da cultura indígena pelo homem branco, que significativamente utiliza para isso o revólver, resultado de uma invenção que só foi possível graças ao patamar de desenvolvimento tecnológico atingido pela civilização e instrumento largamente utilizado para a destruição das outras espécies, de povos de outras culturas e até mesmo para a autodestruição. O fatal encontro do índio mestiço que se via como onça com o homem branco é imagem não apenas do encontro entre diferentes culturas, com resultados funestos para aquelas menos aparelhadas tecnologicamente, como das relações e dos choques que desde tempos imemoriais ocorrem entre o homem e outras espécies, com resultados não menos nefastos para elas.

Como sublinha uma vez mais Galvão (2008), é o fogo aceso pelo “sobrinho-do-Iauaretê” dentro de seu rancho que chama a atenção do forasteiro e o leva até lá. Este tem um conhecimento – como civilizado – muito maior desse elemento do que aquele que o acolhe. É portador do fogo da aguardente e do fogo do revólver, por assim dizer, os dois subprodutos do fogo que serão fatais para Bacuriquirepa. A bebida faz com que acabe por não medir as suas palavras, e são estas que levam o forasteiro, com medo de ser morto, a disparar a arma na sua direção.

A superioridade tecnológica do caçador em relação às onças, que lhe permitiu dizimá-las, até mesmo com o emprego de armas de fogo, provavelmente cedidas pelo fazendeiro, e a superioridade do interlocutor sobre o índio mestiço, que permite eliminá-lo antes de ser morto por ele, parecem demonstrar que esses supostos avanços contêm

um indisfarçável componente bárbaro, fruto das conquistas advindas da cultura, no momento em que o homem se separa da natureza.

Ao se colocar ao lado das onças e se identificar com elas, com grande sentimento de culpa por ter matado tantos indivíduos dessa espécie, ao tentar percorrer o vedado caminho do retorno à natureza.⁷ Bacuriquirepa não tem como não despertar o temor do homem civilizado, que só será apaziguado com a eliminação desse homem misturado, desse outro absoluto.

Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi observa agudamente que as narrativas de Guimarães Rosa “são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo” (BOSI, 1990, p. 487). Se a civilização e o pensamento do homem civilizado exigem escolhas e separações entre opostos que o pensamento mítico toma como unidade indivisível, essa genial narrativa rosiana tende a aproximar-se desse modo de pensar, procura de algum modo ser imagem dessa mistura, dessa unidade perdida, procura recriar o *mito* como ainda é possível, quase como se quisesse sugerir, atualizando-a, uma *metamorfose* ovidiana. Mito e narrativa, talvez valha a pena lembrar, são produtos da cultura tanto como as armas que o homem inventa, o que aponta para a complexidade e as contradições da cultura e da civilização, que teriam começado – entre outras coisas – com o domínio do fogo, ele mesmo fonte de vida e de destruição.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. p. 574-579.

⁷ O “impossível retorno”, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, que dão título ao seu ensaio.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2008.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-17.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.

SPERBER, Suzi Frankl. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano. *Remate de Males*, Campinas, v. 12, p. 89-94, 1992.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 6 de agosto de 2018.



“A Rosa da palavra”: meditação nas *Primeiras estórias*¹

The Rose of the Word: Meditation in Primeiras Estórias

Camila Marchioro

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

camila.marchioro@gmail.com

Resumo: O estudo que se segue é uma tentativa de analisar *Primeiras estórias* (1962) a partir da hipótese de que existe, na escrita de Guimarães Rosa, uma provocação meditativa que se dá por meio da presença de um elemento causador de estranhamento, *ostraniênie*. Para auxiliar a investigação, foram usados como base os estudos de Viktor Shklovsky (1976) e Carlo Guinzburg (2001) sobre o estranhamento em cotejo com algumas noções manifestas em cartas e entrevistas de Guimarães Rosa em que o escritor fala sobre seu processo de criação. Utilizam-se ainda, a fim de aprofundar a questão da meditação e do autoconhecimento nas *Primeiras estórias*, algumas referências vindas do cânone budista, uma vez que os *sutras* e *koans* são exemplos antigos do uso de estranhamento com o objetivo de prender a atenção do ouvinte ou leitor e de fazê-lo meditar sobre um tema. Os resultados mostram que uso do estranhamento é eficaz como modo de provocação meditativa e que a meditação é de fato algo relevante para o processo de composição e recepção da obra de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: meditação; estranhamento; *Primeiras estórias*.

Abstract: The following study attempts to analyze the book *Primeiras Estórias* (1962) from the hypothesis that in the writing of Guimarães Rosa exists a meditative provocation which occurs through the presence of an estrangement element, *ostraniênie*. To help the investigation, Viktor Shklovsky's (1976) and Carlo Guinzburg's (2001) studies are used in comparison with some letters and interviews by Guimarães Rosa in which he talks about his creative process. In order to deepen the question of meditation

¹ Agradeço o apoio da CAPES.

and self-knowledge in *Primeiras Estórias*, some references from the Buddhist canon are used, since *sutras* and *koans* are ancient examples of the use of estrangement in order to hold the listener's/reader's attention and to make one meditates on a subject. The results show that the use of *ostraniênie* is a mode of meditative provocation and meditation is indeed something relevant to the process of composition and reception of the work of Guimarães Rosa.

Keywords: meditation; estrangement; *Primeiras Estórias*.

*A língua é o espelho da existência,
mas também da alma*
Guimarães Rosa.

1 Introdução

O texto roseano é um convite ao adensamento: o interlocutor é provocado a mergulhar pelas camadas profundas da narrativa a fim de compreender os estranhamentos que se apresentam desde a superfície mais fina, a palavra, até a estrutura mais densa da narrativa. O resultado desta apuração extrapola os limites do livro, conforme lemos na carta de 1965 enviada pelo autor ao seu tradutor alemão: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesma, o mundo, a vida” (ROSA, 2003, p. 238).

Desse modo, não é nímio dizer que a obra de Guimarães Rosa tem como traço marcante o que pode ser designado por *provocação meditativa*. A partir de um estranhamento gerado pela desconstrução das estruturas comuns, o texto promove no leitor uma descentralização que leva à concentração plena na estória, gerando um estado meditativo.

Guimarães Rosa afirmou que toda palavra sua deve ser meditada e que essa meditação tende a levar a um sentido original e a uma experiência de criação. Meditar vem do latim *meditatio* (ato de pensar sobre algo, contemplação; pensamento, ideia), que, por sua vez, decorre de *meditor*, cujo significado é “pensar ou refletir”. Já a palavra *meditor* procede de *medeor*, que significa “curar, dar cuidados médicos”. *Medeor*, por fim, compartilha sua raiz com o protoindo-europeu *med-*, que comporta os significados de “medir, curar” e “dar conselhos”. Desse modo,

palavras como “medida”, “meditar”, “remédio”, “medicar” e “médico” têm a mesma raiz ancestral. É possível depreender que a provocação meditativa presente na escrita de Guimarães Rosa não se afasta da sua primeira escolha pela medicina: “O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo de criação” (ROSA, 1991, p. 83).

Meditando sobre a palavra, o leitor tem a chance de redescobrir os significados e reviver o processo de criação; todavia, isso só é possibilitado por meio do estranhamento. Ao estranhar, o leitor torna-se atento e a busca pelo sentido faz com que ele possa percorrer os caminhos da criação literária. Ademais, ele pode repensar as suas próprias escolhas, já que o estranhamento sugere um novo olhar sobre aspectos da vida que geralmente são lidos de maneira automática. A ideia de meditação é recorrente na fala do autor e creio que ele não a estivesse a empregar em sentido superficial. Por sua personalidade, Guimarães Rosa certamente conhecia as implicações profundas da meditação e seus efeitos no consciente e inconsciente humano:

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante [...] (ROSA, 2003, p. 238-239).

Tomemos como ponto de apoio o conceito Zen budista de meditação. Há vários estágios “meditativos”, aprofundemo-nos naquele denominado *dhyana*. Há formações na superestrutura da mente que são provenientes das experiências do dia a dia. Assim, aspectos tais como raiva, paixão e cobiça só podem ser compreendidos quando se chega à base deles, mas, além disso, há outros aspectos que podem ser dissolvidos, revisitados, tais como a noção de tempo, sujeito, forma, espaço, dualidades, e conceitos pré-estabelecidos na mente. A base para essa reconfiguração de significados é a própria consciência, a mente, e não as formações da mente – as impressões/perturbações da superfície. O primeiro processo da meditação é conhecido como *dharana*: uma concentração ininterrupta. Após isso ocorre *dhyana*, que é um estado de perfeita equanimidade e consciência, ou seja, uma consciência extrema e ininterrupta.

Estou traduzindo *dhyana* por “meditação”, “contemplação”, mas há algo que deve ser considerado sobre esse termo. A concepção de meditação no Ocidente, especificamente pelo que se difundiu a partir da Europa, está relacionada especialmente com uma tradição cristã sistematizada por Santo Inácio de Loyola nos *Exercícios espirituais* e disseminada por meio de uma dezena de tratados jesuítas (MARTZ, 1971, p. 25). A meditação, tal como concebida por Loyola, consistia em concentrar-se em aspectos como o pecado e o inferno, o nascimento de Cristo, a semana da Paixão e a Ressureição, por exemplo (MARTZ, 1971, p. 26). Então, a palavra *meditação* pode ter significados que variam um pouco dependendo de cada experiência pessoal, mas parece-me muito relacionada à concentração em algo fixo e sobre o que se tenta compreender ou tirar alguma lição – essa certamente é também uma parte da meditação tal como concebida na tradição Zen budista. Entretanto, *dhyana*, segundo Alan Watts (2006), não pode ser entendido apenas como “meditação”, tampouco “concentração” no seu sentido mais geral de fazer um grande esforço para focar em um único ponto. *Dhyana*, segundo o autor, pode ser compreendido como “concentração” no sentido de estar livre de distrações, um sentimento de total presença da mente, de estar atento ao presente e consciente de sua própria existência; e, quando se está completamente concentrado no presente, a noção de “eu” se dissolve (WATTS, 2006, p. 27). Parafrazeando Camões: “transforma-se o contemplador na coisa contemplada”, ou seja, as fronteiras entre o “eu” e os objetos da mente se desfazem – nesse caso, a narrativa é o objeto mental do leitor no momento em que se dedica à leitura.

Em Guimarães Rosa, há claramente o intuito, por parte do autor, de promover um estado de concentração tal na narrativa que o leitor passe a ser um só com o livro. Essa exigência se expande pela inserção do paradoxo, elemento que faz com que o leitor desconstrua suas noções de certo e errado, bem e mal, diluindo a dualidade e, a partir da narrativa, reestruture seus conceitos de mundo, que já não cabem mais para o universo que se lhe apresenta pelo texto. Isto não é outra coisa senão *dhyana*.

A relação entre aventura e meditação – que se unem a partir de “pequena dialética religiosa” – bem como outros aspectos da obra de Guimarães Rosa, encontra fundamento em textos muito antigos como nas *Upanishads* hindus e nos *Sutras* budistas. É sabido que o autor tinha algum conhecimento de sânscrito, chinês e japonês, o que facilita pensar

essa relação. Portanto, segue abaixo um excerto da “Isha Upanishad” em que a união entre *ação* e *meditação* aparece de modo explícito:

But those who combine action with meditation
Cross the sea of death through action
And enter into immortality
Through the practice of meditation.
So have we heard from the wise.
(THE ISHA..., 2008, p. 58).

Olhando por esse prisma, vejamos o que o autor disse em entrevista a Günter Lorenz:

Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1991, p. 83-84).

Pela sequência da entrevista é possível inferir que é a partir do ato meditativo que o leitor é capaz de chegar à repetição do processo da criação e por essa via ele também pode “vencer o mal”. Tal ideia não está distante da *Upanishad* supracitada, pois “ação e meditação” auxiliam a atravessar o “mar da morte”.

O convite à meditação está posto de maneira muito peculiar por Rosa, pois o leitor é convidado a meditar a partir do estranhamento provocado tanto pelo insólito dos termos lexicais, quanto pelo paradoxo gerado pela dialética entre ação e meditação no interior da própria narrativa. Isso pode ser construído de vários modos. Em *Primeiras histórias*, um grande exemplo desse paradoxo é o olhar “meditativo” do narrador em relação à ação narrada, que nem sempre acompanha a sua expectativa ou julgamento, gerando um paradoxo que convida o leitor a avaliar as várias faces da situação apresentada. Soma-se a isso a presença total de narradores em primeira pessoa, o que reforça o cariz lírico do livro. Se tomarmos como base a fundamentação teórica de Emil Staiger (1977), podemos abrir o horizonte da prosa percebendo nela traços estilísticos de diversos gêneros.

Em Guimarães Rosa, mais especificamente nas *Primeiras estórias*, podemos identificar o que Jakobson (1995) define como “função poética”. O uso da primeira pessoa em Rosa direciona o olhar para a mensagem do texto, realçando as ambiguidades da narrativa (as diferenças entre o que o narrador espera e o que, de fato, ocorre), deslocando o foco perceptivo. A subjetividade do narrador se contrapõe ao mundo narrado, movendo estruturas figurativas tipicamente líricas que compõem um discurso metaforizado. Como parte desse processo, o estranhamento e o paradoxo estão estreitamente conectados à função poética e também à provocação meditativa das *Primeiras estórias*.

2 *Ostraniênie* e paradoxo

A primeira ocorrência do termo *ostraniênie* data de 1917 com a publicação do ensaio “A arte como procedimento”, do russo Viktor Shklovsky. A palavra *ostraniênie* (остранение) não existe em russo, o termo é uma variação inventada por Shklovsky (1976) a partir da palavra *ostranie* (странный) – que significa “estranho”, “curioso”, “singular” – ou a partir da raiz “*estran*” (странн), que significa “país”, “lugar”. Criar um termo por meio de uma leve modificação de uma palavra se conecta com o meticuloso modo de criação de Guimarães Rosa, tendendo-se em mente o hábito do escritor mineiro de recuperar palavras antigas já em desuso dando a elas nova cor nas linhas de seu texto – um modo de causar estranhamento.

Ainda que o termo tenha sido criado por Shklovsky (1976) e que a noção de *ostraniênie* nas artes tenha se difundido a partir de seu ensaio de 1917, o estranhamento em si não é uma invenção do século XX. Segundo Guinzburg (2001), ele pode ser aferido facilmente na história da literatura desde os gregos até os nossos dias.

Em “A arte como procedimento”, Shklovsky afirma que, uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas, de modo que nossos hábitos tendem a se concentrar em um meio inconsciente e a serem realizados automaticamente (SHKLOVSKY, 1976, p. 43). Um dos exemplos citados por Shklovsky (1976) provém de uma nota do diário de Leon Tolstói em que o escritor não consegue lembrar se havia ou não se secado após um banho, devido à automaticidade e habitualidade desta ação. Disso decorre a seguinte afirmação: “Assim, a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos,

os móveis, a mulher e o medo da guerra” (SHKLOVSKY, 1976, p. 44). Desse modo, Shklovsky (1976) conclui que se uma vida se desenrola inconscientemente é como se ela não tivesse sido; portanto, sublinha o autor, a arte existe para devolver a sensação de vida e seu procedimento é o “de singularização dos objetos”, que consiste em “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, pois, com o hábito, os objetos passam a ser “percebidos como reconhecimento”, o que quer dizer que estão diante de nós, mas não somos capazes de vê-los (SHKLOVSKY, 1976, p. 45). São desses pressupostos que Shklovsky (1976) parte para demonstrar como a arte procede na liberação do objeto do automatismo perceptivo. Este procedimento é *ostraniênie*. O método de Rosa é muito próximo dessa ideia, uma vez que buscava “limpar” a palavra do seu uso cotidiano a fim de dar a ela ar de algo novo, recém-criado:

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. [...] (ROSA, 1991, p. 81).

A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser. [...] (ROSA, 1991, p. 85).

A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária. (ROSA, 1991, p. 87).

A diferenciação entre a linguagem poética e linguagem prática é a chave para a criação da arte e para a prevenção de uma atitude sobremaneira automática: “O discurso poético é um *discurso elaborado*. A prosa permanece um discurso ordinário, econômico, fácil, correto – “*Dea Prosa* é a deusa do parto fácil, correto, de uma boa posição da criança” (SHKLOVSKY, 1976, p. 55).

No artigo “Em defesa do insólito: Viktor Shklovsky e Guimarães Rosa”, Valteir Vaz trabalha com a concepção poética de Guimarães Rosa e mostra como ela se assemelha com a de Shklovsky a partir da seleção de trechos de cartas de Rosa enviadas para a tradutora Harriet de Onís. Em um dos trechos destacados por Vaz, lê-se:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe. (Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 2 maio 1959 *apud* VAZ, 2014, p. 47).

Assim, a vontade do escritor mineiro é a de prender o leitor por meio do estranhamento, provocando nele um estado de atenção meditativa, mexendo com as categorias daquilo que o leitor entende por comum e dá por facilmente reconhecível:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. É nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira de dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade. (Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 5 jan. 1965 *apud* VAZ, 2014, p. 48).

O texto é concebido por Guimarães Rosa de modo a desconstruir a automatização perceptiva do leitor, mantendo-o conectado ao enredo, suscitando “novas maneiras de sentir” ao tomar consciência da materialidade da própria palavra; é nesse ponto que o texto se torna “um animal bravo e vivo” com o qual o leitor tem que lidar. A ideia do escritor de não dar a clareza, mas a obscuridade e o mistério, encontra par na concepção do formalista russo de que o procedimento da arte é o de singularizar os objetos obscurecendo a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção do leitor.

O historiador italiano Carlo Guinzburg demonstra em seu artigo “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário” como o estranhamento está presente na literatura ocidental desde tempos remotos, passando pelas *Recordações* de Marco Aurélio, pelos ensaios *Sobre os canibais* de Montaigne e *Sobre os selvagens* de Voltaire, a fim de demonstrar como Tolstói parte de uma tradição mais longa a qual admirava (GUINZBURG, 2001, p. 33). O historiador italiano direciona nossa atenção para o questionamento sobre a presença do procedimento do estranhamento já em Marco Aurélio (admirado por Tolstói).

Dado o caráter de suas recordações (feitas sem nenhum compromisso com um público leitor), Marco Aurélio seguia um procedimento estoico de autoeducação moral que requer, nas palavras de Guinzburg (2001, p. 22), “que se anulem as representações erradas, os postulados tidos como óbvios, os reconhecimentos que nossos hábitos perceptivos tornaram gastos e repetitivos”.

Guinzburg (2001), ao buscar as origens do estranhamento de Tolstói, mostra o estranhamento para fora do texto literário, presente à partida no olhar do autor e abre espaço para que voltemos mais na história, buscando uma tradição do estranhamento mais antiga, presente nos primeiros sermões budistas.² Como demonstrado pelo professor Paulo Cesar Carneiro Lopes em *Dialética da iluminação: estudo de Corpo de baile de Guimarães Rosa*, o budismo foi um grande interesse de Guimarães Rosa que, segundo Carneiro Lopes, compôs uma estética próxima à dos *koans* Zen (histórias paradoxais para se resolver um problema e obter um *insight*, a iluminação). Dessa forma, se o autor das *Primeiras histórias* se dedicou ao estudo do budismo³ é provável que tenha se deparado com o famoso *Sermão do fogo*,⁴ em que o estranhamento surge como tema central:

² O Primeiro Concílio, por volta de 300 a.C., fixou e redigiu os sermões que supostamente foram proferidos por Buda.

³ A maior parte das traduções e do material presente neste estudo foi obtida a partir do curso “Buddhism Through Its Scriptures”, da Universidade de Harvard – ministrado pelo professor doutor Charles Hallisey, da Harvard Divinity School.

⁴ Conhecido como *Adittapariyaya Sutta*, pertence ao cânone pali, coleção padrão de escrituras da tradição budista Theravada. Nesse discurso, Buda pregou a realização de libertação do sofrimento através do desapego dos cinco sentidos e da mente.

[...] Bhikkhus, when a noble follower who has heard (the truth) sees thus, he finds estrangement in the eye, finds estrangement in forms, finds estrangement in eye-consciousness, finds estrangement in eye-contact, and whatever is felt as pleasant or painful or neither-painful- nor-pleasant that arises with eye-contact for its indispensable condition, in that too he finds estrangement. He finds estrangement in the ear... in sounds... He finds estrangement in the nose... in odors... He finds estrangement in the tongue... in flavors... He finds estrangement in the body... in tangibles... [...]

[...] When he finds *estrangement*, passion fades out. With the fading of passion, he is liberated. When liberated, *there is knowledge* that he is liberated. *He understands*: ‘Birth is exhausted, the holy life has been lived out, what can be done is done, of this there is no more beyond. (ADITTAPARIYAYA..., 2010; grifos meus).

Dentro das práticas budistas é comum o ato de provocar o estranhamento no ouvinte ou no leitor por meio de *sutras*, *koans* e demais gêneros textuais. Estranhar algo significa dar atenção, perceber a origem das coisas (reviver o processo de criação, para Guimarães Rosa). Quando o ouvinte ou o leitor se depara com algo contraditório ou não usual, ele obrigatoriamente precisa se concentrar e redobrar sua atenção para compreender, resolver tais aparentes contradições ou lidar com elas. O *sutra* acima mostra a possibilidade de, a partir da observação da verdade, encontrar o estranhamento e, a partir disso, libertar-se de aspectos pré-concebidos (conceitos). Nesse ponto, cessam-se as imagens/impressões criadas a respeito do que sejam as coisas do mundo e o sujeito está livre para ver as coisas como realmente são, pois não há mais nada a ser investigado para além disso.

Esse processo de concentração, no nível textual, permite ao leitor melhor compreensão da mensagem a ser passada. Outro grande exemplo de estranhamento está na terceira parte do *Sutra do Lótus*, mais especificamente na “Parábola da casa ardente” (LOTUS..., 2007, p. 47-78), em que um pai precisa mentir para seus filhos para salvá-los da morte, uma vez que sua casa está tomada pelo fogo. As crianças não conseguem perceber o perigo que as cerca. A parábola quebra com o senso comum da mentira como algo errado e impele o leitor a refletir sobre a sua própria condição, muitas vezes incapaz de perceber o que está a sua volta. Ao usar o artifício da mentira e do engano como meio

de estranhamento, a parábola ensina a importância da meditação e da atenção nos atos diários. Do mesmo modo, nós somos tentados a resolver os enigmas da escrita de Guimarães Rosa, lendo e relendo seus contos quantas vezes for necessário para tentar compreender as mínimas partes que compõem o seu quadro.

Um dos traços salientes das *Primeiras estórias* é o caráter paradoxal dos contos que compõem o livro.⁵ Esse oxímoro narrativo permite que encontremos duas estórias muitas vezes opostas que configuram dois pontos de vista antagônicos. Tal coexistência de focos instiga o leitor a refletir intensamente acerca da complexidade dos fatos apresentados na estória. Para o escritor mineiro, o paradoxo é inerente à vida e exprime o que as palavras são incapazes de exprimir:

E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (ROSA, 1991, p. 68).

Um modelo de paradoxo demasiado presente nas *Primeiras estórias* é a oposição entre um olhar moderno e um olhar pré-moderno (como em “A menina de lá”). Este contraponto é bastante comum nas narrativas roseanas, o que revela uma relação entre cultura douta e cultura popular, relação que, segundo Guinzburg (2001, p. 23), faz parte da “história do estranhamento”. Uma revisão no pensamento do autor italiano coadjuva para um melhor parecer sobre este mesmo tema dentro da escrita de Guimarães Rosa.

O historiador chama atenção para o fato de Shklovsky ter encontrado nas adivinhas eróticas russas outro exemplo de estranhamento. Em sua leitura, Guinzburg (2001, p. 22) atentou para o fato de o afastamento de Marco Aurélio em relação ao objeto gerar um pensamento semelhante a uma adivinha.

Marco Aurélio, em suas reflexões, usa a técnica estoica da busca do princípio causal a fim de alcançar uma percepção exata das coisas:

⁵ Ressalta-se aqui que a hipótese da presença de estórias antagônicas ou de “duas estórias” em cada conto de *Primeiras estórias* foi uma das grandes contribuições dadas pelo professor doutor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, professor da UFPR.

“quando as coisas se mostrarem por demais persuasivas, é preciso pô-las a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância” (AURÉLIO,⁶ 1993, VI, 13 *apud* GUINZBURG, 2001, p. 21). É diante desse olhar ao mesmo tempo aproximado e distante que, segundo Guinzburg (2001), as coisas se revelam “como realmente são” (GUINZBURG, 2001, p. 22). A possibilidade de que Marco Aurélio tenha se inspirado nas adivinhas populares se ajusta com a ideia de Carlo Guinzburg (2001, p. 23) de que “entre cultura douda e cultura popular costuma existir uma relação circular”.

A partir desse ponto, Guinzburg (2001) traça um grande panorama a fim de demonstrar a importância das relações entre o popular e a cultura douda. O ciclo se daria na capacidade de um doudo como Marco Aurélio se alimentar na cultura popular e no fato de, séculos depois, Tolstói ter certeza de que uma camponesa seria completamente capaz de compreender Marco Aurélio por estar mais longe da sociedade moderna e da sua artificialidade, estando, assim, mais próxima da verdade – o que fecharia o ciclo (GUINZBURG, 2001, p. 34-35).⁷

É também nesse pormenor que a obra de Guimarães Rosa pode ser abarcada pelo ciclo delineado pelo historiador italiano. O autor mineiro abertamente se inspirou na cultura e nas histórias populares para compor a sua obra, além de ter inserido em seus contos figuras “selvagens” capazes de ver a verdade (recorde-se de “Recado do Morro”, e dos demais personagens “naturais” de *Corpo de Baile*), o que corrobora a visão de que as personagens dispõem de modos simétricos para lidar com o universo que as cerca, sendo, portanto, diferentes em seus meios, mas não menores que outras – o doudo não está acima do louco (veja-se o conto “Darandina”, por exemplo). Guimarães Rosa parece provocar no leitor um olhar digno de Marco Aurélio, o escritor mineiro não nos apresenta a adivinha de modo evidente, é o leitor que precisa construí-la a partir do texto.⁸

⁶ AURELIO, Marco. *A se stesso*. Tradução de E. V. Maltese. Milão: Garzanti, 1993.

⁷ Guinzburg se baseia em Bulgakov (1930).

⁸ A prova de que o ciclo se instaura também em Guimarães Rosa é o fato de que várias de suas frases têm se espalhado pelos mais inesperados ambientes. Com as formas breves promovidas pelos sistemas da internet, muitas de suas frases circulam pelas mídias sociais – há também outras tantas que não são suas, mas lhe são atribuídas – sendo lidas e partilhadas por um público que muito dificilmente seja leitor de sua ampla obra. Alguns exemplos que encontrei são: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque

O estranhamento está, como já dito anteriormente, em vários níveis da obra de Rosa, desde o mínimo da palavra, dos nomes significativos das personagens, passando pela sintaxe, pelo parágrafo, até o máximo da estrutura narrativa e da organização do livro. Neste estudo não vou ater-me muito ao nível da palavra devido ao fato de este aspecto ter sido exaustivamente estudado e analisado por uma vertente crítica de renome e bastante especializada. Tentarei demonstrar, então, o procedimento da construção do estranhamento no nível narrativo sinalizando os elementos simbólicos “estranhos” de alguns contos das *Primeiras estórias*.

3 Na in-certa feita da estória

Isto a que chamo de “atenção meditativa” é a capacidade do leitor de se concentrar profundamente na narrativa a fim de captar todos os seus detalhes e de compreender por meio de *insights* os possíveis propósitos e desdobramentos do texto para além de suas linhas. Mais que isso, a “atenção meditativa” é um envolvimento tal com a narrativa que o leitor tem como único objeto mental o texto que se lhe antepõe. O que chamo de “provocação meditativa” é a capacidade do autor de provocar a “atenção meditativa” no leitor por meio de recursos narrativos, sobretudo trazendo-o para dentro do texto de modo a lhe dar novos objetos mentais sobre os quais se concentrar continuamente. Nesse ponto o autor insere o paradoxo exigindo do leitor a desconstrução dos conceitos mentais, dos pré-conceitos e das concepções que já tem sobre uma dada ordem do mundo. Para manter o leitor atento, Rosa utiliza a cultura popular como base, dominando a estrutura narrativa das cantigas, parlendas, mitos, fábulas, lendas e, sobretudo, a estrutura da “contação” de estórias (a técnica dos contadores de “causo”), inserindo, portanto, uma estrutura facilmente reconhecível. Porém, o leitor de Guimarães é o douto e, nesse

ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo.”; “Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia...”; “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto.” Há, inclusive, sites que se dispõem a compilar uma série de frases do autor para serem citadas a esmo. Há ainda o curioso fato de pessoas que tatuam suas frases e palavras tais como *nonada*. Exemplos disso são facilmente encontrados em uma simples pesquisa no *Google Imagens*. Não há a mesma incidência de ocorrências com outros autores brasileiros, seguindo os mesmos critérios de pesquisa. Essas referências não são acuradas o suficiente, mas de algum modo revelam o amplo alcance da obra de Rosa.

sentido, é preciso que o escritor mineiro também dê conta da estrutura da escrita, o que inclui poemas, romances e contos, escritos religiosos, dramaturgias, etc.:

Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (ROSA, 1991, p. 69).

Um dos contos em que é mais evidente como Guimarães Rosa se apropria e recria as fábulas tradicionais é “Fita verde no cabelo: nova velha história” (cf. ROSA, 1985). Nele podemos analisar detalhadamente a colagem que o autor mineiro faz a partir da popular fábula da “Chapeuzinho Vermelho”. O autor utiliza algumas estruturas sintáticas presentes no conto tal como escrito por Perrault (cf. PERRAULT, 2010) e as modifica, mas sem acabar com uma matriz reconhecível, o que faz com que o leitor oscile entre o conto do mineiro e a lenda da menina chapeuzinho e recrie com o autor a conhecida fábula, tecendo, assim, a “velha nova história”.

Ter o tradicional como base e inserir elementos novos em uma linguagem inventiva é um procedimento narrativo que provoca no leitor a meditação, uma vez que o obriga a estar atento às surpresas que sobrescrevem a já conhecida fábula.

4 Era outra vez: dentro das *Estórias*

O primeiro conto de *Primeiras estórias* inicia-se com a expressão “Esta é a estória” (ROSA, 1967, p. 3), uma leve modificação da comum expressão “esta é a história” usada em muitos contos e cantigas infantis ao redor do mundo. Se por um lado é impressionante que Guimarães Rosa tenha dado novos ares à lenda da Chapeuzinho, que circula pelos lares do mundo há séculos, por outro é compreensível que o efeito de suas narrativas seja eficaz porque o autor faz bom uso de uma estrutura que, como mostra o tempo, é muito produtiva e de fácil assimilação. Assim, em sua proposta modernista e na sua sabedoria de escritor, o autor mineiro não abdica do tradicional, mas o recria no interno de sua obra. Desse modo, a expressão de abertura de *Primeiras estórias*,

“Esta é a estória.” (ROSA, 1967, p. 3) – com ponto final –, provoca de início o estranhamento ao ser reconhecível por ser próxima da tradição ao mesmo tempo que é nova e diferente. Vale notar que o mais comum seria que a expressão continuasse, por exemplo: “esta é a estória de um menino”, todavia a provocação meditativa já se dá no início e a primeira expressão do texto, devido ao ponto final, se assemelha a uma sentença final como quem diz “pronto, esta é a estória”. É assim, às avessas, que o livro começa.

Após valer-se do reconhecível, o texto passa a apresentar inícios de parágrafos mais inusitados quando, ao fim, permite-se períodos iniciados em: “Mas: não.” (ROSA, 1967, p. 7). Há ainda um parágrafo inteiro contendo apenas uma palavra: “Trevava” (ROSA, 1967, p. 7), que dialoga com os já automatizados marcadores de passagem de tempo como “amanhecia” e “entardecia”. O último parágrafo, então, também remete à tradição do “era uma vez”: “Era, outra vez, a Alegria” (ROSA, 1967, p. 7). Este final será repetido com modificação no início do conto “Os cimos”, o último do livro e que tem em sua abertura a expressão: “Outra era a vez” (ROSA, 1967, p. 168), transformando este último em um avesso contínuo do anterior.

A presença de estruturas comuns aos contos de fada, fábulas e lendas tradicionais dá base para que o escritor ouse na sua criação sem deixar de ser entendido e sem perder o alcance da narrativa. O leitor, portanto, está sempre dentro do jogo narrativo, forçado a estar concentrado naquilo que se lhe mostra diferente, todavia cognoscível, perceptível e sensível. Outro recurso utilizado por Guimarães Rosa é o uso de elementos-chave atribuídos de valor simbólico.

No caso de “As margens da alegria”, o *ostraniênie* parte da presença curiosa de uma ave: o peru. O animal desloca a atenção do personagem principal para um detalhe da paisagem ao passo que mantém o leitor curioso de saber o desfecho da narrativa. A primeira descrição do animal é atrativa e aprazível, aos poucos o elemento ganha profundidade simbólica:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terceiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e

ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! (ROSA, 1967, p. 4).

A ave está no centro, é o foco de desvelo do menino. “O peru para sempre” consiste em um ponto de concentração e todos são induzidos a meditar sobre esta criatura, a personagem, o narrador e o leitor. É pela atenção dada ao bicho que a criança se defronta com um episódio marcante de sua vida: o enfrentamento da morte. É também pela presença do animal, entre outros elementos, que o leitor se concentra na narrativa, todavia é sobretudo pelo forte apelo simbólico que a ave ganha no decorrer da estória que o leitor, ao final, é posto na difícil situação de lidar com certos fatos. Ainda que a narrativa acabe com a última linha, e permanecemos meditativos quanto aos prováveis significados do conto. Assim, partindo da meditação sobre o animal chega-se à meditação sobre a morte:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza: num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? (ROSA, 1967, p. 6).

O menino é levado à concentração: “Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento” (ROSA, 1967, p. 6). O pensamento em passeio pode ser entendido como um sinônimo para a distração. Se o menino deixasse o pensamento “passear”, ele poderia se desviar do “fato em si” e da realidade do ocorrido, modificando-o, refazendo-o. Desse modo, o garotinho não consegue desviar sua atenção para os demais elementos da paisagem: “Mal podia com o que agora lhe mostravam” (ROSA, 1967, p. 6). O silêncio do garoto está voltado para a morte e, adiante, a árvore é outro elemento central que auxilia a meditação:

A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. (ROSA, 1967, p. 6-7).

Assim, o menino se adensa no sentimento de morte. Concentrado na morte do peru, vê a morte da árvore e ainda presencia com certo estranhamento a cena de um peru menor a comer os restos do outro. Os sentimentos se intensificam: “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (ROSA, 1967, p. 7). Tudo se aprofunda até que “Trevava”.

É depois de conhecer as profundezas da morte que o menino pode ver a luz de um vagalume. Luz esta que, como se sabe, só se manifesta no escuro, de modo que o inseto não surge para desviar a sua atenção, mas é resultado do entendimento do garoto sobre a morte.⁹ Sendo assim, o garoto pôde experimentar e compreender “a Alegria” a partir do contraste. A meditação do personagem principal sobre a morte se dá a partir do apego a uma ave e o leva à experimentação da “Alegria”, que por sua vez só é possível devido ao aprofundamento meditativo permitido pela experiência do rapazinho. Ele só vem a entender o que é “a Alegria” porque experimentou verdadeiramente a tristeza. Já o leitor é impelido à sua própria meditação, extrapolando os limites da estória. O final da narrativa tem efeito poético e está muito próximo dos moldes da poesia.

Tendo feito uma breve base tanto sobre *ostraniênie* quanto sobre a relação da escrita roseana com os contos tradicionais, creio que seja possível avançar mais rapidamente pelos demais contos escolhidos para este estudo, apontado os elementos principais que estejam dentro do nosso escopo.

⁹ No conto, a meditação sobre a morte e a repulsa gerada pelo encontro do menino com o resto do cadáver do peru sendo comido por outro, podem ser comparadas a “As nove contemplações do cemitério” e à meditação sobre a “repulsa” presentes no *Satipatthana Sutta* (ou *Os fundamentos da atenção plena*, em português) – um dos dois sutras mais importantes para a meditação. Na “repulsa” lê-se: “da mesma forma, um *bhikkhu* [monge] examina esse mesmo corpo ... repleto de muitos tipos de coisas repulsivas: ‘Neste corpo existem cabelos ... e urina.’” (SATIPATTHANA..., [entre 2000 e 2019]). Em “As nove contemplações do cemitério” temos: “[...] como se ele visse um cadáver jogado num cemitério, um, dois, ou três dias depois de morto, inchado, lívido e esvaindo matéria, um *bhikkhu* compara o seu corpo com aquele: ‘Este corpo também tem a mesma natureza, se tornará igual, não está isento desse destino.’” (SATIPATTHANA..., [entre 2000 e 2019]). Para maior aprofundamento, ver os comentários ao sutra em: “The Way of Mindfulness: *The Satipatthana Sutta* and Its Commentary” (2013), de Soma Thera.

É possível notar que em *Primeiras estórias*, o início de praticamente todos os contos segue os moldes das histórias tradicionais, apresentando uma ambientação para a narrativa. Isto posto, “Famigerado” não escapa ao fato e inicia-se com a expressão: “Foi de incerta feita – o evento.” (ROSA, 1967, p. 9), a leve modificação de “certa feita” para “incerta feita” muito já anuncia sobre o caso que se segue. O enredo é simples, todavia insólito, aliás, “insolitíssimo”: trata-se de uma conversa entre um médico e um jagunço (o Damázio, dos Siqueiras), sendo, portanto, o encontro do moderno com o pré-moderno.¹⁰

O estranhamento começa com a chegada do jagunço a cavalo com mais dois homens também montados. O ponto de vista é o do médico; todavia, a maestria da escrita roseana faz com que o improvável e os fatos narrados nem sempre correspondem às especulações e conceitos do médico sobre a intenção e a personalidade do jagunço. Tal fato gera no leitor certa desconfiança, assim lê-se o que o médico narra e algo a mais.

O caminho da meditação nessa estória não poderia ser mais óbvio e mais roseano. É da palavra que partimos e nela que chegamos. Todo o enredo se baseia em uma meditação sobre a palavra “famigerado”: “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-megerado... falmisgeraldo... familhasgerado...?” (ROSA, 1967, p. 11). A palavra é descrita por Damázio de várias formas, o que redimensiona as possibilidades de interpretação da mesma para o leitor, gerando estranhamento.

O conto chama atenção para o poder da palavra, pois o jagunço, receoso, precisa conhecer o seu significado e o médico precisa entrar no jogo de Damázio a fim de compreender suas intenções e dar-lhe a resposta que este quer ouvir. Sendo assim, de alguma forma a estória nos mostra o poder de criação de um significado, criação esta que é obra tanto de Damázio quanto do médico. Esse aspecto, se levado para fora da narrativa, abre espaço para pensarmos que dentro de todo o livro os significados são mutuamente construídos, não dependendo exclusivamente do autor. Assim como a conversa enrolada de Damázio oferece ao médico os dados de que ele precisava para dar a resposta ao

¹⁰ A reciprocidade e a igualdade entre a figura do jagunço e do médico no jogo da “criação” do significado da palavra “famigerado” no interior do supracitado conto foi trabalhada por Bueno (2014).

jagunço, Guimarães Rosa nos fornece o necessário para que possamos ler tanto suas linhas quanto suas entrelinhas.

O início do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” nos dá todos os dados sobre a ambientação, conforme a tradição, e até mesmo hora aproximada dos fatos: uma estação de trem por volta de 12h45m. A princípio o próprio título provoca estranhamento. A palavra “Sorôco” parece remeter a “oco”, a algo como “senhor oco” ou a “ser oco”, mas também se assemelha muito com “socorro” e nos leva, ainda, para a palavra “soro”, entre outras possibilidades: *Soroc-*, em tupi, significa “rasgo”, “fenda”, “rachadura”. Não por acaso, todos estes significados podem ser aplicados à personagem Sorôco.

Ainda que haja esse estranhamento no nome da personagem, há, mais adiante na narrativa, um elemento que mantém o foco do leitor provocando estranhamento e meditação: trata-se de uma cantiga sem letra, ritmo e tom certos. Estamos diante do paradoxo. Sendo assim, nada está dado facilmente na mágica e triste história de Sorôco. O paradoxo já é em si incômodo, todavia sua intensidade aumenta quando a mãe de Sorôco passa a cantar junto com a menina a cantiga incerta e, no final do conto, todos se põem a cantar aquilo que não pode ser cantado. Sem letra precisa, tom ou ritmo, todos, no entanto, acertam.

As passagens paradoxais do conto não param aí. Em certa parte, Sorôco está de braços dados com as duas, algo que se assemelha, em mentira, a um casamento, todavia parece também, em verdade, com um enterro (ROSA, 1967, p. 16). Outro aspecto antagônico é a presença de elementos que apontam para lados contrários. Sorôco, sua mãe e sua filha pertencem a um mundo pré-moderno em que a presença da loucura é, até certo ponto, bem gerida dentro de um ambiente social. O contraponto se dá quando a modernidade vem para levá-las. Assim o trem, a máquina e o carro compõem o cenário que faz parte da totalidade das *Primeiras estórias*. Também o narrador reitera esta dicotomia, ora parecendo próximo do mundo de Sorôco, ora se distanciando.

É em meio a essas oposições que a cantiga surge como elemento central; ao deixar claro que se trata de uma cantiga que não poderia ser cantada dada toda a sua incoerência, o narrador nos dá margens para pensar que a cantiga é “incantável”. Esta palavra não está escrita no conto, e nem poderia, pois, seu efeito só é eficaz sonoramente, de forma que “incantável” também pode ser entendido, na oralidade,

como “encantável”. Nesse sentido, o conto opera nos limites entre o real e o “fabulesco”. Por fim, a cantiga “incantável” se torna “encantável” (encantada) e todos passam, misteriosamente, a cantá-la como se compartilhassem da dor de Sorôco.

A contradição não escapa nem mesmo ao final da narrativa e todos compartilham a dor por meio de uma procissão que parece igualmente um festejo e um funeral. Aqui, o estranhamento se dá pelo paradoxo da cantiga e pelo seu forte apelo simbólico.

Há contos cujo estranhamento e, conseqüentemente, a provocação meditativa se dão pela presença de personagens emblemáticos. É o caso de “A terceira margem do rio”, “Nenhum, nenhuma” e “Um moço muito branco”.

Em “A terceira margem do rio”, as atenções estão voltadas para o pai, que é uma espécie de “terceira margem” para o rio que circunda a casa da família. Como resultado de uma decisão inusitada, esse homem “flutua” pelo rio sem nunca estar demasiado distante ou perto da família, sem ir nem ficar, tal como uma margem, já que por mais que as águas passem, a presença fantasmagórica do pai permanece.

Este forte símbolo promove reflexão e a partir dela as mais interessantes interpretações. O filho, impelido a substituir o pai, tem um lampejo de medo e dúvida, fato que evidencia as falhas da estrutura instaurada pelo “fantasma do patriarca”. No entanto, é a figura fantasmagórica do homem que concentra todas as ações. Presente-ausente, o homem que não abandona a canoa constitui forte apelo meditativo.

O par de opostos de “Nenhum, nenhuma” está dado pela caracterização de três personagens jovens (o narrador ainda menino, o Moço e a Moça) em relação a uma mulher “velha, uma velhinha-de história, de estória-velhíssima, a inacreditável” (ROSA, 1967, p. 52) e a um “Homem velho”. O ponto de estranhamento, também beirando o real e o fantástico (velha de história e estória), é esta senhora “tresbisavó” de idade “incomputada, incalculável”. Esta senhora é tão antiga que, paradoxalmente, parece um bebê. Lembremo-nos de que Guimarães Rosa afirmou, conforme citação anterior, sobre “uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante” em seu texto.

Sob esse aspecto, a presença de uma senhora vetusta vinda de tempos remotos e irreconhecíveis nos prende à história e funciona como um fio condutor para uma narrativa envolta em mistérios. A idosa é um elo

entre juventude e velhice, quase-morta e ainda muito viva. Essa presença paira pelo conto oscilando entre planos, ora em primeiro plano, ora mais ao fundo, mas sempre presente moldando o entendimento do leitor sobre as falas das demais personagens. O simbolismo da longeva senhora que é carregada em um cesto e alimentada como um bebê, incapaz de falar, prende a concentração do leitor e o segura atento até o grande final.

A narrativa, enfim, lança-nos uma incógnita que será absolutamente relevante para a compreensão total do livro e cujo maior desenvolvimento se dará em “Espelho”. Em meio aos mistérios que envolvem a vida e a morte, em meio às impenetráveis falas do Moço e da Moça, o menino e o homem (o narrador adulto e jovem ao mesmo tempo) lança a questão: “Vocês já esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...” (ROSA, 1967, p. 57). Essa frase dita aos pais tem um tom inesperado e nos deixa com a dúvida: o que será que foi esquecido?

Assim como em “Nenhum, nenhuma”, “Um moço muito branco” apresenta-nos uma misteriosa personagem que vem de lugar incerto, podendo ser tanto um anjo como um ser extraterrestre. A explosão que envolve sua chegada e o mistério que cerca sua partida relacionam-se tanto aos textos bíblicos quanto aos mais científicos relatos sobre a presença extraterrena na Terra. Este conto coloca-nos face a face com as crenças sobre as origens do próprio homem. Trabalhando com o par ciência e religião, ambas são colocadas no mesmo patamar, seguindo o diálogo paradoxal estabelecido dentro da geometria total do livro.

Primeiras estórias é uma composição geométrica e a hipótese deste estudo é a de que o eixo temático seja o autoconhecimento, tanto na esfera dos contos quanto do próprio leitor, provocado por meio da proposta meditativa dada pelo estranhamento causado pelo paradoxo e pelos símbolos aparentemente insólitos. O leitor moderno e de mentalidade estritamente racionalista é tirado de seu lugar de conforto e impelido a lidar com os personagens fantásticos da narrativa roseana. Este é o ponto forte de “Um moço muito branco”, uma estória em que, mais uma vez, as explicações racionais são mescladas ao sobrenatural e “fabulesco”, redimensionando e desfazendo os limites e os conceitos automatizados e estereotipados pelo uso.

O uso das estruturas provindas das fábulas e lendas permite que o autor coloque em xeque as certezas modernas mostrando a complexidade da vida. O cenário do sertão brasileiro é ambiente propício para isto:

No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo, você mesmo escreveu isso, “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original”. Ele está ainda *além do céu e do inferno*. (ROSA, 1991, p. 86; grifos meus).

É por estar “além do céu e do inferno” que o sertanejo, nas estórias do escritor mineiro, está fora de uma ótica que divide e opõe bem e mal, ótica que auxilia um pensamento moderno que tenta classificar o mundo. Assim, “Um moço muito branco” parece estar inscrito nesse tempo além do céu e do inferno, em que anjos ainda convivem com humanos. Contudo, o olhar moderno não escapa ao conto e é nas mãos do narrador que muitas vezes o pensamento moderno emana, promovendo um contraste interessante e refazendo a ótica da estória, dando a ela nova possibilidade de interpretação, instaurando-se assim o paradoxo.

O que permite que o leitor perceba a coexistência desses elementos é a meditação, que faz parte desses dois mundos, aparentemente. Pode-se dizer que a meditação é um ponto central das *Primeiras estórias* e que o *ostraniênie* é um dos recursos narrativos mais importantes do livro por propiciar um entendimento mais elaborado de cada conto.

5 Seguindo através do “Espelho”

O *ostraniênie* faz parte da proposta meditativa de Guimarães Rosa e, portanto, pode ser encontrado de vários modos (seja pelo paradoxo, pela ortografia, pela sintaxe, pelo uso de elementos simbólicos) em qualquer de seus textos. Todavia creio que, em *Primeiras estórias*, a questão da meditação e do conhecimento de si e do outro tenham valor central e, por isso, o *ostraniênie* é mais evidente neste livro que em outros. Um dos elementos que atestaria a hipótese de que a meditação seja central em *Primeiras estórias* é o fato de que o livro está composto por vinte e um contos, sendo que o conto de número XI, situado ao centro, chama-se “Espelho”.

Este é o único conto em que a paisagem exterior não tem muita relevância para o desenrolar da estória. Os buritis, animais e as paisagens típicas do sertão não estão presentes, por esse motivo o conto destoa dos demais sendo um elemento estranho dentro do próprio livro. Outro aspecto importante é que, neste conto, a linguagem utilizada também é anômala, amarrando assim um laço estreito com uma linguagem bastante

machadiana. Sendo assim, o *ostraniênie* surge não na forma, mas como tema da narrativa, uma vez que o narrador busca desfamiliarizar-se de si mesmo, ou seja, procura conhecer-se na sua essência, lançando a si mesmo, a partir do espelho, um olhar novo que provoque um verdadeiro entendimento sobre o seu ser. Seguindo a linha do estranhamento e da meditação como partes de uma longa vertente narrativa cujas origens podem ser encontradas nos antigos *sutras* budistas, pode-se fazer um paralelo deste conto com um conceito budista que ajudará a lançar luz sobre a obscuridade desta narrativa. Relembremo-nos, antes, da importância da meditação para Guimarães Rosa:

Nós sertanejos somos muito diferentes da gente temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. [...] Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. (ROSA, 1991, p.79)

Tendo em mente que a meditação foi de suma relevância na vida e na obra do autor mineiro e sabendo da centralidade da meditação na tradição budista, coloquemos “Espelho” ao lado de um poema budista que pode auxiliar na compreensão desse conto tão hermético. O poema de data incerta foi traduzido da língua pali por Thanissaro Bhikkhu:

Vertendo cinco obstáculos
de modo a conseguir a libertação insuperável
do jugo,
tomando o Dhamma como espelho
por saber e ver a mim mesmo
Eu refleti sobre este corpo –
a coisa toda,
dentro e fora,
sobre mim mesmo e outros.
Quão vão e vazio parecia!
(PUNNAMASA, 2013, tradução minha).¹¹

¹¹ “Shedding five hindrances / so as to reach the unexcelled rest / from the yoke, / taking the Dhamma as mirror / for knowing & seeing myself, / I reflected on this body – / the whole thing, / inside & out, / my own & others’. / How vain & empty it looked!” (PUNNAMASA, 2013).

O *Dhamma*¹² (ou *darma*, em português) para o budismo é a “realidade”, a “lei natural”, bem como pode ser entendido como “fenômeno”, objetos mentais e aquilo que constitui a experiência (KUNSANG, 2003, p. 251). *Darma* ainda pode se referir aos ensinamentos de Buda. Assim, pode-se entender que ao olhar para a vida, para a lei que rege o mundo, o eu lírico do poema viu a si mesmo. Ao aplicar as leis da vida, os fenômenos a si mesmo, o eu lírico passou a “refletir” sobre seu corpo, sobre o todo, dentro e fora, sobre si e os outros. Com esta sabedoria, a sabedoria do espelho,¹³ ele pôde ver as coisas como elas são, de forma imparcial e sem afetação. Ideia que dialoga perfeitamente com o conceito de *ostraniênie* de Shklovsky (1976) e com o olhar estoico de Marco Aurélio sobre as coisas, conforme demonstrado por Guinzburg (2001). Nesse sentido, continuamos no caminho roseano do estranhamento e da meditação, agora por um outro viés de aproximação com o intuito de melhor compreender a composição das *Primeiras estórias*.

Ao relacionarmos este conceito budista com o conto “O Espelho” é possível começar a entender certos engendramentos da narrativa. As similaridades entre o poema supracitado e o conto são evidentes. Tanto o eu lírico quanto o narrador do conto partem de uma observação empírica sobre a “lei natural” para chegarem a si mesmos. Todo o discurso científico mesclado com questões místicas pode parecer estranho a um leitor comum, educado com uma base moderna, cristã e materialista; mas, dentro do budismo (e é por isso que escolhi trabalhar com o budismo neste estudo), o paradoxo é parte da aprendizagem e a observação dos fenômenos leva ao entendimento da “natureza búdica”,¹⁴ ou seja, o

¹² O termo provém do sânscrito, dada a origem hindu do budismo.

¹³ Buda *Akshobhya*, no budismo tibetano, é considerado um dos cinco “Budás da Meditação”, que, por sua vez, são as emanções finais da natureza absoluta de Buda. Ele é representado em azul e sua imutabilidade e pureza são comparadas a um espelho. Por isso é tido como o que traz a “sabedoria do espelho”. Entende-se que o espelho é claro, que não repele nada e reflete o que há como verdadeiramente é, sem perturbações; todavia não há nada contido no espelho. Assim, vazia como o espelho e clara em discernimento (refletindo sobre as coisas como elas são) deve ser a mente pura, e a meditação levaria a esse estado (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 107).

¹⁴ *Tathāgatagarbha* ou *Buddhadhātu*. *Tathāgatagarbha* significa “útero” ou “embrião” (*garbha*) da natureza de Buda (aquele que assim veio; aquele que assim foi = *tathagata*), ou “contendo um *tathagata*”. *Buddhadhātu* significa “reino de Buda” ou “substrato de Buda” (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 2192).

elemento imortal que reside em cada ser e em todo o mundo físico e não físico.

O trabalho minucioso da observação do cientista é também o trabalho minucioso da meditação do monge, todavia, o foco religioso separa as duas atividades. O monge, ao conhecer as leis que regem o mundo, conhece a si mesmo. Sendo assim, a meditação tem suas origens em práticas religiosas que visam o autoconhecimento e, ao aproximarmos o desfecho do conto com o final do poema, vemos que as observações do narrador o levaram a um ponto similar ao do eu poético. Se o eu lírico observa quão vão e vazio são ele e o outro, o narrador vê o seu não-reflexo no espelho para depois observar a formação de seu ante ser, ou seja, o seu “si mesmo” antes das possibilidades de nascimento e morte, algo similar à natureza búdica:

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 1967, p. 78).

Sob esse aspecto, o que o narrador vê é muito comparável ao que a velha de “Nenhum, nenhuma” representa e o encontro com sua própria natureza pode ser a resposta para a emblemática fala do menino. Nessa sequência de imagens sobre a morte e a eternidade, “Espelho” é o ponto central de *Primeiras histórias* e a luz do vagalume pode ser um átimo da representação maior do reflexo no espelho. Tendo em vista a perspectiva fantástica do livro, é explicável que, dentro da sua composição geométrica, os contos não se reflitam um ao outro sendo o

último reflexo do primeiro e assim consequentemente. O que se dá é que, diante da proposta meditativa da palavra, o livro propõe um adensamento. Tal adensamento meditativo sugere mais que uma reflexão meramente pautada em um fenômeno físico, o que teríamos, portanto, ao invés do espelhamento, seria uma passagem pelo espelho, um adentrar o outro lado. Isso aponta para possibilidade de ultrapassar os limites da razão na tentativa de quebrar qualquer pensamento comum e automático sobre os contornos do ser.

Atravessar o espelho possibilita ver o outro lado das estórias, o que estaria de acordo com a perspectiva do crítico Luís Bueno, presente em seu artigo anteriormente citado em nota, sobre a presença das segundas estórias no interior de cada conto de *Primeiras estórias*. Esta perspectiva da segunda estória chamou atenção para a presença do paradoxo. A partir disso podemos pensar na totalidade do livro como uma geometria aumentada dos contos. Sendo assim, “O Espelho” é uma travessia e depois deste conto estariam também “Segundas Estórias”, não como reflexo das primeiras, mas como contraponto e continuidade (conforme o que se dá no interior de cada conto). “Os cismos” exemplifica esta hipótese, uma vez que apresenta o mesmo menino de “As margens da Alegria” em uma perspectiva diferente: o menino atravessou seu espelho e de algum modo aprendeu mais sobre si mesmo com a experiência da morte. Por isso finalizo este estudo tendo analisado mais contos anteriores a “O Espelho”, crendo que para analisar mais contos da “segunda parte” seria necessário outro estudo, igualmente extenso.

6 Conclusão

O paradoxo, a meditação, o *fabulesco* e o olhar moderno são o eixo em torno do qual as estórias circundam, sem eles a obra de Guimarães Rosa tornar-se-ia datada, pois não encontraria em um leitor fora do tempo em que foram escritos seus textos o terreno sobre o qual fundar sua base. Ainda que este trabalho tenha dado ênfase à questão da provocação meditativa presente nas *Primeiras estórias* a partir do *ostraniênie*, é sempre importante sublinhar a importância do ambiente em que as narrativas se (des)enrolam, de modo que o sertão é central para o desenvolvimento do paradoxo tal como apresentado pelo autor.

A travessia para o outro lado do espelho, para outras margens, não visa salientar os contrastes e facilitar o entendimento; pelo contrário, salienta a complexidade dos fatos. Mais que estabelecer contrastes, a travessia acaba por esvaziar as imagens e nos coloca diante de um espelho vazio sobre o qual uma imagem nova e estranha surge, exigindo do leitor uma reformulação de conceitos em vez do julgamento raso baseado em lugares comuns, em ideias já tão repetidas que não se sabe mais qual a sua origem.

A proposta estética de Guimarães Rosa ao provocar a meditação é convidar o leitor a repensar seus conceitos e reconstruir as origens de seus termos a fim de conceber as peculiaridades de um mundo completamente diverso – o sertão – em que bom e mau passam a ser complementares, difusos, trocados. O conto “O Espelho” deixa como lição central o enigma do vazio e da desconstrução da própria mente tal como lemos no *Lankavatara Sutra*, um dos mais tradicionais da tradição Zen: “Enquanto as pessoas não entenderem a verdadeira natureza do mundo objetivo, elas se enganarão em uma **visão dualista das coisas**. Elas imaginam a multiplicidade de objetos externos como sendo a realidade e se apegam a eles e são nutridos por sua energia habitual” (GODDARD, 1994, p. 64, grifos meus, tradução minha).

Desse modo, a provocação meditativa de *Primeiras estórias* revela ao leitor uma nova possibilidade de compreensão para as estórias, dado que o chama para o “outro lado do espelho”, local em que o mundo talvez possa ser visto ao reverso e, nesse livro, o reverso parece ter o poder de mostrar que origem e fim, sim e não, novo e velho, antigo e moderno são uma e a mesma coisa, porque a “terceira margem” é o ponto de intersecção entre o um e o outro, o isto e o aquilo. O sertão de Guimarães Rosa é um mundo que se antepõe à criação, exigindo do leitor novos modos de se colocar diante das inusitadas situações que se configuram nas estórias. Por mais que desconstrua as formas, seu texto trabalha com a matéria bruta das relações humanas e, talvez por isso, o sertão roseano tenha extrapolado os limites do livro, passando a ser encarado como metáfora para a própria vida. Porque o viver, que é difícil dentro das veredas do grande sertão elaborado textualmente, exige do leitor um foco tal que acaba por redimensionar as experiências de leitura, daí o texto de Rosa passa a ser uma lupa possível para ver o mundo.

Paradoxalmente, Guimarães Rosa chama atenção para aquilo que precede a palavra, aquilo que gera um termo. Por isso, para ele, a escrita é um ato religioso. Fazer o leitor “reviver a criação” é fazer com que ele compreenda os impulsos que geram cada palavra e que a ela se calca em esferas muito mais abrangentes que os limites das páginas do livro. João Guimarães Rosa poderia ter usado a filosofia para expor tudo isso, todavia, como Guinzburg (2001) mostrou, o ciclo tende a se fechar (devolvendo aquelas histórias, alimentadas pela observação do povo, a seus personagens correspondentes na realidade) e a literatura tem maior potencial de atingir os não doutos do que a filosofia.

Referências

ADITTAPARIYAYA Sutta: The Fire Sermon. Tradução de Ñanamoli Thera. *Access to Insight*, [Barre, MA], 13 June 2010. Disponível em: <<http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn35/sn35.028.nymo.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

BUENO, Luís. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 23, N. 1, p. 147-164, 2014.

BULGAKOV, Valentin Fedorovič. *Leone Tolstoj nell’ultimo anno della sua vita*. Tradução de Valentina Dolghin. Foligno: Campitelli, 1930.

BUSWELL, Robert E.; LOPEZ, Donald S. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

GODDARD, Dwight (Ed.). *A Buddhist Bible*. Boston: Beacon Press, 1994.

GUINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

KUNSANG, Erik Pema (Org.). *A Tibetan Buddhist Companion*. Tradução de Erik Pema Kunsang. Boston, London: Shambhala, 2003.

LOPES, Paulo C. *Dialética da iluminação: estudo de Corpo de baile* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin Editorial, 2014.

LOTUS Sutra. Tradução de Tsugunari Kubo e Akira Yuyama. Berkeley, CA: Bukkyō Dendō Kyōkai, Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007. Chapter III: A Parable, p. 47-78.

MARTZ, Louis. *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven, London: Yale University Press, 1971.

PERRAULT, Charles. *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: contes de ma mère l'oye*. Provo: Quillfire Studios, 2010.

PUNNAMASA. In: KHUDDAKA Nikāya: Theragāthā. Tradução de Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight*, [Barre, MA], 24 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/kn/thag/thag.02.26.than.html>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Organização de Maria Aparecida Faria Marcondes. Tradução de José Paschoal. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG, Editora Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Entrevista concedida a Günter Lorenz.

ROSA, João Guimarães. Fita verde no cabelo: nova velha história. In: _____. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 81-82.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SATIPATTHANA Sutta – os fundamentos da atenção plena. *Acesso ao insight*, [S.l.], [entre 2000 e 2019]. Disponível em: <<http://www.acessoaoinsight.net/sutta/MN10.php#R17a>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

SHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-57.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeã. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

THE ISHA Upanishad. In: THE UPANISHADS. Tradução de Eknath Easwaran. Tomales, CA: Nilgiri Press, 2008. p. 57-59.

THERA, Soma. The Way of Mindfulness: The *Satipatthana Sutta* and Its Commentary. *Access to Insight*, [Barre, MA], 30 Nov. 2013. Disponível em: <<https://www.accesstoinsight.org/lib/authors/soma/wayof.html>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

VAZ, Valteir. Em defesa do insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. *RUS*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 44-52, 2014. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2014.88701>

WATTS, Alan. *Eastern Wisdom, Modern Life: Collected Talks (1960–1969)*. Novato, CA: New World Library, 2006.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 20 de julho de 2018.



**A travessia de um herói problemático:
reverberações filosófico-literárias acerca
do pacto demoníaco em *Grande sertão: veredas***

***The Crossing of a Problematic Hero:
Philosophical-Literary Reverberations about
the Demoniac Pact in Grande Sertão: Veredas***

Aryanna dos Santos Oliveira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
aryannaoliveira@gmail.com

Rosely de Fátima Silva

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
roselydefatimasilva@gmail.com

Resumo: O ensaio pretende explicar sobre a travessia de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, como modelar do herói problemático na concepção proposta por Lukács, em *A Teoria do Romance*, através do estudo do episódio do (suposto) pacto demoníaco empreendido pelo protagonista da obra de Guimarães Rosa, nas Veredas-Mortas, feito que conduz a trajetória do herói por entre dúvidas e questionamentos, inerentes ao modelo lukacsiano. O estudo da obra rosiana será realizado por meio de análise comparativa com o pacto demoníaco realizado por Fausto, na obra homônima de Goethe, e de trechos de outras obras derivadas do tema do pacto demoníaco, como *Dr. Fausto*, de Thomas Mann e *O mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov.

Palavras-Chave: *Grande sertão: veredas*; Guimarães Rosa; Fausto; herói problemático; herói trágico; Lukács; pacto fáustico; pacto demoníaco.

Abstract: The essay intends to explain the crossing of Riobaldo in *Grande Sertão: Veredas* as a model of the problematic hero in the conception proposed by Lukács in *The Theory of the Novel*, studying the episode of the (supposed) demonic pact undertaken by the protagonist of Guimarães Rosa's novel, in "Veredas-Mortas", moment that leads

the trajectory of the hero through doubts and questions inherent to the Luckacsian model. The study over Rosa's work will be carried out by comparative analysis with the demonic pact made by Faust, in the homonymous work of Goethe, and excerpts from other works derived from the theme of the demonic pact, such as Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita*.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*; The Devil To Pay In The Backlands; Guimarães Rosa; Faust; problematic hero; tragic hero; Lukács; faustian pact; demonic pact.

“Mas ele é eu, Aliócha, eu mesmo. Tudo o que há de baixo em mim, tudo o que há de torpe e desprezível em mim! Sim, sou um “romântico”, ele o notou [...] Ele é tremendamente estúpido, mas por isso vence. É ladino, animallescamente ladino, sabe como me deixar furioso. Só fez me provocar, dizendo que eu creio nele, e com isso me obrigou a ouvi-lo.”

(DOISTOIÉVSKI, *Os Irmãos Karamázov*).

Configurações do pacto demoníaco na literatura: uma breve introdução

O pacto demoníaco é tema constantemente renovado na literatura ocidental produzida e remonta a uma antiga tradição judaico-cristã, com representações no Antigo e Novo Testamento. Para além de sua presença nos livros sagrados,¹ as variantes do tema parecem sempre tocar um ponto: aquele momento em que a personagem – ou qualquer um de nós – demonstra uma característica percepção de mundo, um questionamento despropositado ou desproporcional, desejo ou afecção cuja enormidade nos conduz, inexoravelmente, à encruzilhada na qual nos aguarda o pactante demoníaco. O episódio do pacto demoníaco pode ser visto, portanto, como um tema prototípico, quase sempre associado a um questionamento – existencial ou metafísico, por vezes, político –, o qual será utilizado e reelaborado por muitos escritores, em diferentes épocas e contextos.

¹ No Velho Testamento, por exemplo, na disputa pela alma de Jó – que é, também, uma *aposta*, como no *Fausto* de Goethe –, entre deus e o demônio, e, no Novo Testamento, a oferta do mundo, ou antes, do poder sobre o mundo, do demônio a Jesus, no episódio do deserto.

Todavia, o pacto demoníaco somente passou a ser visto como mito, a partir da história do médico e alquimista alemão Johannes Georg Faust (1480-1540). O médico teria vendido a alma ao demônio, em troca de conhecimento e poder. Do mito fáustico surgiram outras obras, como *A trágica história do Doutor Fausto* (1592), peça de Christopher Marlowe; *Fausto* (1829), peça de Johann Wolfgang von Goethe; *O mestre e Margarida* (redigido entre 1928 e 1940 e primeiramente publicado em 1966), de Mikhail Bulgákov, *Doutor Fausto* (1947), romance de Thomas Mann e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Riobaldo: uma travessia problemática no limiar entre o bem e o mal

Segundo Antonio Candido, se se pudesse definir a obra máxima de Guimarães Rosa em uma palavra, seria: ambiguidade, que se faz por meio do dilema que acompanha seu herói. O modo ambíguo como os acontecimentos vão se desenhando, assim como a relatividade entre o bem e o mal, permitem múltiplas interpretações. Em entrevista disponível na internet (cf. GRANDE..., 2014), o crítico diz que, em uma conversa casual, contou a Rosa que era socialista. Este pontuou que a igualdade era algo desejável para todos; no entanto, a grande luta do homem não era por direitos iguais, mas sim saber se o diabo existia ou não. Isso não significa que Rosa fosse apolítico; mas, na ambiência de *Grande sertão*, a ambiguidade que se perfaz na crença e na descrença sobre a existência do bem e do mal – e sua representação – marcante em toda a sua narrativa, simboliza a reelaboração do mito do pacto fáustico, constituído por uma ambiguidade e um deslizamento através da realidade pontuada *por* e fruto *de* um questionamento ontológico.

Todavia, é necessário cautela na possibilidade de aproximar o pacto de Riobaldo, na narrativa rosiana, ao pacto de sangue cunhado pelo Fausto de Goethe. Riobaldo não é uma recriação goethiana, um Fausto do sertão.² É, antes, um homem em conflito, em busca de um possível

² Em entrevista a Günther Lorenz, Guimarães Rosa nega que Riobaldo seja um Fausto sertanejo, ainda que o mito seja frequente na fortuna crítica: “Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é sertão feito homem e é meu irmão” (ROSA, 1991, p. 95). É compreensível que tente excluir a identificação de seu personagem com modelos tão poderosos como os de Goethe ou Mann; ao mesmo tempo, é inegável que *Grande sertão: veredas* mantenha uma relação importante com essa tradição.

equilíbrio entre polos díspares: o bem e o mal; deus e o diabo; o positivo e o negativo. Mas sua dúvida tortuosa propicia uma busca incessante por respostas, nutre-o de uma personalidade fáustica, mergulhada em uma *hybris* pelo conhecimento e, nesse sentido, retoma o mito goethiano, a caracterizar uma necessidade profunda do indivíduo de conhecimento, seja de si, seja do mundo.

Riobaldo aparece como uma quase perfeita síntese do herói romanescos proposto por Georg Lukács, no *A teoria do romance*. O jagunço sertanejo é a representação moderna do herói problemático em conflito, vivendo então, “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não mais é dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática.” (LUKÁCS, 2015, p.55). Nesse sentido uno, caminha em busca de uma compreensão total para os conflitos humanos, tendo em seu esforço individual, um fator de libertação. Mas essa busca é solitária, desamparada pelos deuses – no sentido lukacsiano.

Riobaldo aparece como uma versão rosiana do contraponto lukacsiano à epopeia. No limiar entre as duas formas, a epopeia e o romance – e uma conseqüente perda de harmonia –, o homem se encontra em um jogo entre solidão e diálogo. Diante de um mundo que desconhece, se angustia, se percebe fragmentado frente à fragmentação do mundo, que se dissolve. Há algo de trágico na figura desse herói-aedo, que busca e constrói com a sua narrativa um conhecimento de si e de seu entorno. Seu constante questionamento evoca a desmedida da busca edípica de si, e é através das palavras que manifesta ao seu ouvinte – e a nós, leitores da obra rosiana – o seu mundo. Riobaldo é, portanto, *uma musa* que estabelece o seu mundo ao narrá-lo. É a partir de sua cisão com o mundo – através de sua adesão ao *logos* – que se coloca em uma busca eterna, marchando para um mundo (e para si), abandonado do amparo divino. Na caminhada do indivíduo problemático, os deuses se esqueceram do homem (e não teria o diabo também se esquecido?), dando origem à psicologia demoníaca do indivíduo.

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanescos é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos,

traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. (LUKÁCS, 2015, p. 89-90).

A psicologia demoníaca, ou o demonismo, de que fala Lukács em seu ensaio, representaria o desejo do homem em realizar seu ideal em um mundo também imperfeito e limitado, sem mais espaço para a intervenção divina. Diante da decadência de um mundo abandonado pelos deuses, todos os homens são iguais para alcançarem suas metas: perde-se a ideia de superioridade, o que poderia ocasionar o encolhimento das almas ou seu alargamento diante de um mundo que se mostra deslocado do ideal. “O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência da correspondência transcendental para esforços humanos” (LUKÁCS, 2015, p. 99).

A tipologia romanesca de Lukács para o herói problemático poderia então ser compreendida por um processo de degradação, em que se dá uma gradual desmitificação do indivíduo, justaposta à diminuição de sua esfera de ação. Resultam disso a perda da representatividade, o desolamento, a melancolia e a solidão do herói, que, diante da inatingibilidade de sua meta, percebe-se derrotado.

Na trajetória de Riobaldo tem-se, então, a presença de um indivíduo problemático, nos moldes lukacsianos. Riobaldo é produto de uma terceira fase do romantismo brasileiro, que também se calca na ruptura dos modelos, na travessia solitária que problematiza um conflitante contato com o exterior. Diante da consciência da complexidade do mundo, o protagonista se rompe em um múltiplo de questionamentos, que se perfaz desde os primeiros momentos da narrativa, quando se põe a contar sua jornada a um interlocutor de quem pouco se sabe, e que é colocado na posição de quem ouve o relato (seria o leitor?), na tentativa de Riobaldo de remontar a memória, entender-se e perdoar-se por meio dessa remontagem. E, no pleno conceito de Lukács, temos um sujeito instigado a resolver sua problemática de “ser ou não ser”, após ter se retirado da vida jagunça, uma busca evidenciada em muitos momentos da obra:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (ROSA, 2001, p. 116)

Logo se manifesta o axiomático cerne da produção rosiana, que pode ser visto como a síntese da travessia problemática de Riobaldo,³ a busca de um sentido para sua dúvida maior, chegar a uma conclusão – definitiva – sobre a existência ou não do diabo, com quem teria estabelecido um pacto. “O diabo existe e não existe? Dou o dito.” (ROSA, 2001, p. 26). Certificar-se de sua não existência seria encontrar a paz que procura para seguir com sua vida, limpando-se da culpa do pacto e da decorrência trágica dele: a morte de Diadorim. No rememorar da existência, no recontar ao interlocutor, parece buscar uma absolvição.

Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? [...] Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. (ROSA, 2001, p. 40)

Riobaldo, nas razões do pacto, se distancia do Fausto goethiano. Não há, como no Fausto alemão, uma busca pela totalidade do conhecimento – ao menos, não do conhecimento humano, material e técnico –, embora o herói rosiano seja um “curioso”: “Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes.” (ROSA, 2001, p.116). E, ainda que seu capinar seja individual, seu objetivo é coletivo, “o sentido trágico de sua busca, segundo uma ‘ideologia fáustica’, decorre de organizar o caos do universo do sertão, onde os opostos habitam o mesmo espaço de sua busca [...] consertar

³ Esse assunto fora amplamente tratado como parte do trabalho de conclusão de curso realizado por uma das autoras, apresentado à Universidade de São Paulo sob título *Entre moinhos e veredas: a travessia do herói problemático lukacsiano em Dom Quixote e Grande Sertão: Veredas* (cf. OLIVEIRA, 2017), com orientação da Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira e aprovado pelos Profs. Drs. Samuel Titan Jr. e Welington Andrade.

a “vida muito misturada”. (ALMEIDA, 2006, p.12). Ou seja, mesmo diante de um “capinar sozinho”, Riobaldo busca a crença comum e a neutralidade do mal, aliando-se a ele no intento do bem comum. Para o qual o herói problemático sertanejo se vê diante da:

necessidade de uma sociedade humana pautada na crença comum e na erradicação da maldade. O próprio Riobaldo, que em determinadas ocasiões confirma ser homem de toda fê, ao beber de todas as religiões, entra em conflito com esse ideal utópico. Desse modo, apresenta-se uma das situações inconciliáveis do personagem: o indivíduo, como um problema específico, que não se resolve em si mesmo, e sua aspiração por um denominador pelo qual se possa pautar a harmonia humana. (ALMEIDA, 2006, p.12)

Aqui, antes da análise propriamente dita do pacto, retoma-se a visão daquele que suprimiu o simples caráter maniqueísta do ato, de uma mera antinomia entre bem e mal, representada na figura de deus e do diabo. Foi a partir do *Fausto*, de Goethe, que a representação do mito deu luz às “contradições humanas e ambiguidades da vida em seu fluxo contínuo” (MARKS, 2012, p. 12). Passemos a ele.

O pacto fáustico em Goethe

Em meados de 1800, Goethe, que presenciou marcos históricos como as revoluções Industrial e Francesa, soube, com maestria, captar as “veredas” que a sociedade passava a percorrer. E, em uma época vertiginosa de revoluções, seu Fausto é aquele que, como uma representação do homem que representa o coletivo, expressa sua insatisfação com o conhecimento, com o saber que se acumula e que nada fornece, que não lhe permite “uma apreensão totalizante” do mundo (GOETHE, 2004, p. 49).

Goethe teria se inspirado no *Fausto* de Marlowe; possivelmente conhecera a obra em uma das encenações feitas pelas cidades alemãs, mas não teria conhecido o mito daí, pois, segundo Mazzari,

[o] primeiro contato de Goethe com o assunto da mais célebre de suas obras deu-se já na infância. O contato lança sementes que não tardam a germinar, pois quando Goethe, por volta de 22 anos de idade, começa a elaborar os seus primeiros trabalhos literários ocorre-lhe a personagem com que se deparara quando criança (GOETHE, 2004, p. 7).

O *Fausto* de Goethe, para além da afirmação humana individual de Marlowe, apresenta uma perspectiva mais universal. Enquanto o *Fausto* de Marlowe buscava firmar-se como indivíduo frente às divindades, o *Fausto* de Goethe busca ser, ele próprio, a força divina que detém o poder criador. Mas, mesmo esse conhecimento, o frustra, pois nunca parece lhe bastar. E já nos primeiros momentos da obra goethiana, percebemos esse sentimento, no velho professor Doutor Heinrich Faust:

Ai de mim! Da filosofia,
 Medicina, jurisprudência,
 E, mísero eu! da teologia,
 O estudo fiz, com máxima insistência.
 Pobre simplório, aqui estou
 E sábio como dantes sou! [...]
 Não julgo algo saber direito,
 Que leve aos homens uma luz que seja
 Edificante ou benfazeja. (GOETHE, 2004, p. 63)

Quando preenchido de grande vazio existencial, diante de inquietações que lhe conferem uma ânsia desesperada por explicações pela vida e pelo conhecimento, Fausto parece atrair o pacto, pois não o chama, mas recebe a presença do diabo, de nome Mefistófeles, que se apresenta em notável caráter tutorial, oferecendo seus serviços, quase que paternalmente. Aqui, a formulação do pacto se apresenta como uma espécie de serviço, ou uma troca, que corresponde ao funcionamento da economia do novo mundo.

Embora o diabo não se apresente com a figura convencional do ideário popular, com chifres, tridente e capa vermelha, ele se manifesta fisicamente diante de Fausto, por meio do cão preto, tomando, depois, forma humana. Ele é sedutor, persuasivo, e promete seus serviços ao homem:

Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,
 Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;
 No encontro nosso, no outro mundo,
 O mesmo para mim farás. (GOETHE, 2004, p. 167)

Mais do que a retomada do mito do pacto, temos aqui uma aposta, cujo prêmio seria a alma eterna do protagonista, caso alcançasse uma vida plena, mesmo que na duração de um único momento de satisfação

existencial, completo, que pelo desejo se tornasse eterna em uma fração de segundos. Fausto aceita, pois segue a premissa de que a vida errante do homem nunca o permitirá tornar-se plenamente satisfeito, sendo eternamente um angustiado. No mais, não há um prazo de validade para a vigência do acordo entre ambos.

Fausto: Se eu me estirar jamais num leito de lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me lograsses com deleite
E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! E tu?
Mefistófeles: Topo! (GOETHE, 2004, p.169)

Em troca do conhecimento do mundo, o diabo se oferta como servo de Fausto, e este lhe pagará numa existência pós-morte. Ainda que preveja a danação eterna, o personagem aceita a aposta, pois, para ele, a verdadeira escravidão do indivíduo pode ser vista na representação de suas limitações, por isso deseja provar todo sentimento do homem. Fausto manifesta um desmedido desejo de totalidade.

Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, dá ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e mais perfeito
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer. (GOETHE, 2004, p. 175)

Todavia, na conjugação do amor com Margarida, tem na morte dela decretado seu degredo em vida, sua perdição na impossibilidade do amor devido à morte da amada. Então, quem ganhou? Quem perdeu? Há uma clara indefinição das posições. Assim, como veremos na obra rosiana, a obra alemã é marcada por certa ambiguidade, pois Fausto perde a aposta no momento em que tem seu momento de gratificação existencial plena, mas diante da indeterminação de um tempo futuro,

tem sua alma salva e é recebido no paraíso no pós-morte. Logo, há uma salvação do herói pela intervenção divina, já anunciada no “Prólogo do céu”: “Daqui em breve o levarei à luz” (GOETHE, 2004, p. 53). Como um “homem de bem”, que encontra na aspiração, mesmo obscura, a completude da vida.

Reverberações acerca do pacto demoníaco em *Grande sertão: veredas*

Segundo Benedito Nunes (1998), *Grande sertão: veredas*, classificado por ele como “poema grande”, pode ser entendido como um romance mitomórfico, “escrito na perspectiva do mito” (NUNES, 1998, p. 33). Dentre suas muitas possibilidades de leituras, a obra pode ser analisada a partir de uma investigação das realidades que transcendem à experiência sensível, ou seja, é possível percorrer as veredas literárias de Riobaldo a partir de uma interpretação metafísica de seus atos e intentos.

O próprio autor, ao falar de sua obra,⁴ muitas vezes deu a entender que se tratava de uma escrita para além do puro exercício literário, da escrita narrativa. Ele, que via *Grande sertão* tanto como romance, como poesia, acreditava que suas linhas propunham uma reflexão existencial.

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica. (ROSA, 2003, p. 238-39)

Ao trazer no episódio principal da trajetória de Riobaldo, uma espécie de releitura do mito fáustico, Rosa faz retomar as ideias de Watt (2007), para o qual era necessário o entendimento da magia para a compreensão da lenda, transformada em mito literário por Goethe. Watt defendia que tanto letrados quanto analfabetos viviam como habitantes em um mundo governado por forças espirituais invisíveis.

⁴ Como nas correspondências trocadas com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (cf. ROSA, 2003).

Rosa era um grande conhecedor da astrologia e das chamadas ciências ocultas. Em obras anteriores à narrativa riobaldiana e em discursos proferidos em momentos diversos, era possível inferir indícios dessa afirmação. Em seu grande romance mitopoético, percebem-se indícios de seus interesses pelo ocultismo, assim como seu forte espiritualismo, como veremos adiante, em uma análise mais atenta ao episódio das Veredas-Mortas. Para Nunes, ainda que muitas vezes cifrados, seus interesses sempre se fazem presente de forma marcante:

Sem jamais alterar o jogo romanescos, Guimarães Rosa terá investido elementos ocultistas, para ele metafísicos e com o valor de reagentes ou de catalizadores (sic) espirituais de sua concepção do mundo, na liga alquímica da narrativa, por dois modos diversos e complementares: ou transferiu o padrão dos ritos iniciáticos à própria ação, colocados personagens e situações no plano da simbologia mística, ou cifrou mensagens da tradição sagrada nos nomes de lugares, coisas e pessoas, usando nisso de um processo semelhante ao da anamorfose, com que pintores do renascimento, como Holbein, inscreveram nos retratos que produziram figuras ocultas, estranhas ao objeto de representação, e só perceptíveis ou decifráveis quando se as olham de determinado ângulo, refletidas num espelho. (NUNES *apud* ALBERGARIA, 1977, p. 15)

Na já citada entrevista ao amigo e tradutor Günter Lorenz, quando questionado se o que produzia poderia ser considerado realismo mágico, disse: “[...] eu não qualificaria meu conceito mágico de realismo mágico; eu o chamaria antes álgebra mágica, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata” (ROSA, 1991, p. 90). E, na indeterminação de seus conceitos paradoxais e nas ambiguidades da travessia, criou um indivíduo que vai buscar na solidão das Veredas-Mortas, e depois, na solidão do capinar de seus próprios pensamentos, a descoberta da questão metafísica máxima da obra: o dilema entre bem e mal, enquanto entidades que constroem o mundo no qual está imerso, e que o faz descobrir o homem perdido no processo de descoberta dessa questão, a partir do suposto pacto.

O primeiro pacto da obra, aliás, é feito com o leitor, na figura do “Senhor da cidade” com quem conversa: seu interlocutor. A partir do travessão e da assertiva, se firmam as condições do acordo: “O senhor tolere, isto é o sertão”. (ROSA, 2001, p. 23). O segundo pacto se dá na esfera do amor, e é selado com Diadorim, ainda nas margens do São Francisco, em um belíssimo e poético encontro:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. [...] Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. [...] Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo. (ROSA, 2001, p. 118-122)

Desse pacto surge o que se pode chamar de pré-pacto,⁵ dada sua relação com o pacto principal. Com o elo verdadeiro entre Riobaldo e Diadorim, firmam, também, um pacto a meia-léngua das Veredas-Mortas:

Mas Diadorim, que quando ferrava não largava, falou – “O inimigo é o Hermógenes”. Disse, me olhou. Seja, fosse, para agradar o meu espírito. Arte de docemente, o que eu não pensei, o que eu reproduzi, firme: – “Que sim, certo! O inimigo é o Hermógenes...” Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como é que olhos podem. [...] Mas, entre nós dois, sem ninguém saber, nem nós mesmos no exato, o que a gente acabava de fazer, entestando nos fundos, definitivamente por morte, era o julgamento do Hermógenes (ROSA, 2001, p. 423)

Seu ódio por Hermógenes era, portanto, motivado pelo amor:

E esse Hermógenes eu odiasse! Só o denunciar dum rancor – mas como lei minha entranhada, costume quieto definitivo, dos cavos do continuado que tem na aversão não carecia de compor explicação e causa, mas era assim, eu era assim. Que ódio é aquele que não carece de nenhuma razão? Do que acho, para responder

⁵ Esse pré-pacto acontece quando se juntam aos jagunços no retiro do Coruja e, aí, mais uma vez, o poder da simbologia na narrativa de Rosa se faz presente. A coruja pode ser lida como um avatar da noite e das tempestades. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 922), “Esse simbolismo associa-a a um só tempo à morte e às forças do inconsciente luniterrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral”. Dele decorre o pacto principal, que se dá por amor e fidelidade a Diadorim, “sua neblina”.

ao senhor: a ofensa passa se perdoa; mas, como é que a gente pode reemitir inimizade ou agravo que ainda é já por vir e nem se sabe? Isso eu pressentia. Juro de ser. Ah, eu. (ROSA, 2001, p. 410)

E, ainda que já tivesse feito menção ao pacto no começo de sua conversa com o interlocutor da cidade, a quem conta sua história, Riobaldo só narra o episódio do pacto verdadeiro,⁶ nas Veredas-Mortas, já na terça parte da narrativa. Diferentemente das motivações de Fausto, há uma ideia coletiva maior do que o sentido puro e simples do tornar-se individualmente forte e derrotar Hermógenes. Muitos motivos menores podem ser apontados e percebidos na narrativa, mas juntos denotam a vontade de assumir o poder e a coragem que lhe falta para vingar a morte de Joca Ramiro, em nome do pacto já feito entre ele e Diadorim. É na travessia do amor, do amor que lhe dá coragem e lhe empurra adiante, que busca forças para conduzir-se pelos caminhos ermos e escuros para chamar àquele que não nomeia, mas que de quem espera atenção e acordo.

Riobaldo não sabe o que vai encontrar nas Veredas-Mortas, mas se enche de coragem e segue à espera do Pai da Mentira. “Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado” (ROSA, 2001, p. 434). Era sua hora e sua vez e, sabendo ser Hermógenes um pactário, possuidor de corpo fechado, espera tornar-se tão forte quanto ele, tornar-se pactário também, para assim vencê-lo. No acordo com o mal, uma chance de alcançar o bem, vencendo com as mesmas armas. “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2001, p. 433-437).

Na beleza da cena, percebe-se a importância das palavras, da linguagem – tão marcante e característica da obra de Rosa – como o elemento que faz o pacto firmar, na ausência de um corpo físico do diabo:

“Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia

⁶ Antes desse momento, Riobaldo faz duas tentativas, que falham, de narrar, por completo, o episódio, marcando a simbologia do número 3.

às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. [...] o Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? [...] Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar:

– “Lúcifer! Satanás!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

– “Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – o que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; e fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 2001, p 437-438)

Em um estado de semiconsciência, Riobaldo – que repete 60 vezes o pronome “eu”, como em uma tentativa de se reafirmar diante do mal – nada vê, nada encontra, “Nonada”.⁷ Sai ainda mais cheio de dúvidas do que chegara, pois não encontra, mas percebe uma força que pode representar o diabo, através dos elementos da natureza, que dão o tom nebuloso, impreciso e ambíguo à dúvida existencial que permeia a

⁷ No momento mesmo do pacto, invocado, não comparece existente; mas o silêncio, a ausência mesma indicam, para Riobaldo, o sentido de sua presença e existência. Riobaldo designa o (não)-ser através das negativas, retomada de ‘Nonada.’ (HANSEN, 2000, p. 90).

narrativa. E, após chamar “Lúcifer, Lúcifer...”, Riobaldo sente um frio que jamais sentiu em toda a sua vida, um frio que retoma outros pactos, como em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann.

Do suposto pacto, algo nele se modifica. Saindo dali, o pactário se vê mais forte, mais lúcido e corajoso.⁸ Riobaldo torna-se chefe dos jagunços e consegue derrotar o inimigo, ainda que por meio da perda também de Diadorim, que pode ser vista como o contraponto do bem, como uma batalha entre as duas forças. Sendo assim, o pacto aconteceu ou apenas a força interna do homem se personificou na ideia do pacto?

Após o pacto, o Tatarana torna-se Urutu-Branco, que segundo Roob (2005, p. 129), “é o espírito cósmico que insufla vida em tudo, que também traz a morte a tudo e apaga todas as imagens da natureza. Resumindo: ela é tudo e também o nada. É chamada Uroboro. Em copta, Ouro significa rei, e em hebreu Ob significa serpente”. Vale ressaltar que Riobaldo, enquanto avatar “Urutu-Branco”, retoma a canção de Siruiz, na forma “Urubu”,⁹ canção que permeia toda a narrativa.

Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?... (ROSA, 2001, p. 135)

Como no resultado do pacto no Fausto de Goethe, o ônus vem em seguida. Com a morte de Diadorim na batalha, fica a dúvida se fora esse o preço a ser pago pelo acordo com o maligno (como a perda da *anima*¹⁰ de Riobaldo), e se fora, ele então se realizou? Fora então culpado

⁸ Para Almeida (2006), o fato de Riobaldo não ter encontrado fisicamente o diabo pode expressar que ele encontrou em si a sua força ou seria ele uma espécie de corporificação externa do homem.

⁹ Segundo Heloisa Vilhena de Araújo, “Urubu é a palavra-chave que indica o todo da alma e do tempo, que reúne a perfeição divina e a imperfeição humana – a bondade de Deus e a culpa do homem, unidas nesse ponto negro” (2001, p. 216). E essa canção que o herói ouve na infância acaba por se tornar uma canção com poderes mágicos, um encontro entre o começo e o fim.

¹⁰ Segundo Sanford (1987), na concepção de C. G. Jung a *Alma* se divide em *anima* e *animus*, como opostos que se completam, ideia semelhante ao IV Princípio Hermético, o da Polaridade (SCHURÉ, 1986). No conceito junguiano *anima* seria o componente feminino na personalidade masculina e *animus* seria o componente masculino na

pela morte de seu grande amor, que pedira para não compactuar com as forças do mal?

As dúvidas de Riobaldo se transformam na culpa que o remói e na busca de uma absolvição que se faça de algum modo. Se não vira o diabo, ele pode ainda não ter feito o pacto e apenas sofrer pela ausência do bem querer; se falar, com palavras, sobre a culpa, se tornar pública a sua responsabilidade, será absolvido como Maria Mutema? A incerteza sobre a consumação do pacto, sobre sua responsabilidade diante da morte de Diadorim atravessa toda a narrativa e o acompanha em sua travessia, rememorada e revivida com a tristeza no recontar.

E é justamente na força das palavras que o condenaram nas Veredas-Mortas, que parece se resignar do passado e entender sua travessia problemática rumo ao aprendizado, à formação de seu indivíduo que se perdoa, ou tenta se perdoar, se a culpa não for também infinita, como os questionamentos da vida. “O diabo não há!... Existe é homem humano. Travessia”.

O pacto demoníaco em Goethe, Bulgákov, Mann e Rosa: excursão filosófico-comparativo ou “E o que era para ser. O que é pra ser – são as palavras! [...] Ou são os tempos, travessia da gente?”

“[...] Que-Diga? Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!”

(ROSA, *Grande sertão: veredas*)

“Com as presenças”; o que Heidegger não faria com o seu projeto onto-hermenêutico, se lesse o *Grande sertão: veredas!* Em que “desmundos” não se manifestaria o *Dasein*? Posto que a narrativa poética e mântica de Riobaldo é a fala da manifestação – *phainomenon*

feminina. Considerando os expostos, a morte de Diadorim é vista por alguns estudiosos como o preço do pacto, o pago projetado na *anima* de Riobaldo, que é Diadorim. Também segundo o Princípio da Polaridade, em que “Tudo é duplo; tudo tem pólos, tudo tem seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa [...]” (SCHURÉ, 1986, p. 72), Riobaldo e Diadorim são duas partes de um só, *anima* e *animus*, e com a morte da segunda, o primeiro estaria perdendo parte de si, como pagamento pelo pacto demoníaco: levou-se a sua alma, a sua “neblina”, trazida agora na memória.

do demônio em si, do demônio nele, do demônio em nós. Tão próximo, que sequer o repelimos, por completo.

A relação logos-linguagem-existência discutida em Heidegger conflui a um questionamento a respeito da diferença entre o pensamento clássico sobre a natureza do homem e o pensamento moderno: no pensamento moderno extingue-se a cosmogonia em favor da razão humana transcendental. Para Heidegger, esse distanciamento da sensibilidade clássica quanto ao ser constitui a história da metafísica – e, também, de seu questionamento, para uma – possível – posterior superação.

É possível nos aproximarmos da visão heideggeriana sobre a linguagem com a leitura de Foucault sobre essa possível superação da metafísica:

[...] todos esses conteúdos, [...] só se oferecem à tarefa de um conhecimento possível, se ligados inteiramente à finitude. Pois eles não estariam aí, nessa luz que os ilumina parcialmente, se o homem que se descobre através deles estivesse preso na abertura muda, noturna, imediata e feliz da vida animal; mas tampouco se dariam sob o ângulo agudo que os dissimula a partir deles próprios, se o homem pudesse percorrê-los por inteiro no clarão de um entendimento infinito. (FOUCAULT, 2007, p. 432)

Foucault (2007) contrapõe os termos “finitude” e “infinitude”; Heidegger utiliza expressões que os contemplam, através dos conceitos de *mundidade* (finitude) a qual o homem percorre em seu cotidiano; e *clareira do Ser*, na qual, uma vez nela, o homem *presencia* a manifestação do ser, plenificando-se hermeneuticamente. Mas... é por esse clarão do entendimento infinito que Fausto anseia (!), o qual suplanta a definição kantiana da realidade da existência do homem, ou seja, que suplanta a nossa necessidade de pontuarmos, miseravelmente, o tempo e o espaço para existirmos, não obstante, imersos na finitude, pois “o homem é mortal, mas isso é desgraça pouca. O pior é que ele é subitamente mortal, esse é o cernel!” (BULGÁKOV, 2017, p. 23)

O infinito – e o eterno – estão na linguagem. “O que é a linguagem? O que é a verdade?”, pergunta Pôncio Pilatos... antes não houvesse feito esse questionamento. Jesus existiu? Posto que o demônio existe, “tenham em mente que Jesus existiu” (BULGÁKOV, 2017, p. 26).

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossêgos, estou de range rêde. E me inventei neste gôsto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por êle, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Sôlto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fôsse... Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dêle?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fôsse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* (ROSA, 2001, p. 26)

No *Fausto* goethiano (GOETHE, 2004, vv. 1412 *et seq.*), Fausto é o primeiro a propor o pacto, na cena “Quarto de Trabalho I”. Antes dessa proposição, atinava sobre qual termo escolher para a tradução de *logos* (GOETHE, 2004, vv. 1224 *et seq.*), no evangelho de São João: *Wort* (verbo); *Sinn* (sentido), *Kraft* (energia) ou *Tat* (Ação). A escolha por ação já caracteriza os frutos do pacto: Fausto se tornará um viandante do pequeno mundo, no Primeiro *Fausto*, e um engendrador de ações,¹¹ no grande mundo acelerado do Segundo *Fausto*. A personagem parece esquecer – mas Goethe, não – que toda palavra possui, em si, a potência de adquirir sentido ao se atualizar, ou seja, de se atualizar substancialmente.

¹¹ Não por acaso, sob a influência da leitura de Nietzsche, Heidegger considera a atividade como dominação de um objeto.

Goethe (2004, vvs. 1224-1237) parece dialogar diretamente com Aristóteles:

Escrito está: “Era no início o Verbo!”
Começo apenas, e já me exacerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o Sentido!
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então, que tudo opera e cria?
Deverá opor! No início era a Energia!
Mas, já, enquanto assim o retifico,
Diz-me algo que tampouco nisso fico.
Do espírito me vale a direção,
E escrevo em paz: Era no início a Ação!

Para Aristóteles, a “noção de ato é inseparável da noção de potência. O ato é considerado de dois pontos de vista diferentes. Primeiramente, o ato é uma atividade de atualização de alguma coisa – substância ou propriedade – que passa de um estado potencial a um estado atual. Aristóteles fala então de *enérgεια*. Quando o estado de plena atualidade é alcançado, ele fala de *entelékhēia*”¹² (PELLEGRIN, 2010, p. 12). Para entendermos tal assunção, façamos um paralelo com as teorias físicas antigas e hodiernas sobre as noções de ato, potência e atualização. Filosoficamente, desde os gregos antigos até as atuais teorias sobre física mecânica, usam-se as ideias de ato e potência e, contemporaneamente, os conceitos de energia cinética e energia potencial. Mas, o que é atualizar? Entende-se, por atualizar, o momento em que, o que teria a potência de vir a ser, passa a ato. Dentro da terminologia da física mecânica, o que está em repouso tem energia potencial e, ao entrar em movimento passa a ter sua energia denominada cinética. Tal atualização se dá através da matéria associada à energia, entendendo-se atualização, aqui, como

¹² A definição do verbete *enteléquia*, no dicionário Houaiss (2009), é: “1 FIL no aristotelismo, a realização plena e completa de uma tendência, potencialidade ou finalidade natural, com a conclusão de processo transformativo até então em curso em qualquer um dos seres animados ou inanimados do universo [...]”; “realidade plenamente realizada”, “a essência da alma”.

ação. Em Aristóteles, os conceitos de ação, ato, potência, atualização estão intimamente ligados à compreensão daquilo que existe, e do que é, em uma constante inquirição sobre o que é a substância e a sua relação com o *logos*, com o modo como a substância é nomeada. Para Pellegrin (2010, p. 15):

[...] é tentador considerar que as categorias são a intersecção entre uma análise lógica do discurso e uma decomposição ontológica da realidade em seus componentes elementares,” pois o pensamento de Aristóteles “não pode separar as formas de significação nem dos gêneros do ser, nem dos tipos de objeto do conhecimento.

A partir dessa análise do *logos*, Aristóteles chegará às categorias e destas, à classificação das substâncias – pois *o ser se diz de muitos modos* –, ou seja, o *logos* se manifesta, se atualiza, ao transformar sua potencialidade através da matéria, em ato presentificado. Tal visão aristotélica influenciará a promoção da linguagem poética por Heidegger à compreensão do ser, ou seja, de toda a existência. É essa a busca de fundo presente na onto-hermenêutica heideggeriana: uma compreensão que as palavras conformam o mundo, a “*fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!*”, não esqueçamos que fantasia, fantasma, manifestação, todas essas palavras possuem a mesma raiz grega: *phainô, phainestai*, o que se manifesta, o que se torna claro. É através do *logos poético* que o ser se manifesta, para Heidegger. É através do *logos poético* que Riobaldo manifesta a si – e a ele é manifestado – o mundo, o demo e o amor a Diadorim.

Os jogos infernais e os pactos advêm destes momentos pontuais – mas não só, obviamente – de cisma do entendimento: Fausto a cismar sobre a tradução de *logos*; Berlioz e Bezdômny a discutirem com W. a existência de Jesus; Pilatos a perguntar “o que é a verdade”;¹³ as palavras, como os símbolos mágicos, abrem – ou cerram – os portais para a comunicação entre os seres, os mundos e as esferas; ou manifestam o abismo sobre o qual caminhávamos, insones, e agora despertos e pasmados, percorremos, muitas vezes pavorosamente pasmados. Além disso, através das palavras, o homem penetra no território da desmedida; de certa forma, os pactantes encontram-se na mesma encruzilhada

¹³ Personagens de *O Mestre e Margarida*, obra de Mikhail Bulgákov.

desafiadora de Édipo, o herói da linguagem, e, questionados sobre o que é o homem, obtêm da resposta dada ao oráculo – resposta esta fruto da utilização da razão – apenas o principiar da desdita humana. Há um problema, obviamente: a hermenêutica não é uma ciência exata. Os pactos, conseqüentemente, também não. E, como provou Édipo, tampouco os oráculos o são.

Conclui-se que o pacto goethiano é fruto de uma trajetória que flui de um humanismo classicista a uma modernidade já aterradora, já desumanizadora. Fausto é o herói do *Aufklärung*, cujo

[...] saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha; [...]. A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. (ADORNO, 1985, p. 18)

Daí o seu aspecto de aposta, de tentativa de se ver até que ponto o intelecto humano se presta à desumanização – ou não – do que possuímos de humano. Nisto, Goethe foi genial, mas a sua genialidade é fruto, acima de tudo, assim o pensamos, de sua capacidade de testemunhar o seu tempo ativamente – como Fausto –, e nele interferir, também ativamente, mas, diferentemente de sua personagem, através de uma atividade poética que é, acima de tudo, de caráter substancial, essencial. Goethe, a seu modo, superou a metafísica antes das tentativas dos filósofos contemporâneos.

Em Bulgákov, temos uma revisitação do Fausto goethiano, na ambiência da Rússia do período pós-Revolução; o autor prima pela visão irônica de uma sociedade em processo de derruição e promessa de reconstrução. A esta visão irônica une-se um tom sobrenatural e, também, místico: ao lermos *O Mestre e Margarida* ficamos com a nuca eriçada, como se aquele gato preto fosse a reencarnação do gato preto de Poe, a nos saudar, zombeteiramente, de nossa insciência de já estarmos mergulhados em ambiente infernal, ou seja, o pacto já foi firmado, mas não o sabemos.

Thomas Mann transpõe o pacto para um momento de fechamento de período histórico, tendo o nazismo como paradigma de uma sociedade cujo zênite e nadir coexistem paradoxalmente, causando, então, sua dissolução. Como nos disse Adorno, o fascismo alia “a mais avançada

perfeição técnica à cegueira total”, pois a “lógica da história é tão destrutiva quanto os homens que ela engendra: para onde quer que tenda sua força de gravidade, ela reproduz o equivalente da calamidade passada. Normal é a morte.” (ADORNO, 1993, p. 47).

É a presença da desmedida, de uma *hybris* para a obtenção do conhecimento, do domínio da técnica, para a personagem de Adrian Leverkühn de Mann, e da possibilidade de uma existência totalizante de experiências para o Fausto de Goethe, que propiciam o pacto. A perfeição, porém, não é algo que se coaduna com a natureza humana, ao menos, não sem engendrar algo monstruoso, pelo que podemos concluir da leitura das obras citadas. Nietzsche (2000, Aforismo 145) já o alertara: “O que é perfeito, não deve ter-se tornado”. Goethe, do mesmo modo, reafirma a contradição presente na busca humana pelo conhecimento, através da voz de seu Fausto: “O que se ignora é o que mais falta faz,/ E o que se sabe, bem algum nos traz” (GOETHE, 2004, vv. 1064-1065).

Já, o percurso de *Grande sertão: veredas* envolve duas frentes e dois temas concomitantes: o questionamento metafísico do narrador e a prosa poética¹⁴ utilizada para esse questionamento; o tema do pacto e o tema do amor inconcluso e infindo. Como dito antes, a prosa da obra rosiana é encantatória; se o demo não há, bem que *os crespos* de Riobaldo podiam sê-lo. Aqui, o pacto é o tecido sobre o qual se urde a narrativa da existência nas veredas e do amor inconcluso. O pacto é existência, é vida, é questionamento, é travessia.

Todas as obras citadas refletem sobre os limites da ação humana, sobre o demoníaco presente em nós; sobre a possibilidade de apaziguamento de um temor difuso e íntimo, ao adquirirmos um suposto poder. Contemplar o pacto, nos associarmos ao demônio, decorre daquela presunção comentada por Adorno: “Do medo o homem presume estar

¹⁴ Segundo Rosenfield (2006), o universo do sertão de Rosa é muito mais limitado do que o romanesco. Desse modo seria mais apropriado relacioná-lo a gêneros como a epopeia, o epigrama e à lenda. No entanto, conclui que ele teria elaborado uma espécie de técnica romanesca capaz de “enxertar de pendor lírico na prosa saborosa dos contistas [...] aliando o realismo muito concreto com fantasias amorosas e místicas e com o desejo de elevação mística” (ROSENFELD, 2006, p. 86). Pode-se pensar a prosa rosiana no entremeio entre formas, como aliando os protótipos benjaminianos do viajante navegador e do camponês sedentário. Rosa alia o melhor das antigas formas épicas, em uma apologia às narrativas orais, ao privilégio da experiência individual, aproximando-se dos romances de formação.

livre quando não há nada mais de desconhecido” (ADORNO, 1985, p. 26). Riobaldo, o jagunço metafísico, resume bem a questão:

Aquêles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refulgando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães – eles achavam questão natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? *Eu tinha medo de homem humano.* (ROSA, 2001, p. 422, grifo nosso)

Considerações finais

“Ou são os tempos, travessia da gente?” (ROSA, 2001, p.418)

“Temos tempo, muito tempo, tempo incalculável! O tempo é a melhor coisa que costumamos oferecer, e nosso presente essencial é a ampulheta.” (MANN, *Doutor Fausto*)

Serenus Zeitblom comenta o *documento* do pacto de Adrian Leverkühn: “Um diálogo? Foi realmente um diálogo? [...] Não se pode estabelecer com absoluta certeza a época da redação do documento, uma vez que este não traz nenhuma data.” (MANN, 2015, p. 260-261). Dada a presença demoníaca, as dimensões de tempo e espaço se diluem; o fausto goethiano atravessa os séculos; Riobaldo narra a vida no sertão em um *continuum* que apresenta a permanência do amor a Diadorim e de seu questionamento metafísico e, nessa narrativa, o pacto está presente/ausente como um circuito intermitente que alimenta o motor de sua *Angst* existencial; em *O mestre e Margarida*, o personagem Woland também desfaz o nexo tempo-espacial; de modo semelhante, responde o demônio a Deus, no Livro de Jó: “Donde vens? [...] De rodear a terra, e passear por ela.” O demônio está presente nos *crepos* da gente, “Ademais, quase todas as palavras que pronuncias revelam vossa inexistência. Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim, mas nada que seja vosso.” (MANN, 2015, p. 264)

O demônio, nas obras citadas neste trabalho, apresenta um caráter histórico, acompanha os passos e os atos de cada homem, está presente na história particular de cada homem, habitando os *crepos* de sua alma: é seu caráter cotidiano, comezinho, que nos faz, como ocorre a Riobaldo, questionar tanto a existência demoníaca quanto a constituição da existência humana. Imersos na atividade poético-narrativa dessas personagens, chegamos ao liame entre a poética e a filosofia, como Aristóteles bem assinalou, e Heidegger corroborou em sua trajetória filosófica, liame esse que nos abre a possibilidade de uma leitura metafísica do pacto demoníaco.

Na *Poética* 1451a38-1451b7, Aristóteles estabelece uma diferenciação entre história e poesia e, a partir desta diferenciação, descreve a proximidade da poesia à filosofia:

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.

Portanto, o demônio parece ser, além de histórico (em um sentido clássico), universal, pois concentra em si todos os tempos e espaços e todas as ações humanas particulares, comezinhas que sejam.

Deixemos o especialista na história humana nos esclarecer:

– Ah! Ah! O senhor é historiador? – disse Berlioz, com grande alívio e respeito.

– Sou historiador – confirmou o sábio, acrescentando, sem como nem por quê: – Hoje à noite vai ter uma história interessante no lago do Patriarca! (BULGÁKOV, 2017, p. 26)

E, como prova de seu caráter universal, passa a relatar, presentificando-o, enquanto testemunha do fato histórico, o episódio de Pôncio Pilatos!

Já, no *Doutor Fausto* de Thomas Mann, seguindo o relato de Serenus Zeitblom sobre a vida de seu amigo Adrian Leverkühn, acompanhamos, paralelamente, o desenrolar do apogeu e queda do regime

nazista. Para Mann, tal evento apresenta características demoníacas por excelência; mas, talvez, possamos entendê-lo no sentido *daimônico* grego, ou seja, como uma ação humana com aspectos tanto mortais quanto divinos, dadas as suas repercussões em relação ao que consideramos, no espectro das ações humanas, plausível ou não. Ou, justamente, por extrapolar o que era considerado factível no espectro das ações humanas. Adrian serve como personagem paradigmática do destino do país, cuja cultura, considerada um dos pilares da realização humana, engendra, inesperadamente, um “caminho através do inferno da volúpia” da violência e da desumanização:

[...] nós estamos perdidos, que perdidas estão nossa causa e nossa alma, nossa fê e nossa história. Tudo se acabou para a Alemanha; ela se acabará num inominável colapso econômico, político, moral e espiritual; [...] o que nos ameaça são o desespero e a insânia. (MANN, 2015, p. 206)

Intoxicada a nação por um filtro que aliena a todos, percebe-se:

A gigantesca embriaguez que de nós, os sempre ávidos de ebriedade, apossou-se quando o bebemos, e na qual, através de anos cheios de uma ilusória vida superior, cometemos um sem-número de atos ignominiosos – cumpre pagarmos por ela. (MANN, 2015, p. 207)

Também o demônio de Mann é histórico:

[...] tu não pensas no decurso do tempo, não vês as coisas do ponto de vista histórico quanto te queixas de que este ou aquele tenha recebido tudo *inteiramente*, as alegrias e as dores, as infinitas, sem que para ele a ampulheta houvesse sido posta em andamento e lhe apresentassem ao fim a conta. (MANN, 2015, p. 276)

Em que medida o pacto demoníaco é apresentado de modo diferenciado em relação ao modelo tradicional, no qual Fausto perdia sua alma? Em Goethe (2004, vv. 1692-1706), temos uma aposta, cujos termos, imprecisos, levam Mefistófeles a ser *ludibriado* (GOETHE, 2004, vv. 11559-11597). Como punir aquele que, ao percorrer o tempo, age demiurgicamente, como imagem e semelhança do ente divino – conquanto suas ações estejam permeadas por vilanias? Malgrado os seus pecados, na visão de Goethe, o engenho humano, insaciável, sempre

presente em Fausto, é uma qualidade dos tempos modernos que merece redenção divina. Fausto assemelha-se a Édipo: suas faltas são perdoadas, eles ascendem ao divino devido à fidelidade à busca, levada ao paroxismo do conhecimento.

Em Bulgákov, toda uma atmosfera de alucinação, terror e ironia é criada para representar a Rússia pós-revolução; não há, a bem dizer, um pacto inicial, mas um mergulho numa atmosfera infernal, confirmado pela presença de Woland e seus asseclas nos círculos da intelectualidade soviética. O romance parecer dizer: estamos no inferno... e ele pode ser cruelmente, insanamente divertido.

No *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, Adrian, assim como o Fausto de Goethe, é um intelectual, um dos que possuem aquelas cabeças que “constituem a população do Inferno”, aquele “tipo teológico, um finório consumado, que especula sobre a especulação porque já tem no sangue, do lado paterno, o jeito de especular”, e que “seria para lá de estranho se ele não pertencesse ao Diabo.” (MANN, 2015, p. 287) Resta a dúvida se, ao se apaixonar por Esmeralda – a despeito da relação carnal que consuma o pacto –, e ao amar o sobrinho, Nepo, quebrando-o, não lhe seria concedida a redenção, assim como Fausto a obteve. Similarmente, resta a dúvida se a Alemanha pode se redimir dos atos perpetrados durante a guerra. Talvez, como nos diz o narrador, restem, apenas, após essas experiências, a loucura e o desespero. Mesmo que os deuses, realmente, concedam, aos seus favoritos, “todas as alegrias, as infinitas, e todas as dores, as infinitas, inteiramente.”

Em *Grande sertão*, consideramos, porém, que o pacto é, apenas, o *leitmotiv* para uma personagem cuja travessia é de cunho existencial, metafísico, mas, além de tudo, uma personagem cuja percepção do amor o eleva acima dos limites do cotidiano: Riobaldo é, deste modo, um cavaleiro andante do sertão, e sua narrativa hermenêutica assemelha-se à busca do graal do entendimento do ser.

No caso do indivíduo rosiano, evidenciam-se as características do indivíduo problemático – pelo modelo luckasiano – como o sujeito sertanejo, na figura de Riobaldo, em constante perda de consonância e conflito com o mundo exterior e cotidiano, caminhando na indagação, em busca da paz perdida, a mesma paz que vai encontrar (ou reafirmar) somente em seus momentos finais, depois de um longo “capinar sozinho”. E há certo modo demoníaco nesse indivíduo problemático, que pode ser visto como derivação do fato de sua alma ser mais larga ou mais estreita

que o mundo exterior. A alma estaria possuída demonicamente de uma ideia elevada de ser, em que o herói marcha para si mesmo, a partir da sujeição de sua realidade, que não condiz com seus ideais.

Se o herói problemático é aquele que vive em um mundo sem privilégio da proteção dos deuses, um mundo em que as divindades se esqueceram dos homens, em *Grande sertão*, deus e o diabo parecem ter abandonado Riobaldo, que caminha em constante questionamento da validade da existência do maléfico, em contraponto ao divino, como que para invalidar seu pacto e ganhar alento para a alma.

O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja [...]. Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento. Pra que? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta [...]. (ROSA, 2001, p. 33)

Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele [...]. (ROSA, 2001, p. 58)

E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! (ROSA, 2001, p. 62).

Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande sertão e a forte arma. Deus é um gatilho? (ROSA, 2001, p. 359)

Logo, acredita que deus existe, mas o diabo também, pois ele agita o homem ao mal, o mal que é sempre o próximo passo, que vive escondido dentro de cada um de nós, apenas esperando um momento de se revelar, porque a vida nos testa, provando um dos aforismos da obra: “viver é um negócio muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 15). E, para ele, o mal é ainda relativo. Quando decide pactuar com o diabo, por exemplo, ele não se converte ao mal, ele se adapta às leis do sertão, em prol do bem coletivo.

O jagunço, sendo o homem adequado à terra, (“O Sertão é o jagunço”), não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no Sertão,

transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. O pacto desempenha esta função na vida do narrador, cujo Eu, a partir desse momento, é de certo modo alienado em benefício do Nós, do grupo a que o indivíduo adere para ser livre no Sertão, e que ele consegue levar ao cumprimento da tarefa de aniquilar os traidores, os “Judas”. (CANDIDO, 2000, p. 138)

Na marcha individual de Riobaldo ele encontra um interlocutor, a quem conta sua história e, através de quem busca conforto e absolvição. O papel da memória é, aliás, essencial na narrativa de Rosa. Comentando as alterações feitas pelos tradutores da obra, Rosa chegou a reclamar, explicando ao amigo Curt Meyer-Clason, do sentido que davam às expressões que tratavam da memória, quando da fala de Riobaldo. Para ele, quando versada para o inglês, faltava a dimensão do pertencimento pela memória na narrativa. Sobre isso diz:

À página 158 da edição americana, [...] lê-se: ‘My memories are what I have’. Ora, o que está no original [...] é: ‘O que lembro, tenho.’ E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma posse do que ele viveu, confere-lhe propriedade sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto de partida nessa concepção. (ROSA, 2003, p. 114)

Riobaldo é o que ele tem: suas memórias. Podem ter sido misturadas, diante de um “mundo muito misturado”, podem ser alteradas diante do relembrar determinados momentos. Não sabemos. O que sabemos, sabemos por ele, com ele, no momento em que conta, quando professa a lembrança pela palavra, de importância salutar na narrativa.

Desta forma, as variações sobre o tema do pacto demoníaco apresentadas em *Grande sertão: veredas* e nas demais obras mostram um distanciamento – em algumas mais, em outras menos – do esquema pacto-punição. O que elas apresentam, de modo pungente, é a angústia inerente às ações e às deliberações humanas, bem como o odioso distanciamento que o homem faz de si próprio, através da valorização extrema da técnica, do progresso material, da necessidade de ideologias que suprimem a possibilidade de sobrevivência e convivência de todos nós; tal distanciamento constitui o que de mais infernal o homem possui: a incapacidade de fruir a sua travessia.

Referências

A BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: SBB, 1969.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande sertão*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. O pacto nas Veredas-Mortas: realidade poética e esforço de interpretação. *Graphos*, João Pessoa, p. 11-25, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9558/5205>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *Palavra & tempo* – ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BULGÁKOV, Mikhail. *O mestre e margarida*. Tradução, posfácio e notas de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Editora 34, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: uma tragédia. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2004. Primeira e segunda partes.

GRANDE Sertão Veredas: Antônio Cândido sobre Guimarães Rosa. Youtube. Publicado por ZekitchaCostello, 2 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2015.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Posfácio de Jorge de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARKS, Maria Cecília. *Fausto e a representação do diabo na literatura: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski*. 2012. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARLOWE, Christopher Marlowe. *Dr. Faustus*. New York: Dover Thrift Editions, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 2. sem. 1998.

OLIVEIRA, Aryanna dos Santos. *Entre moinhos e veredas: a travessia do herói problemático lukacsiano em Dom Quixote e Grande sertão: veredas*. 2017. 121 f. Trabalho de Graduação Individual (Bacharelado em Letras – Português/Espanhol) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PELLEGRIN, Pierre. *Vocabulário de Aristóteles*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

- ROOB, Alexander. *Alquimia & misticismo: o gabinete hermético*. Tradução de Teresa Curvelo. Lisboa: Taschen, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes. Tradução de José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Entrevista concedida a Günter W. Lorenz.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Reflexões em torno do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 85-91, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3195/3139>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- SANFORD, John A. *Os parceiros Invisíveis*. Tradução I. F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1987.
- SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1986. v. 3: Hermes.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. doi: <https://doi.org/10.3200/RQTR.54.1.25-32>

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 26 de junho de 2018.



O diabo encerrado nos causos

The Devil Lurking in the Tales

Daniel Cavalcanti Atroch

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

danielcatroch@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do pacto diabólico no *Grande sertão: veredas* a partir de alguns dos numerosos “causos” que perpassam a narrativa, cuja constante são as “trocas de destino” ou “conversões existenciais” que se dão de forma assimétrica: um indivíduo de caráter ou condição social dominante imputa os reveses de sua sina a um subordinado. As ligações entre as estórias paralelas e o macrocosmo do livro vão na esteira de estudos de Todorov e de críticos que se ocuparam do tema no romance de Guimarães Rosa, como Davi Arrigucci Jr, Kathrin Rosenfield, Marcus Mazzari etc. Também são feitas considerações acerca da confiabilidade do relato riobaldiano e do seu viés “metaficcional”, a partir dos estudos literários de Jacques Rancière.

Palavras-chave: Literatura brasileira; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa.

Abstract: We propose a reading of the devilish pact in *Grande sertão: veredas*, from some of the numerous tales that perpass the narrative, whose constant are the “exchanges of destiny” or “existential conversions” that occur asymmetrically: an individual with dominant character or social condition imposes his setbacks fate to a subordinate. The links between the parallel stories and the macrocosm of the book go in Todorov’s wake and critics They have dealt with the theme in Guimarães Rosa’s novel, such as Davi Arrigucci Jr, Kathrin Rosenfield, Marcus Mazzari etc. Considerations are also made about the reliability of Riobaldian’s narrative and his “metafictional” feature, based on Jacques Rancière’s literary studies.

Keywords: Brazilian literature; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa.

Enquanto ser cuja prerrogativa é a negação – “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139) –, o diabo não goza de uma natureza autônoma: “O diabo está sempre numa relação de dependência com Deus, por isso o seu poder é limitado” (DURÃES, 1999, p. 230). Em outras palavras, “[o] diabo não tem fundamento estável, não tem nenhum *ser*. [...] Ele é inteiramente mimético, o que equivale a dizer, inexistente” (GIRARD, 2012, p. 71). Então, para conferir mercês ao pactário, este “ser”, marcado pela ausência, forçosamente deve tomá-las de outrem; assim, “[o] pacto com o diabo impõe uma troca de identidades” (AGUIAR, 1992, p. 89). Esta troca se dá habitualmente na encruzilhada, onde dois caminhos se “chocam”, gerando o redemoinho – imagem “diabólica” fundamental no *Grande sertão: veredas* –, que, findado, resulta na troca de sentidos, quando cada homem passa a trilhar a via do outro. Este é o grande “truque” do diabo, que é incapaz de criar qualquer coisa.

Este panorama “diabólico” de “troca de destinos” figura, no *Grande sertão: veredas*, de forma significativa em duas histórias aparentemente desvinculadas da demanda guerreira contra Hermógenes e Ricardão, aventura principal do livro: o relato de seo Ornelas e a história de Davidão e Faustino. Estas histórias prefiguram (ou simbolizam) aspectos fundamentais da biografia riobaldiana, constituindo uma espécie de “ilustração objetivada dos grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar” (GALVÃO, 1991, p. 408).¹

Em linhas gerais, a moral desentranhável destas histórias é creditada ao Dr. Hilário na anedota contada por seo Ornelas: “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*” (ROSA, 2001, p. 476). Como veremos, no romance de Guimarães Rosa, o subordinado ocupa o lugar de quem o domina, e morre por ele – este é o “pacto” firmado entre o homem forte e o fraco, seja pela força bruta ou pela astúcia.

¹ Além de Walnice Galvão, destacados críticos como Davi Arrigucci Jr (1994), Fani Schiffer Durães (1999), Kathrin Rosenfield (2006) e Marcus Vinicius Mazzari (2010) também ressaltaram a importância dos “causos” na significação do *Grande sertão: veredas*. Mazzari aventa a possibilidade de se ler as “trocas de destino” ou “permutas existenciais” ocorridas entre Riobaldo e Diadorim à luz das histórias paralelas que trespassam o romance, sobretudo os “causos” do doutor Hilário e de Davidão e Faustino.

O crítico E. M. Meletínski chama de motivos aos microenredos que despontam em meio à estória principal de uma narrativa, contendo os elementos fundamentais de um enredo mais desenvolvido: “[...] um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo” (MELETÍNSKI, 2002, p. 125). A mesma estrutura se encontra nos “causos” que perpassam o *Grande sertão: veredas*. Estes “motivos” são “enxertados” na estória principal através do que Todorov, estudando as *Mil e uma noites*, definiu como encaixe, ocasião em que novos personagens despontam e “[u]ma história segunda é englobada na primeira” (TODOROV, 2008, p. 123). Segundo o crítico búlgaro,

o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realizará através do encaixe (TODOROV, 2008, p. 126).²

Ainda que seja um romance moderno, o *Grande sertão: veredas* se apropria de formas clássicas e mesmo não eruditas de narrativa, aproximando-se, dentro de certos limites, de um texto antigo, como as *Mil e uma noites*, sendo edificado sobre um “contador de estórias”, Riobaldo (como Sherazade), em cuja elocução deparamos com uma série de “causos” que se espelham, ainda que sejam autônomos:

ao abrir o texto, nos defrontamos com um Narrador que conta causos, estórias, à maneira de qualquer narrador dessa cadeia imemorial de contadores orais da tradição épica do Ocidente. Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18).

² No caso do *Grande sertão: veredas*, os personagens da narrativa encaixada normalmente não “transbordam” para a encaixante, mas espelham simbolicamente o percurso existencial dos personagens da narrativa maior.

Assim como a vida de Sherazade confunde-se com as suas narrativas, afinal, contar, para ela, equivale literalmente a viver, para Riobaldo, “a especulação significa vida, até mesmo se esta estiver associada ao desespero. O protagonista coloca a razão de sua própria existência na tentativa de decifrar os segredos da vida” (DURÃES, 1999, p. 315). Isso, após o narrador-personagem “ultimar o jagunço Riobaldo”, pois, quando ele “ainda era um jagunço, não tinha tempo para refletir sobre sua vida. Ele ia vivendo. Ele era o *‘homo actuandi’*. Agora, velho, morando em sua fazenda com a mulher Otacília, transforma-se no *‘homo cogitandi’*. Suas reflexões são agora sua ação” (DURÃES, 1999, p. 147).

Dentro do sistema todoroviano, podemos dizer que Riobaldo recebe o doutor da cidade (narrativa 1) e conta a sua estória (narrativa 2) que se desdobra em muitas outras narrativas (narrativa 3, 4, 5...), que se ligam tanto à “estória em si”, a narrativa 2, quanto à narrativa 1, enquanto registro em livro (de todo o tecido discursivo) feito pelo doutor da cidade: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, *fiel como papel*, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto” (ROSA, 2001, p. 116, grifo meu). A referência ao papel acena para a satisfação de Riobaldo em ver suas estórias registradas pelo ilustre visitante, afinal, contar o vivido, a “matéria vertente”, não é fácil:

O senhor sabe?: Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. As vezes não é fácil. Fé que não é (ROSA, 2001, p. 192).

Entretanto, a transposição da vida nas folhas de um livro por um homem culto impõe-lhe ordem e perenidade, emendando as faltas cometidas pelo memorialista em primeira mão. Assim, por meio do diálogo entre o narrador-protagonista e seu visitante, “manter-se-á, dentro do romance, uma oposição entre o *falado* e o *escrito* – entre o discurso de vida e o texto que o recolhe” (NUNES, 2013, p. 188).

Analisaremos, agora, os “causos”, estórias paralelas, ou “motivos”, que lançam luz sobre os temas fundamentais que levam Riobaldo a narrar sua estória: o pacto nas “Veredas mortas” e sua relação com Diadorim, ambos relacionados às “trocas de destino”. O primeiro exemplo constituiu-se no relato de seo Ornelas, marcadamente jocoso:

[...] seo Ornelas – segundo seu contar – proseava nas entradas da cidade, em roda com o dr. Hilário mais outros dois ou três senhores, e o soldado ordenança, que à paisana estava. De repente, veio vindo um homem, viajor. Um capiau a pé, sem assinalamento nenhum, e que tinha um pau comprido num ombro: com um saco quase vazio pendurado da ponta do pau. [...] “Nele não se via fama de crime nem vontade de proezas. Sendo que mesmo a miseriazinha dele era trivial no bem-composta...” Seo Ornelas departia pouco em descrições: – “... Aí, pois, apareceu aquele homenzém, com o saco mal-cheio estabelecido na ponta do pau, do ombro, e se aproximou para os da roda, suplicou informação: – *O qual é que é, aqui, mó que pergunte, por osséquio, o senhor doutor delegado?* – ele extorquiou. Mas, antes que um outro desse resposta, o dr. Hilário mesmo indicou um Aduarte Antoniano, que estava lá – o sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traiçoeiro. – *O doutor é este, amigo...*” – o dr. Hilário, para se rir, falsificou. Apre, ei – e nisso já o homem, com insensata rapidez, desempecilhou o pau do saco, e desceu o dito na cabeça do Aduarte Antoniano – que nem fizesse questão de aleijar ou matar... A trapalhada: o homenzinho logo sojigado preso, e o Aduarte Antoniano socorrido, com o melor e sangue num quebrado na cabeça, mas sem a gravidade maior. Ante o que, o dr. Hilário, apreciador dos exemplos, só me disse: – *Pouco se vive, e muito se vê...* Reperguntei qual era o mote. – *Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...* – o dr. Hilário completou. Acho que esta foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje eu presenciei...” (ROSA, 2001, p. 475-476).

Esta passagem “instrutiva”, este “gracejo muito sério”, como afirmava Goethe acerca do seu *Fausto II*,³ enfeixa parte considerável do significado do romance de Guimarães Rosa; tanto, que o narrador-personagem afirma: “o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela era faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do Dr. Hilário se tinha formado” (ROSA, 2001, p. 477). Aqui, é indiciado o “vórtice diabólico”, que, tendenciosamente, leva alguém a vivenciar o destino de outrem, na forma do espirituoso Dr. Hilário, o

³ Devo a referência ao professor Marcus Vinicius Mazzari.

“senhor doutor delegado”, figura de mando, portanto, que lega ao “pobre diabo” Aduarte Antoniano a paulada que estava reservada para si.

Indicando um outro como o Dr. Hilário, o delegado não faz nada mais do que *delegar* suas funções jurídicas a outro cidadão. Ao mesmo tempo, Hilário assume, nesse jogo de representação, a posição superior de um “eu” que se omite do contato imediato e direto dos corpos passionais. Não-tocado pela ira do estranho, ele sofre apenas *simbolicamente* os golpes cuja *realidade* abate-se sobre um outro corpo. Na sua lição, ressoa a impossibilidade irônica do ardiloso que soube subtrair-se ao comércio vulgar das paixões humanas (ROSENFELD, 2006, p. 332).

Atentem para a forma dissimulada como o diabo figura na “anedota” através da referência à falsidade relacionada ao Dr. Hilário, que, “para se rir, falsificou” (ROSA, 2001, p. 475). O diabo leva, no Evangelho de João, a alcunha de “pai da mentira”. Mas, para além desta analogia fortuita, ao evocar Diadorim, Riobaldo afirma que “os falsíssimos do demo se reproduzem” (ROSA, 2001, p. 387) e que “[o] ódio de Diadorim forjava as formas do falso” (ROSA, 2001, p. 379). Este ódio, voltado ao assassino de seu pai, o diabólico Hermógenes, impõe à donzela-guerreira uma vingança que ela não acredita ser capaz de realizar, como atesta a primeira e malfadada travessia do Liso do Sussuarão: “a idéia de se atravessar o Liso do Sussuarão, ele Diadorim era que a Medeiro Vaz tinha aconselhado” (ROSA, 2001, p. 70). Assim, “o Reinaldo” (nome régio por excelência) acha por bem *delegar* a sua vingança a Riobaldo. Como Diadorim exerce poderosa influência sobre o herói, constituindo-se em figura de mando (como Dr. Hilário, o delegado) – “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2001, p. 45) –, Riobaldo acaba “falseado”, assumindo a demanda contra Hermógenes, assunto pertinente ao amigo/amor, em vista disso, fica à mercê das “bordoadas” que cabiam a ele.

A segunda estória a corroborar o “mote” do Dr. Hilário – e que, como buscamos demonstrar, perfila aspectos fundamentais do que é, certamente, o ponto nevrálgico do romance, a relação entre Riobaldo e Diadorim, e o pacto, problemas inarredáveis – é a estória de Davidão e Faustino, que também ocorre sob a égide das “conversões existenciais” ou “trocas de destino”:

Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, [...] esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava [...]. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Aprecei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa e verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente (ROSA, 2001, p. 100-101).

Aqui, há um pacto “invisível no sobrenatural” fechado entre dois homens, cujo primeiro beneficiado, não à toa, é Faustino, diminutivo de Fausto. Este homem, “pobre dos mais pobres”, está obrigado a assumir o destino de Davidão, jagunço “bem remediado de posses”, na hora derradeira. Como não poderia deixar de ser, Davidão, homem rico, é uma figura de mando que *delega* a sua responsabilidade, o seu destino, a outrem, na esteira do Dr. Hilário e de Diadorim, personagens que, cada qual ao seu modo, também o fazem com base na autoridade. Em todas as circunstâncias, o encarregado é um “pobre diabo”. Na anedota do Dr. Hilário, o bandido Aduarte Antoniano. No caso de Diadorim, Riobaldo, o “pobre menino do destino”, que conheceu ainda na infância, inspirando-lhe “mesmo em fé de promessa, [...] vergonha de estar esmolando” (ROSA, 2001, p. 118).

Assim como o “falseio” do Dr. Hilário é refletido nas “formas do falso”, do ódio de Diadorim, o nome de Davidão desponta de forma sutil na elocução de Riobaldo, justamente quando “o Reinaldo” deixa de reinar sobre ele, depondo o seu destino nas mãos do poderoso chefe Urutú-Branco:

Agora ele me servia *dáv’diva* d’amizade – e eu repelia, repelia. Mas, fora de minha razão, eu precisei com urgência de ser ruim, mais duro ainda, ingrato de dureza. Invocava minha teima, a balda de Diadorim ser assim. – Tu volta, mano. Eu sou o Chefe! – pronunciei. E ele, falando de um bem-querer que tinha a inocência enorme, respondeu assaz:

– “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...” (ROSA, 2001, p. 582, grifo meu).

A palavra “*dáv’diva*” possui uma forte carga sugestiva, sendo anagrama de *dádiva*, *dívida* e do nome de *Davidão* (faltando apenas a letra *o*). A analogia poderia ser circunstancial, não fosse a estória de Davidão e Faustino uma prefiguração das reviravoltas que se dão entre Riobaldo e Diadorim com relação ao mando e à influência: assim como Faustino aceita morrer no lugar de Davidão, Riobaldo também o aceita em relação a Diadorim, arriscando-se em batalhas que, em verdade, não lhe dizem respeito. Enquanto Faustino “no poder de feitiço do contrato [...] muito não acreditava” (ROSA, 2001, p. 100), Riobaldo assevera que vender a alma ao diabo não passa de “invencionice falsa!” (ROSA, 2001, p. 40). Tanto na estória encaixante quanto na encaixada,

os homens saem ilesos de inúmeros confrontos para viverem juntos (ou é aventada a possibilidade); na estória principal, Riobaldo fantasia: “Pensei em Diadorim. O que eu tinha de querer era que nós dois saíssemos sobrados com vida, desses todos combates, acabasse a guerra, nós dois largávamos a jagunçada, íamos embora, para os altos Gerais tão ditos, viver em grande persistência” (ROSA, 2001, p. 224). No “motivo”, lê-se: “Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre” (ROSA, 2001, p. 101). Com o passar do tempo, os subordinados, Faustino, no “causo”, e Riobaldo, na estória principal, passam a contestar o destino imputado a eles pelas figuras de poder, Davidão e Diadorim (ambos iniciados com a letra *D*, como o próprio “Diá...”). A partir de então, buscam agir no sentido de anular o pacto. Riobaldo o fará estabelecendo outro, com o diabo. Faustino, ao evocar o Fausto da tradição alemã, parece sugerir o mesmo, e quem sabe não esteja imbuído de certo demonismo ao puxar a faca para Davidão. Sugestivamente, o diabo em forma humana no *Grande sertão: veredas*, “[o] Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo” (ROSA, 2001, p. 65), matará Diadorim e será morto por ele, numa cena análoga à disputa entre Davidão e Faustino. No “motivo”, lê-se: “Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados” (ROSA, 2001, p. 100). Já na estória principal:

Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho*... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes (ROSA, 2001, p. 611).

A morte do Hermógenes junto com Diadorim – ocasião em que Riobaldo não se encontrava mais sob influência do amigo/amor, ocorrendo justamente o contrário – parece sugerir a saída de cena do diabo após cumprir um inusitado acerto, no qual Diadorim morre não no lugar do sujeito Riobaldo, mas do chefe Urutú-Branco, a figura de mando que forçosamente deveria se bater com o líder do bando rival, o próprio Hermógenes/diabo.

Observem que na anedota do Dr. Hilário,

Hilário não deixa de ser Hilário (a gente não pode ser um outro), mas ele se outorga o poder de transferir o lado simbólico do seu ser, o “eu” ideal da sua função jurídica, para um outro corpo que se encarrega temporariamente de assumir essa representação (ROSENFELD, 2006, p. 332).

Ou seja, Aduarte Antoniano leva a paulada no lugar do delegado, função jurídica que pode ser imputada a outrem, diferente da existência individual, orgânica. Da mesma forma, Diadorim morre não no lugar de Riobaldo, mas na posição do chefe Urutú-Branco, de outra forma, a “conversão existencial” entre os amigos de armas secretamente enamorados não seria possível.

1 Riobaldo autor

A estória de Davidão e Faustino possui duas dimensões, uma “real”, se aceitarmos o pacto ficcional proposto pelo livro, e uma “inventada”. Na estória “real”, contada por Riobaldo ao rapaz da cidade grande, Davidão não chega a dispor da vida de Faustino, pois, “[n]o real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (ROSA, 2001, p. 100). No entanto, a matéria narrada é definida pelo inteligente rapaz, como “assunto de valor, para se compor uma estória em livro” (ROSA, 2001, p. 100), “piscadela” de Guimarães Rosa para atinarmos que o “causo”, ainda que fortuito, espelha o que ocorre no macrocosmo do livro que ora lemos, o *Grande sertão: veredas*, requerendo atenção. Não à toa, Riobaldo considera a continuação inventada pelo rapaz da cidade, “coisa limpa e verdadeira” (ROSA, 2001, p. 101). O fato de a morte de Faustino não se dar na estória “real” contada por Riobaldo, mas justamente na versão “alternativa” proposta pelo rapaz inteligente da cidade, espécie de símile do interlocutor instruído que registra as aventuras do narrador-personagem, aponta para a própria composição do romance e a matéria principal de suas linhas, a relação entre Diadorim, filho de Joca Ramiro, fazendeiro ilustre e abastado, e Riobaldo, filho desvalido da Bigrí. Dado o jogo explícito entre ficção e “realidade”, sugerido no episódio de Davidão e Faustino, não seria desatinado afirmar que ele levanta suspeitas sobre as passagens mais “floreadas” da narrativa encaixante – “Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar” (ROSA, 2001, p. 209).

Observem que Riobaldo lança dúvidas sobre o desenrolar de certos entrecchos, como quando executa Fancho-Bode e Fulorêncio: “E esses dois homens, Fancho-Bode e Fulorêncio, bateram a bota no primeiro fogo que se teve com uma patrulha de Zé Bebelo. Por aquilo e isso, alguém falou que eu mesmo tinha atirado nos dois, no ferver do tiroteio” (ROSA, 2001, p. 177). Apesar do fim providencial dos inimigos, Riobaldo nega ter sido o autor, relativizando a gravidade do episódio ao se mostrar irresoluto mesmo sobre o fato de os dois terem morrido: “Morreram, porque era seu dia, deles, de boa questão. Até, o que morreu foi só um. O outro foi pego preso – eu acho – deve de ter acabado com dez anos em alguma boa cadeia. A cadeia de Montes Claros, quem sabe” (ROSA, 2001, p. 177). Então, dada a possível incredulidade de seu interlocutor, o narrador-personagem entrega o jogo, “justificando” o bom fim dos inimigos com mais uma referência ao universo ficcional:

Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado (ROSA, 2001, p. 178).

Aqui, Riobaldo nos dá a entender o mesmo que dissera acerca da estória de Davidão e Faustino, ou seja, que os “episódios” que constituem a vida, quando possuem um desenlace, estão longe das possibilidades da ficção, cheia de percalços e surpresas, para então concluir que o melhor, em se tratando de realidade, é levar as coisas a termo o quanto antes: “Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça!” (ROSA, 2001, p. 178). Em outras palavras, o herói reconhece que a “vida vivida” é prosaica, desinteressante, e, dada a pretensão de ver o seu relato registrado e “esclarecido” por intermédio das letras, chegando a sugerir a extensão de certas passagens – “Campos do Tamanduá-tão – o senhor aí escreva: vinte páginas... Nos campos do Tamanduá-tão. Foi grande batalha” (ROSA, 2001, p. 562) –, podemos imaginar que o narrador-personagem não desprezaria os recursos poéticos nos quais, segundo Aristóteles, “o impossível convincente tem preferência ao possível que não convence” (ARISTÓTELES, 2004, p. 73).

O apreço de Riobaldo pelos livros nos é confirmado pelo seu comentário sobre o “Senclér das Ilhas”:

o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (ROSA, 2001, p. 395-396).⁴

Estas verdades “muito extraordinárias”, em contraponto às verdades da vida “em sua lerdeza de sarrafaçar” (ROSA, 2001, p. 100), nos fazem supor que o herói prefere os livros de aventura, que transfiguram a realidade com menos reservas, e que provavelmente serviram de modelo para muito do que ele conta sobre as demandas guerreiras, e sobre a caracterização dos jagunços, bravos mesmo diante das maiores adversidades, como os heróis de cavalaria. Alguns deles estão inequivocamente relacionados ao universo dos cavaleiros medievais, como Joca Ramiro, “par-de-frança” (ROSA, 2001, p. 61) e Diadorim, uma donzela vestida de homem para vingar a morte do pai, ou seja, um arquétipo da literatura de cavalaria. Ainda nessa linha, a expressão de

⁴No livro, Monthei, o herói, se depara com Ambrosio, que, mais tarde, ele descobre ser na verdade Ambrosia, jovem que se vestiu de homem para auxiliá-lo. Sua caracterização, que lembra a de Diadorim, foi citada por Walnice Galvão: “Monthei se admirou de ver um belo moço, perfeitamente bem posto, e que parecia a todos os respeitos muito superior aos simples habitantes das ilhas, que de ordinário o iam visitar. Sua figura elegante, esbelta e graciosa, feições completamente regulares, e agradável fisionomia, ofereciam uma mistura encantadora de sensibilidade, delicadeza e respeito” (GALVÃO, 1998, p. 184). Diadorim: “era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. [...] Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. [...] Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. [...] Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. [...] As roupas mesmas não tinham: nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si” (ROSA, 2001, p. 118-120).

Riobaldo: “Que eu, vencendo vou, é menos feito Guy-de-Borgonha...” (ROSA, 2001, p. 549).

Uma das “justificativas” para o narrador-personagem contar a sua estória é a confirmação, por parte do doutor da cidade, de que o amor sentido por Diadorim foi completamente justificado pela revelação, ao fim do relato, de que se tratava de uma mulher. No entanto, Maria Deodorina não substitui o amigo d’armas no coração do herói, o que nos faz duvidar do seu argumento. Isso porque ele continua se referindo a Diadorim (nome ao qual se apegava) no masculino. A manifestação da feminilidade do seu amor não faz com que Riobaldo ressignifique o passado com base neste dado de extrema relevância. Ele continua obsedado pela ideia de ter amado (e continuar amando) um homem, afinal, ele amava Diadorim antes do seu desvelo e continua o amando enquanto “ele” (MENESES, 2010). Nesse sentido, podemos duvidar do desenlace esclarecedor com o qual se encerram as aventuras descritas por Riobaldo? Afinal, “[n]o real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (ROSA, 2001, p. 101). Na esteira da estória de Davidão e Faustino, seria a revelação da feminilidade um “final sustante, caprichado” (ROSA, 2001, p. 100), arquitetado em conluio com o doutor da cidade, que “sabe muito, em ideia firme” (ROSA, 2001, p. 41), duplo do jovem da cidade grande, “muito inteligente” (ROSA, 2001, p. 100), que propôs o final da estória do pacto entre os jagunços do bando de Antônio Dó, prefiguração do que Riobaldo nos relata? A pretensa revelação da feminilidade de Diadorim, urdida por Riobaldo em flagrante analogia ao desenlace proposto pelo rapaz da cidade – com os jagunços rolando no chão e se esfaqueando para descruzarem os destinos – e plasmada no texto pelo doutor, emendaria o aspecto “diabólico” de sua estória – o homoerotismo –, tornando-a passível de aceitação pela posteridade, sua vontade última. Observem a passagem: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 2001, p. 327). Ou seja, há o Reinaldo (nome decididamente masculino) e uma certa concepção riobaldiana acerca dele denominada Diadorim.

Riobaldo, jagunço que narra aventuras ao gosto das novelas de cavalaria, possui afinidade, dadas as proporções, com o “último” herói do gênero, Dom Quixote. Segundo Jacques Rancière (2017), o fidalgo de *La Mancha* é paradoxalmente homem do atraso cavaleiresco e arauto da modernidade literária, um pouco como o narrador do *Grande sertão: veredas*, que alerta o homem culto da cidade de que o Sertão de outrora,

povoado por bravos jagunços (como ele próprio), não existe mais – “o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. [...] Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola” (ROSA, 2001, p. 41-42), processo lamentado pelo herói que, ao mesmo tempo, exalta as cidades modernas:

a minha idéia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alebrado de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. [...] À Januária eu ia, mais Diadorim, ver o vapor chegar com apito, a gente esperando toda no porto (ROSA, 2001, p. 354).

Na esteira do “paradoxo quixotiano” observado pelo crítico francês, o mundo arcaico que será matéria para a narrativa de Riobaldo, onde ele atuou (ou afirma ter atuado), encontra a sua expressão em uma forma literária moderna: o romance pós-modernista e pós-regionalista que é o *Grande sertão: veredas*. Mas, as afinidades não acabam aqui. Tanto Dom Quixote, quanto, em certa medida, Riobaldo são representantes de uma espécie de arquétipo literário delineado por Rancière: o personagem que tem a “infelicidade de ler livros”, cognominado o “louco da letra” ou o “seduzido da letra” (RANCIÈRE, 2017, p. 77). Segundo o crítico, “[a] sedução do romance tem em seu âmago a fábula do seduzido que se torna por sua vez sedutor e organizador de uma verdadeira máquina de seduzir” (RANCIÈRE, 2017, p. 77). Dom Quixote foi seduzido pela ficção de cavalaria e enlouqueceu lendo livros, mas, mais importante, tornou-se um contumaz “sedutor” de leitores, que se hoje não leem mais o *Amadis de Gaula*, seu modelo exemplar, “enlouquecem” com a forma extremada do Fidalgo de La Mancha amar os livros. Observem que

todo o duo do cavaleiro e de Sancho Pança não é senão a longa história de uma sedução por meio da qual não é o homem do povo que opõe seu rude bom senso à loucura cavaleiresca, muito pelo contrário, ele mesmo é atraído para o abismo: primeiro seduzido do seduzido, primeiro leitor, de certo modo, que atrai consigo a cadeia dos leitores, de todos aqueles que, por sua vez, terão de pagar pessoalmente e cujas infelicidades o romance na era moderna não cessará de contar, para a sedução de novos infelizes (RANCIÈRE, 2017, p. 77-78).

Riobaldo parece sintetizar o duo imaginado por Miguel de Cervantes em sua caracterização de jagunço rude, aferrado à sua ignorância – “Sou um homem ignorante. Gosto de ser” (ROSA, 2001, p. 325) –, mas que, ao mesmo tempo, recebeu instrução formal, ensinando, inclusive, Zé Bebelo, e único do bando a “deletrear” o *Senclér das ilhas*, que, se o aliciou com suas “outras verdades, muito extraordinárias” (ROSA, 2001, p. 396), não impediu o narrador-personagem de apor à aventura “tresloucada” – sobretudo a partir de sua regência, quando “o tempo de todas as doideiras estava bicho livre para principiar” (ROSA, 2001, p.455) – o comentário sóbrio, arrazoado, que pontua todo o livro.

Ao integrar as características fundamentais do duo, na forma do “seduzido da letra” culto à Quixote e do rude, porém sensato, homem do povo, na esteira de Sancho, Riobaldo constitui, para utilizar a expressão de Rancière (2017), uma “máquina de seduzir” de considerável versatilidade, atuando como *leitor* (do *Senclér das ilhas*), *herói* (de suas aventuras) e *autor* (do *Grande sertão: veredas*, que dita para o homem culto da cidade, duplo de Guimarães Rosa). Se aceitarmos o pacto ficcional proposto na obra, o “senhor doutor da cidade” que vem colher estórias no Sertão é a primeira “vítima” do jagunço contador de causos, que faz dele o intermediário para seduzir um sem número de possíveis leitores através do registro em livro de suas aventuras, ou melhor, invenções!

Ainda sobre o “louco da letra”, arquétipo fundamental da tradição romanesca, Jacques Rancière observa que “a fábula do romance é a história da desgraça do ser em cuja vida entrou o livro” (RANCIÈRE, 2017, p. 93). Esse *topos* perfaz a estória do homem simples, do “filho do povo”, não raro órfão,

que sai de sua condição porque entra numa sociedade que não é a sua, ou, ainda pior, porque entra nessa vida intelectual, essa vida da letra e de seu “espírito” para a qual os filhos do povo não são destinados pela natureza. Poderíamos resumir as coisas dizendo que é a fábula da democracia (RANCIÈRE, 2017, p. 93).

Se, por um lado, a adesão do “filho do povo” à “vida intelectual” representa a utopia de uma partilha mais justa de bens culturais, por outro, esta associação entre o corpo popular e o livro talvez forme menos autores, ou “pais do discurso” – para utilizar a expressão de Rancière – que “reféns” desta “máquina” de produzir sonhos que é o romance,

a exemplo de Riobaldo, órfão de constituição humilde, cuja “escola literária” foi o *Senclér das ilhas*.⁵

O motivo do “filho do povo” que acessa o mundo das letras e dele tenta se apropriar, espécie de variação social do “louco da letra” quixotesco, é metaforizado na imagem da ilha (RANCIÈRE, 2017).

Esse *topos* da ilha é propriamente a metáfora do corpo popular apanhado pela loucura do livro: é a ilha que o “realista” Sancho espera de seu amo como recompensa por seus serviços, a ilha dos grandes relatos míticos, dos livros mais que livros, da Odisseia a Robinson Crusoe. Também é essa ilha que, nas autobiografias de filhos do povo, se associa com insistência ao relato do encontro com o livro, seja que o livro do encontro tenha sido achado numa ilha, seja que ele conte uma história de ilha longínqua, a começar, claro, pela de Robinson. [...] A ilha [...] é o significante bruto do livro como ilha. Do livro como a utopia que vem perverter o corpo popular” (RANCIÈRE, 2017, p. 95).

Desse modo, talvez a escolha do *Senclér das ilhas* como *achado* de Riobaldo (em que pese o fato do livro se encontrar no sítio de um homem analfabeto!) reforce a proposta de que esta “ilha” dentro do *Grande sertão: veredas* seja o ponto a partir do qual o narrador/autor maquina todo o devir do livro.

Em Riobaldo, o apreço pela ficção – patente nas referências ao universo das novelas de cavalaria, no desejo de ver registradas as suas aventuras, e na extensão do seu relato: “Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” (ROSA, 2001, p. 41) – remonta a uma influência experimentada pelo herói em chave de negação, Selorico Mendes, seu padrinho e, provavelmente, seu pai: “Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negocio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços – isso ele amava constante – histórias” (ROSA, 2001, p. 127). Quem sabe, o herói não projete no pai odiado o próprio caráter: “Contava que em tempos

⁵ Riobaldo passou boa parte da infância como órfão de pai, sendo, após a morte da mãe, adotado pelo padrinho, e possível pai, Selorico Mendes. Na Fazenda São Gregório, o jovem Riobaldo recebeu instrução formal, no entanto, o “Senclér das ilhas” somado à tradição oral sertaneja e aos livros santos, alicerçam a fabulação engendrada pelo narrador-personagem do *Grande sertão: veredas* (vejam bem, refiro-me a Riobaldo, não a Guimarães Rosa, cujas influências vão muito além disso).

tinha sido valente, se gabava, goga” (ROSA, 2001, p. 128). Como observa René Girard: “O pai é odiado como um Outro e, de forma ainda mais profunda, é objeto de vergonha enquanto Si” (GIRARD, 2011, p. 138).

Observem a passagem:

De lá vinham saindo renascidos, engordados, os nossos cavalos, isto é, os que tinham sido de Medeiro Vaz, e que agora herdávamos. Regozijei. Escolhi um, animal vistoso, celheado, acastanhado murzelo, que bem me pareceu; e dei em erro, porque ele era meio sendeiro e *historiento*. Daqui veio que o nome que teve foi de “Padrim Selorico”. Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (ROSA, 2001, p. 395-396).

Aqui, Riobaldo volta a associar Selorico Mendes ao gosto por histórias (de forma jocosa e ultrajante), e, inadvertidamente, aproxima-se do vergonhoso “padrinho”, afinal, após mencionar o cavalo “Padrim Selorico”, “historiento” (termo destacado no livro), ele revela o seu apreço por histórias, narrando a “descoberta” do *Senclér das Ilhas*.

Ao fim da vida, Riobaldo reavalia a relação com o “pai”, e profere o veredicto: “Agora, derradeiramente, destaco: quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes” (ROSA, 2001, p. 131). Afirmação, decerto, mais justa do que o herói dá a entender.

Em passagem avançada do romance, Riobaldo fala em uma certa “lei do verdadeiro viver” que evoca, novamente, a ficção: “a lei, escondida e visível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...” (ROSA, 2001, p. 500).

Se a literatura de ficção, cujo tecido é a palavra, detém as “verdades muito extraordinárias” e a “lei do verdadeiro viver”, o mal, o diabo, representa justamente a negativa da palavra. Ele é o “Não-sei-que-diga”, o “Que-Não-Fala”. A tentativa de expurgar o vazio, o desconhecido, “O aquilo”, “Quem não existe” (ROSA, 2001, p. 434), se dá mediante o gesto denominador, que “é gesto criador; o fazer a coisa e o nomear a coisa não diferem, porque são incindíveis na unidade do

descobrir” (CHAVES, 1991, p. 454). No encontro da palavra, ato que transforma o outro, o não eu, em si-mesmo, Riobaldo preenche o vazio dos seus avessos com o ser: “Riobaldo encontra Riobaldo” (CHAVES, 1991, p. 455).

2 Riobaldo X Diadorim ou pacto e contrapacto

Para fins analíticos, podemos dizer que o romance de Guimarães Rosa é dividido em duas partes essenciais: a primeira, antes do pacto nas “Veredas Mortas”, quando Riobaldo segue os passos e a vontade de Diadorim: “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2001, p. 45). E a segunda parte, após o pacto, quando Diadorim, numa troca de “papéis”, passa a servir a vontade de Riobaldo: “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...” (ROSA, 2001, p. 582). Ambos são movidos, e mesmo escravizados, pelo amor, sentimento capaz de subordinar até o mais altivo dos homens.

Na primeira parcela do livro, fica evidente que a demanda contra os “Judas” diz respeito, sobretudo, a Diadorim, que descobrimos ser filha de Joca Ramiro, o chefe morto à traição. Como Riobaldo pondera numa passagem do romance, o varão deve lavar a honra do pai com sangue:

E o que era que o pai dele (*de Diadorim*) tencionava? [...] Mire veja: um rapazinho no Nazaré, foi desfeito, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” [...] Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter dura nuca e mão quadrada (ROSA, 2001, p. 126, grifo meu).

Vingar o pai é o destino que Diadorim deve inelutavelmente realizar, tanto que Joca Ramiro, na ausência de um filho homem, fez de sua filha única um varão “artificial”.

Como “o Reinaldo”, nome pelo qual Diadorim é conhecido da maioria, ou seja, aquele que “reina” – não à toa, seu pai é cognominado “grande homem príncipe!” (ROSA, 2001, p. 33) –, a donzela-guerreira predomina sobre Riobaldo, o que fica evidente desde a narração do primeiro encontro entre os dois, ainda na infância, quando o herói se envergonha de estar esmolando diante do Menino/Diadorim bem vestido e senhor de si: “Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé

de promessa, tive vergonha de estar esmolando” (ROSA, 2001, p. 119). Diadorim é oriundo de família abastada, sendo, por isso, desenvolto e independente: “A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele” (ROSA, 2001, p. 119). Enquanto Riobaldo é o filho sem pai legítimo da Bigrí, mulher simples e desvalida.

Após breve colóquio, o Menino/Diadorim convida Riobaldo a um passeio de canoa. Muito acanhado, ele concorda, sentando-se no barco “de pinto em ovo” (ROSA, 2001, p. 119), ou seja, “virginal”, enquanto Diadorim, ainda menino, já tem o caráter formado. Os percalços no entremeio do rio põem Riobaldo em pânico, levando o Menino/Diadorim a afirmar reiteradas vezes: “Carece de ter coragem...” (ROSA, 2001, p. 122). Em tudo ele é o oposto do herói: enquanto Diadorim foi criado pelo pai, Joca Ramiro, “o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2001, p. 122), Riobaldo foi criado pela mãe, vindo a morar, após sua morte, com o padrinho Selorico Mendes, a quem não respeita – “Meu padrinho [...] era muito medroso” (ROSA, 2001, p. 128) –, dando mostras, ao longo de toda a travessia do “de-Janeiro”, de extrema insegurança. Ao passo em que Riobaldo deseja retornar ao porto cautelosamente, Diadorim impele o barqueiro a seguir arriba; mesmo frente às mais adversas situações, ele afirma, intrépido: “Atravessa!” (ROSA, 2001, p. 121), e o canoeiro obedece. Assim, entre Riobaldo e Diadorim, impõe-se como que naturalmente um “pacto” – do tipo “*Ato de obediência*: Pacto de cima para baixo” (SPERBER, 1992, p. 82) –, no qual a figura dominante, Diadorim, impõe sua vontade ao “subalterno” Riobaldo. Tanto mais fácil o pacto se instituir, quando o amor está envolvido, e o herói mostra-se enamorado de seu melhor amigo desde o primeiro encontro: “o menino pôs a mão na minha. [...] Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. [...] Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade” (ROSA, 2001, p. 123). Esta “vergonha de outra qualidade” sinaliza o despontar do amor no coração do jovem Riobaldo que, não à toa, “amanhece sua aurora” nesse ponto, afinal, o amor é por excelência rito de passagem para a vida adulta.

O herói, portanto, segue os passos de Diadorim, “escravizado” pelo amor, vivendo o destino que cabe ao amigo, apesar de não encontrar tento no sentimento que o move durante boa parte do romance: o ódio que leva Diadorim a engajá-lo na guerra contra os assassinos de seu pai, Hermógenes e Ricardão. Em verdade, Riobaldo mal conhece Joca

Ramiro, apesar de admirá-lo, enquanto Diadorim é filho do chefe jagunço. Inclusive, em muitos momentos, o herói dá mostras de achar um absurdo que tantos homens devam morrer por causa de um só, ainda que se trate de “Um messias!...” (ROSA, 2001, p. 165): “Revés – que, por resgate da morte de Joca Ramiro, a terrível que fosse, agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guerras, morrendo se matando, aos cinco, aos seis, aos dez, os homens todos mais valentes do sertão?” (ROSA, 2001, p. 378). Riobaldo chega a pôr em cheque o seu tino para a vida de jagunço: “eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro” (ROSA, 2001, p. 343). E muitas vezes ameaça abandonar a demanda contra os “Judas” para se estabelecer em terras distantes, “civilizadas”, como a “grande cidade de Januária” (ROSA, 2001, p. 354).

Apesar de sentir repulsa instintual por Hermógenes, assassino de Joca Ramiro – “Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava” (ROSA, 2001, p. 187) –, o que move o herói é tão somente a vontade de Diadorim, que o exorta veementemente à liderança da guerra – “você pode – mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (ROSA, 2001, p. 391) –, levando Riobaldo a sofrer os reveses de sua sina, tal como Aduarte Antoniano leva a paulada no lugar do “senhor doutor delegado”, e o pobre Faustino morre com uma faca no peito, ao invés do rico Davidão. Como vimos, a morte de Faustino, rolando com Davidão em uma briga de faca, prefigura a morte de Diadorim, apesar de este ter buscado imputar o seu destino a Riobaldo, pois, como veremos, o herói consegue “virar o jogo” através do pacto diabólico, retomando a sua “via”. Trata-se de um “*Pacto de mudança*” (SPERBER, 1992), que “Muda o *status* de conhecimento pessoal” (SPERBER, 1992, p. 82) e perturba a ordem vigente.

Ao contrário do que Riobaldo afirma em certas passagens, o seu destino é o mando, como Medeiro Vaz e outros jagunços dão a entender. Antes de sua morte, o “Rei dos Gerais” tenta fazê-lo de sucessor – “Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. [...] Vi meu nome no lume dele” (ROSA, 2001, p. 95); o que o herói nega – “Eu não queria ser chefe!” (ROSA, 2001, p. 95) –, pois, antes do pacto com o diabo, ele não é “ele mesmo”, ele segue o destino de Diadorim, que domina os seus pensamentos e mesmo o seu corpo.

Retomemos as espirituosas palavras finais do Dr Hilário: “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem*

convém...” (ROSA, 2001, p. 476). À luz da estória de Davidão e Faustino, que revela muito sobre a relação entre Riobaldo e Diadorim, podemos concluir que a moral da estória contada por seo Ornelas pode ser traduzida como: para viver mais, é preciso que alguém morra em nosso lugar. Este é o primeiro “pacto” importante do livro, fechado algo “naturalmente” entre Riobaldo e Diadorim, onde o primeiro, de origem humilde, sente-se inferior ao segundo, filho de fazendeiro, e finalmente acaba escravo do seu amor.

Na tradição da literatura “fáustica”, o pacto, capaz de colocar o mundo às avessas, é fechado com o diabo, aquele que pode mudar abruptamente o destino de um homem, mas influenciando também no de outro, pois um destino não pode ser engendrado a partir do nada, e também não pode simplesmente ser “anulado”, dadas as limitações do Inimigo de Deus; assim, para obter-se um “novo” destino, é forçoso que haja uma troca, que dois caminhos se cruzem e se “confundam”. Este o sentido da importante epígrafe do romance, repetida em momentos cruciais da narrativa: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”, afinal, para formar-se o redemoinho, dois ventos – como os dois caminhos na encruzilhada –, a corrente de ar frio e a corrente de ar quente, se “chocam”, formando a espiral que “troca” o sentido dos ventos, como o dos caminhos, sob a influência do diabo, no meio do vórtice: “Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo. [...] O demônio se vertia ali, dentro viajava” (ROSA, 2001, p. 261-262).

No *Grande sertão*: veredas, o “Pacto Fáustico” encerra uma curiosa ambiguidade: é “fechando negócio” com o diabo na encruzilhada que Riobaldo desfaz o acordo com Diadorim. Trata-se de um “contrapacto metafísico” que anula o primeiro, o “pacto social”. Nas “Veredas Mortas”, o herói “fica sendo” o que desejava já há algum tempo – “eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2001, p. 436); “Ah, ri; ele não. Ah eu, eu, eu!” (ROSA, 2001, p. 438) –, palavras que confirmam que Riobaldo volta-se para os próprios desígnios. Nesse momento, o herói neutraliza a influência de Diadorim,⁶ tanto que a presença do amigo é consideravelmente restringida na segunda parte do livro, quando, dantes,

⁶ “A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (ROSA, 2001, p. 39). Proclama Riobaldo no crepúsculo da vida, a modo de fatura da experiência ao lado do amigo/amor.

a donzela-guerreira era onipresente na vida de Riobaldo: “Desde que eu era o chefe, assim eu via Diadorim de mim mais apartado” (ROSA, 2001, p. 480). Após o pacto fechado na encruzilhada, intersecção de dois caminhos, Riobaldo e Diadorim, que estavam “trocados” pelo pacto intrínseco estabelecido na infância, voltam aos seus respectivos destinos, o de Riobaldo, comandar, como ele mesmo percebe – “Naquilo, eu tinha amanhecido. Comi carne de onça?” (ROSA, 2001, p. 466) –, e o de Diadorim, morrer lavando a honra do pai. Enquanto “momento subversivo da ordenação material ou metafísica do mundo” (BORDINI, 1992, p. 53), o pacto com o diabo deixa tudo às avessas:

Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... (ROSA, 2001, p. 64).

O resultado da inversão na estrutura normativa do mundo é, dentre outros, o impossível – como atravessar o Liso do Sussuarão – tornar-se abruptamente fácil. Como já vigorava um “contrato” entre Riobaldo e Diadorim, que invertia os papéis de ambos, a revolução decorrente do “Pacto Fáustico” resulta num giro irônico da Roda da Fortuna: Diadorim que, regido pelo “masculino”, dominava Riobaldo, sendo extremamente arredo às aproximações do herói que divisava nele o feminino:

Três tantos impossível, que eu descuidei, e falei. – ... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... –; o disse, vagável num esquecimento, [...] modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. – O senhor não fala sério! – ele rompeu e disse, se desprazendo (ROSA, 2001, p. 592).

Passa a ser inequivocamente mulher, não mais se importando com a vingança do pai (o que cabe a um varão), e seguindo Riobaldo por amor: “ – ‘Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...’ ” (ROSA, 2001, p. 550). Sua ternura pelo herói torna-se flagrante, a ponto de incomodá-lo: “Agora ele me servia dáv’diva d’amizade – e eu repelia, repelia. Mas, fora de minha razão, eu precisei com urgência de ser ruim, mais duro ainda, ingrato de dureza” (ROSA, 2001, p. 581). Riobaldo, por sua vez, que dantes vivia o destino de Diadorim, estando sob a égide

do “feminino” e projetando o seu amor interdito – “concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto” (ROSA, 2001, p. 98) – nos elementos da natureza, sobretudo no Manuelzinho-da-crôa, torna-se arredio com Diadorim, atuando como “o homem”. Mas, em consequência da determinação do próprio Joca Ramiro, ao travestir a filha, Diadorim vai morrer sem poder revelar-se, ainda que o deseje – “– ‘... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...’” (ROSA, 2001, p. 526) –, cumprindo um destino que lhe foi *delegado*, apesar de contrariar a sua própria natureza, morrendo como varão, lavando a honra do pai com sangue. Riobaldo, por seu turno, vai cumprir o *seu* destino de mando até o fim, estabelecendo-se, após as batalhas, como fazendeiro abastado que dispõe da guarda dos jagunços mais fiéis que lutaram sob o seu comando. Este giro inverso da Roda da Fortuna constitui, talvez, a maior ironia de Deus no romance, que é “uma beleza de traçoeiro” (ROSA, 2001, p. 39) e “que roda tudo!” (ROSA, 2001, p. 56).

Após o desenlace trágico do romance, cujas aventuras findam com a morte do vilão Hermógenes e de Diadorim, ambos rolando e se esfaqueando no chão, numa imagem que se conecta tanto com a epígrafe do livro, quanto com o “causo” de Davidão e Faustino, Riobaldo passa a amargar um profundo sentimento de culpa pela sorte infeliz do amigo/amor: “Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (ROSA, 2001, p. 156). Apesar de ter buscado a sua liberdade, cujo ponto culminante é o pacto diabólico, Riobaldo sofre com a possibilidade de ter precipitado a morte de Diadorim, como uma sanção pelas benesses concedidas pelo diabo.⁷ O herói também teme que a donzela-guerreira possa ter morrido em seu lugar, lutando corpo a corpo com o Hermógenes, quando ele, o Urutú-Branco, capitão dos jagunços, o devia fazer. Como tenho buscado demonstrar, no *Grande sertão: veredas*, o homem de vontade faz com que outro morra em seu lugar: o destino do passivo é a morte, e o do ativo, a culpa. No entanto, o que Riobaldo provavelmente ignora, mas que, todavia, se impõe como um fato enunciado na trama do romance, é que Diadorim cumpriu o *seu* destino (ainda que se trate de um legado paterno) à revelia de ter buscado

⁷ Na tradição fáustica, o pactário não pode amar, sob pena de perder o ser amado (MAZZARI, 2010).

imputá-lo ao herói. Não houvesse o narrador-personagem “tornado-se a si mesmo” após retornar das “Veredas Mortas”, viveria o destino do amigo/amor até o momento derradeiro. Portanto, Diadorim não morreu no lugar de Riobaldo, como ele supõe, mas, em verdade, o protagonista deixou de morrer no lugar de Diadorim, subvertendo, em suas palavras, “[o] pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro, então?! Arrengo” (ROSA, 2001, p. 327). A forma como o herói escapa de tal “armadilha”, como afirmamos é recorrendo ao acordo com o “Sujo”. Isto, porque o diabo liberta do “pacto social” firmado entre homens. Se este “pacto” é sancionado pela sociedade, Deus só pode agir por intermédio do subversor da ordem, como o próprio Riobaldo afirma: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (ROSA, 2001, p. 56). Não convém a Ele libertar o homem deste “grilhão”, pois Deus é o mantedor da ordem por excelência.

Segundo João Barrento, o núcleo do mito do Fausto é a “vontade de superação de limites, que tanto podem estar *no* Homem como *fora* dele” (BARRENTO, 1984, p. 110). A trajetória de Riobaldo também é marcada por esta paixão de vencer limites, mas, com o passar do tempo, o empenho do herói em transcender a sua condição de “[...] raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão” (ROSA, 2001, p. 420), induzido por Diadorim para, nas palavras de Zé Bebelo, tornar-se “outro homem” que “revira o sertão”, na forma do “Urutú-Branco”, não o livra de ser um “homem muito provisório” (ROSA, 2001, p. 429). Apesar de ter se tornado um rico fazendeiro, na esteira de seô Habão, Riobaldo não se firma como “sujeito da terra definitivo” (ROSA, 2001, p. 429). “Aqui se cumpre a tragédia fáustica: Riobaldo e Fausto, em eterna luta contra seus limites, colocam seus mundos e a si próprios em prova, mas estão condenados pelo tempo que passa, a não atingir nunca a plenitude do ser que tanto anseiam” (DURÃES, 1999, p. 34). Como atesta a “Travessia” com a qual finda a elocução riobaldiana, sinalizando que o final das aventuras da juventude são apenas o início do percurso existencial que se impõe ao herói na maturidade.

Referências

- AGUIAR, F. O pacto e o pacto letrado. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 6, n. 19, p. 85-92, 1992.
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Poética; Organon; Política*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 35-75. (Coleção Os Pensadores)
- ARRIGUCCI JR, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 44, p. 7-29, 1994.
- BARRENTO, J. Fausto: as metamorfoses de um mito. In: _____. (Org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apaginastantas, 1984. p. 107-137.
- BORDINI, M. G. Dr. Fausto e o esgotamento do espontâneo. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 6, n.19, p. 53-60, 1992.
- CHAVES, F. L. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 446-457. (Coleção Fortuna Crítica)
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- GALVÃO, W. N. O certo no incerto: o Pactário. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 408-421. (Coleção Fortuna Crítica)
- GIRARD, R. *A crítica no subsolo*. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GIRARD, R. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- GOETHE, J. W. *Fausto: Uma tragédia*. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MAZZARI, M. V. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete e Ligia Vassalo. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, K. H. *Desenveredando Rosa: A obra de Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SPERBER, S. F. O pacto: tradição e utopia. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 6, n. 19, p. 69-84, 1992.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em: 27 de abril de 2018

Aprovado em: 13 de junho de 2018



A República de Riobaldo: metafísica platônica no Grande sertão

Riobaldo's Republic: Platonic Metaphysics in Grande sertão

Marcela Macedo Diniz Mapurunga

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

marcelamdiniz@hotmail.com

Gabriele Cornelli

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

gabriele.cornelli@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e a *República*, de Platão, para promover um diálogo entre a “cidade da religião” e a *kallipolis*, a “bela cidade”, ambas discursivamente construídas pelos personagens Riobaldo, protagonista do romance de Rosa, e Sócrates, figura central do diálogo platônico; com o intuito de refletir sobre a necessidade urgente de um “novo homem” e uma “nova sociedade”, expressas por essas duas importantes obras. Ambas revelam uma tensão dramática: o sertão e a *polis* encontram-se em estado de confusão e injustiça e é preciso imaginar um outro lugar em que seja possível para o homem cuidar de sua alma.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Platão; *Grande Sertão: Veredas*; *República*; Literatura e filosofia.

Abstract: This paper analyzes the novel *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa, and Plato's *Republic*, to promote a dialogue between the “city of religion” and the *kallipolis*, the “Beautiful city”, both discursively built by Riobaldo, Rosa's novel main character, and Socrates; It aims to reflect on the claim of the urgent need of a “new man” and a “new society”, expressed by these two important works. Both show a dramatic tension: the *sertão* and the *polis* are in a state of disarrangement and injustice and it is necessary to imagine another place where it could be possible for humankind to take care of the soul.

Keywords: Guimarães Rosa; Plato; *Grande Sertão: Veredas*; *Republic* (Politeia); Literature and philosophy.

1 Preliminares

Riobaldo, o protagonista da obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908–1967), manifesta em alguns momentos do romance o desejo de ver estabelecida uma nova ordem entre os homens, uma cidade na qual o Mal, personificado na figura do Diabo, não teria autorização para existir. Neste lugar, as pessoas viveriam rezando, pediriam perdão a Deus pelos pecados do mundo e agiriam corretamente até o fim de suas vidas para chegarem, então, ao Céu. Se, na *República*, de Platão, a “bela cidade” defendida por Sócrates é o modelo de “cidade da justiça”, regida por filósofos e voltada para a *eudaimonia* (felicidade) de seus cidadãos; em *Grande Sertão: Veredas*, o lugar pleiteado por Riobaldo é o modelo de “cidade da religião”, regida por homens de fé e voltada para a salvação do mundo.

Suspeitamos que em *Grande Sertão: Veredas* temos, através de Riobaldo, a expressão de convicções pessoais de Guimarães Rosa sobre a importância dos assuntos “da alma” e preocupações metafísicas que remontam à filosofia antiga, notadamente aos escritos platônicos. A suspeita é motivada por declarações do próprio escritor, como esta, registrada em correspondência com um dos tradutores de sua obra, na qual Rosa se classifica como um homem:

[...] profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita. [...] E especulativo, demais. Daí, todas as minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disso), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (BIZZARRI, 1980, p. 57)

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo pode ser caracterizado como um personagem religioso, mas que não está ligado especialmente a nenhuma confissão ou seita – “bebo água de todo rio” (ROSA, 2001, p. 39). Além disso, é “especulativo demais” – “feita a folga que me vem, me inventei nesse gosto de especular ideia” (ROSA, 2001, p. 32). Criatura à semelhança do criador e, como tal, veículo de expressão de suas ideias e de sua visão do mundo. Não acaso a defesa que o autor fazia da necessária coerência entre a obra e a vida de um escritor emerge como um elemento central para a compreensão de toda a obra de Rosa:

“Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel [...] O escritor deve ser o que ele escreve” (ROSA, 2009, v.1, p. LII).

Percorrendo nas estantes de nossos clássicos da literatura um antecedente deste mesmo compromisso do escritor com a realidade, encontramos a celebre Carta VII, de Platão. Ao ser convidado para ir a Siracusa para colocar em prática seus ideais de governo, transformando o governante, Dioniso de Siracusa, em filósofo, assim confessa Platão:

Com estes propósitos e com esta determinação, me pus a viajar: não pelas razões que alguns suspeitavam, mas por sentir vergonha de mim mesmo, por parecer somente palavra frente a mim mesmo, e incapaz de me envolver em alguma ação (Pl. *Ep. VII* 328d)

Então, no espelho do ofício secular da filosofia, que é o de se debruçar sobre os escritos platônicos – que não são apresentados no formato de tratados de filosofia, mas como representações literárias de um método filosófico¹ – para compreender as ideias de um homem-chave para o pensamento ocidental; da mesma forma aqueles que se dedicam hoje ao estudo de Guimarães Rosa e de sua obra – que, reconhecidamente, é influenciada por textos religiosos e filosóficos, inclusive os de Platão – procurar buscar um entendimento melhor sobre a visão de mundo de um homem-chave para a Literatura brasileira contemporânea.

Com esse intuito, o presente artigo empreende aproximações entre a *República* e o *Grande Sertão: Veredas* para promover um diálogo entre a “bela cidade” e a “cidade da religião” enquanto alternativas pensadas por seus autores para a formatação de um “novo homem” e uma “nova sociedade”. Tais alternativas não seriam cogitadas se as formas de organização social voltadas para a satisfação de interesses individuais estivessem se mostrando capazes de garantir a felicidade dos cidadãos. De fato, Platão critica tanto os regimes antidemocráticos quanto os democráticos de seu tempo pelo fato de não enxergar, nos detentores de poder político, verdadeira preocupação com o bem-estar de seu povo ou com virtudes como a justiça e o motivo principal parece ser a colocação

¹ Casertano (2011) assinala que a forma dialógica dos textos platônicos permite encenar a dinâmica da construção de um conhecimento: “[...] os diálogos de Platão não são tratados de filosofia, mas são uma representação real de ‘como se faz filosofia’” (CASERTANO, 2011, p. 07)

de seus interesses acima dos interesses de seus governados. A *República* surge como uma “resposta original” ao momento político ateniense dos séculos V e IV AEC, revelador de “um clima de derrota ética da cidade, marcada pela sensação de que o mundo da política estava ‘de cabeça para baixo’” (CORNELLI, 2011, p. 153). Retomando a experiência das cidades pitagóricas, baseadas na escuta da filosofia e na partilha de bens, Platão elabora o seu próprio projeto de cidade, a partir das exigências de um novo modelo de educação e de uma mudança radical de comportamento para os governantes e para o conjunto da sociedade.

Guimarães Rosa, nascido em Cordisburgo, interior de Minas Gerais, no início do século XX, exerceu a atividade de médico também no interior mineiro e, certamente, testemunhou os efeitos de um Estado ausente na vida da população mais pobre, em uma época em que o acesso à educação e a serviços básicos ainda era restrito a uma elite. Como diplomata, também presenciou os horrores promovidos por um Estado totalitário, enquanto trabalhou no consulado brasileiro em Hamburgo, na Alemanha, entre 1938 e 1942, tendo ajudado Aracy de Carvalho Moebius (que depois viria a ser sua segunda esposa) a salvar judeus da perseguição nazista, facilitando sua migração para o Brasil (em uma época em que a política de Getúlio Vargas era a de restringir a entrada de judeus no país).

O trabalho no Itamaraty proporcionou o conhecimento da política de outros países, como a França e a Colômbia, e nenhuma dessas experiências foi capaz de mudar a opinião do escritor mineiro sobre a política. Em carta endereçada a seu amigo de diplomacia e compadre, Antonio Azeredo da Silveira, Guimarães Rosa escreve: “A política é o demônio, suas obras, sua desordem. Vamos ler Platão. Lá está tudo!” (SILVEIRA, [s.d.], p. 39). A correspondência é de 1956, ano de lançamento de suas obras, *Corpo de Baile*, conjunto de novelas, e *Grande Sertão: Veredas*, seu único romance.

Apesar da ojeriza pela prática política de seu tempo, Guimarães Rosa não afasta por completo a possibilidade de ser uma *outra* espécie de político:

Talvez eu seja um político, mas desses que só jogam xadrez, quando podem fazê-lo a favor do homem. Ao contrário dos ‘legítimos’ políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem. (ROSA, 2009, v. 1, p. XLVI)

O escritor mineiro coloca, deste modo, a política em um patamar mais amplo: o da ação em benefício do homem, em contraponto com a prática do exercício do poder de um grupo pequeno sobre um maior. Sendo assim, todos podem agir politicamente em prol do ser humano, incluindo os escritores. Quando afirma pensar “na ressurreição do homem”, optando por essa expressão de cunho religioso, Rosa demonstra que seu desejo de ver o homem reavivado está ligado a uma ideia religiosa. E, como ele defende a coerência entre vida e obra, é de se esperar que haja, em suas narrativas, a representação desse homem renovado e, por extensão, de uma nova sociedade renovada, a partir de uma ótica religiosa. Costa (2014) percebe, em Guimarães Rosa, “um compromisso para salvar a cultura e o homem do que os aprisiona e os reifica” (COSTA, 2014, p. 63). Ressalta, também, que no caso de *Grande Sertão: Veredas*, o escritor promove um encontro entre suas inovações estilístico-linguísticas, a tradição literária grega (notadamente, Homero) e as reflexões da filosofia antiga, em um caso de “entrelaçamento da radicalidade vanguardista de um romance com o diálogo necessário com a própria tradição, da qual ora se afasta, ora se aproxima.” (COSTA, 2014, p. 62). Seguindo as pegadas de Guimarães Rosa, o presente ensaio se propõe aprofundar o diálogo com a tradição, notadamente a tradição utópica do pensamento ocidental, inaugurada por Platão.

2 Um mundo “muito misturado” ou Por que Riobaldo quer fundar uma nova cidade?

Diz Céfalo, no primeiro livro da *República*, que a pessoa que se aproxima da idade na qual começa a sobrevir o pensamento sobre a própria morte, passa a preocupar-se com a expiação das faltas cometidas em vida e “enche-se de desconfiança e temores” (Pl. R. 330e) sobre seu destino no Hades, lugar para onde vão as almas depois de terem se separado do corpo, conforme crença disseminada entre os gregos da Antiguidade. Céfalo diz acreditar que, para suportar a velhice com retidão e alimentar “a doce esperança” (Pl. R.331a) de não ter nada a temer no além, é preciso não mentir ou enganar ninguém, fazer sacrifícios aos deuses e não ficar em dívida com os homens (Pl. R.331b), ações que caracterizariam uma vida “justa” e para o cumprimento das quais a posse de riquezas muito ajuda. A partir da apresentação dessas ideias, Sócrates questiona Céfalo e, depois, os outros interlocutores, sobre o que é a

justiça. Diante de definições que não parecem corretas, passa a imaginar uma cidade onde se pudesse enxergar a justiça de modo ampliado, para que, depois, fosse possível enxergá-la na alma do homem (Pl. *R.* 368d)².

Riobaldo, como Céfalos, está no “limiar da velhice” (Pl. *R.* 328e) e, na longa narrativa que faz sobre sua vida a um interlocutor não identificado, também empreende uma espécie de exame de consciência: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto” (ROSA, 2001, p. 188). Entre os temores do ex-jagunço, o que mais incomoda é o suposto pacto com o Diabo, afinal, o pagamento do acordo seria sua alma após a morte. Riobaldo procura, então, argumentos para se convencer de que não houve pacto algum e, portanto, não haveria para ele tão indesejado destino. Um deles é a ideia de que a alma, por ter origem divina, não é comercializável:

Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. (ROSA, 2001, p. 50)

O argumento mais frequente, no entanto, no qual o próprio Riobaldo precisa acreditar, é o da não-existência do Diabo: “Eu, pessoalmente, quase que já perdi nele a crença, mercês a Deus; é o que ao senhor lhe digo, à pureza” (ROSA, 2001, p. 31). Dizer que o “Demo” não passa de credence do povo é uma das estratégias no processo de autopersuasão; mas, demonstrando não estar muito certo disso, o protagonista pede, insistentemente, para que o seu interlocutor – pessoa “com toda leitura e suma doutoração” (ROSA, 2001, p. 38) – confirme essa hipótese, como se o parecer de alguém “instruído” pudesse ser a prova cabal da inexistência do demônio e, conseqüentemente, do pacto. No entanto, a ausência do “comprador” não apaga, totalmente, a culpa do “vendedor”: “o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma [...]

² A preocupação com a alma é um dos temas centrais nos escritos platônicos, pois, para Platão: “1) o homem é essencialmente a sua alma, e 2) conseqüentemente, seus valores ético-espirituais, que dizem respeito precisamente à alma, são superiores aos materiais e corpóreos” (TRABATTONI, 2010, p. 134). Para uma discussão mais aprofundada da descoberta da alma por parte de Platão cf. Iglesias (1998) e para o debate antigo sobre a alma cf. Robinson (2010).

Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador...” (ROSA, 2001, p. 601). Assim, mesmo com o sucesso no processo de autoconvencimento sobre a inexistência do diabo, o que liberaria a consciência de Riobaldo para o cultivo de uma “doce esperança” sobre seu destino, o ex-jagunço teria de “prestar contas” sobre o desejo havido de vender algo que só pertenceria à Deus. E é para tentar apagar culpas remanescentes que Riobaldo acredita ser necessário sofrer durante a vida.

O ex-jagunço manifesta o desejo de se dedicar o tempo todo à reflexão de seu destino após a morte, mas reconhece a dificuldade de se fazer isso diante de um cotidiano de urgências “mundanas”: “Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais?” (ROSA, 2001, p. 394). No entanto, estando no limiar da velhice, Riobaldo já se reconhece em momento mais propício ao pensamento; diferente do que ocorria em sua juventude:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. (ROSA, 2001, p. 32)

A atividade especulativa de Riobaldo também é expressa na frase: “Eu quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 2001, p. 38), tipo de paráfrase do dito socrático “só sei que nada sei”, mas que ressalta a importância da *desconfiança* na construção de um entendimento sobre as coisas: “Quem desconfia fica sábio” (ROSA, 2001, p.185). Para Costa (2014), o narrador-protagonista tem “momentos recorrentes de ignorância dissimulada, em que se enfeixam tendências céticas e socráticas” (COSTA, 2014, p. 66), entendimento que aproximaria Riobaldo a tendências filosóficas relativistas, que afirmam que nenhum conhecimento absoluto é possível e, portanto, todo conhecimento é relativo. No entanto, em outras passagens, é possível notar uma tensão mais intensa no sentido da procura de uma verdade consistente, como veremos adiante, no trecho que demonstra o desejo de Riobaldo de definir melhor as coisas. Na economia de nosso ensaio, é suficiente, por hora, assinalarmos a natureza filosófica de seus questionamentos.

De fato, ao narrar a sua vida, Riobaldo medita sobre questões acerca da alma, do bem e do mal, do acaso e do destino; e manifesta o

desejo de obter, a partir dessas reflexões, algum conhecimento verdadeiro sobre as coisas. De jagunço, Riobaldo se descobre filósofo:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 2001, p.140)

As meditações filosóficas, assim como o pensamento nos “novíssimos”, não deixam de ser, também para Riobaldo, um aprender a morrer: “A vida filosófica consiste em exercício para morrer facilmente” (Pl. *Phd.* 81a), afirma Sócrates em seu diálogo no corredor da morte. Isto porque, para ele, a morte não seria o fim, mas o começo de um desejo ilimitado pelo saber (ERLER, 2013, p. 214). Mais adiante, veremos que, também para o ex-jagunço, a morte significa a entrada em um nível superior de conhecimento, desde que a alma vá para o Céu. Só que, para chegar lá, o homem tem de percorrer um tortuoso caminho terreno, viver em um mundo onde o bem e o mal estão misturados e onde nenhuma certeza parece possível.

O drama do conhecimento, o problema epistemológico do critério da verdade, assola igualmente Riobaldo e Sócrates/Platão. Em ambos o catalizador da crise do conhecimento, isto é, o que temos a dificuldade de distinguir entre verdade e falsidade, é principalmente ético: sem um critério epistêmico, é impossível distinguir o bem do mal. Assim, o mote “viver é perigoso”, reiterado durante todo o relato riobaldiano, deriva tanto da existência do acaso como definidor “externo” dos rumos que uma vida pode tomar, quanto da insegurança de não se saber, nos momentos em que o próprio indivíduo pode decidir sobre algo importante, se ele está escolhendo o caminho “de Deus” ou o “do Diabo”. “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (ROSA, 2001, p. 40), reflete Riobaldo, para quem a própria natureza mostra que o mal pode se revelar em qualquer coisa, a qualquer tempo: a macaxeira “mansa” e comestível pode, de uma hora para a outra, se tornar mandioca “brava”, tóxica; as pedras do fundo de um poço que envenenam a água: “o diabo dentro delas dorme”, diagnostica o ex-jagunço, que questiona: como é possível viver em um mundo assim, em que o mal perverte até as pedras? O homem, sendo também criatura do sertão, vive sob igual regulamento: “o diabo vige

dentro do homem” (ROSA, 2001, p. 33). Riobaldo desconfia, inclusive, que “quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não?” (ROSA, 2001, p. 32). Mais adiante, ele pondera: “Neste mundo tem maus e bons – todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons?” (ROSA, 2001, p. 395). Assim, a “mistura” do mal com o bem aparece, em *Grande Sertão: Veredas*, como uma espécie de origem da confusão que impera no sertão. Riobaldo manifesta o desejo de enxergar um mundo com definições mais claras:

[...] eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001, p. 286)

Nos escritos platônicos, essa mesma “mistura” aparece o tempo todo como um drama, que Platão apreende constantemente seguindo as sugestões do teatro ateniense, de maneira especial da tragédia. Aprende desta frequência atenta do teatro uma concepção do ser humano profundamente lacerada, dividida em seu âmagó, e representa esta mesma ideia na concepção tripartite da alma/indivíduo, que resulta em uma composição instável de desejos, vontades e racionalidade. Riobaldo, ao querer “demarcar” os “pastos” e apartar os contrários, expressa um desejo de ultrapassar a condição dramática humana caracterizada por essa “confusão”.

É característico da natureza dos filósofos, diz o personagem de Sócrates na *República*, a paixão pelo saber “que possa revelar-lhes algo daquela essência que existe sempre, e que não se desvirtua por ação da geração e da corrupção” (Pl. R.485b). Em *Grande Sertão: Veredas*, a mutabilidade, a transitoriedade e o estado de confusão aparecem como características desse ambiente que é o cenário ao mesmo tempo narrativo e ontológico da obra: o próprio sertão, que não oferece certezas senão misturadas a novas dúvidas. A imagem do “diabo na rua, no meio do redemunho” (ROSA, 2001), que aparece em vários momentos da narrativa, ilustra esse turbilhão que, girando, dissimula o que vai “no meio” dele, no sentido de nunca permitir uma distinção clara de sua

forma – as formas esquivas do mal. De outro lado, as características de permanência, imutabilidade e clareza de visão (e, portanto, de conhecimento, como veremos mais adiante) são atribuídas por Riobaldo a Deus: “Deus é definitivamente; o demo é o contrário” (ROSA, 2001, p. 71). Só que, no “plano” do mundo-sertão, é tão difícil enxergá-lo quanto distinguir o diabo no redemoinho, de tal modo que se precisaria parar o mundo (na linguagem sertaneja, “esbarrar” o mundo) para poder ver Deus: “Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez” (ROSA, 2001, p. 394). E parar o mundo significaria, também, parar a ação do diabo, pois o estado da movimentação frenética é, segundo Riobaldo, próprio do demo: “*redemunho* era d’Ele – do diabo” (ROSA, 2001, p. 315). Assim, Deus aparece em *Grande Sertão: Veredas* como a unidade imóvel e imutável escondida na multiplicidade movente e mutável do mundo-sertão, onde o Diabo em tudo se mescla. Só que, como pontua o próprio ex-jagunço, “o diabo vige, mas não rege” (ROSA, 2001, p. 132) e, portanto, em última instância, seria de Deus o comando desse mundo. Algo do conceito antigo de *arché*, do princípio que sustenta e explica a realidade e suas configurações, tão caro à filosofia grega em suas origens, parece ecoar nessas colocações ontológicas de Deus e do Diabo. Rosa parece estar mesmo desenhando em finos tratos, nas páginas de seu romance, uma metafísica do sertão, em que o Diabo desempenha um papel central, mas sempre “à sombra” da figura divina, sendo, inclusive, instrumento de Deus para a evolução da alma:

[...] quem sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*? [...] Deixa o mundo dar seus giros! (ROSA, 2001, p. 68)

De fato, ao afirmar que a vida “é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero” (ROSA, 2001, p. 286), Riobaldo ressalta o bem que está presente na “mistura” do mundo: se o mal imiscuído no bem o perverte, sendo capaz de criar peçonha em cândida pedra; o bem amalgamado no mal o redime, “transtrazendo” a esperança em momento de desespero, qual dádiva no fundo da caixa de Pandora. Só que, ainda, essas consolações aparecem misturadas aos

tormentos e, o que o nosso protagonista deseja, de fato, é uma resolução permanente para as dúvidas de sua alma. Ao incluir os homens, os bichos, as pedras e tudo o mais nesta “mistura” confusa do bem com o mal, Riobaldo acaba por “globalizar” o problema de sua consciência individual: aí, então, resolver a questão do diabo – ou seja, negar sua inexistência – passa de inquietação egoísta a preocupação coletiva, pois significará salvação não só para ele, mas para todo o mundo.

Na *República*, a metáfora das letras grandes e pequenas (Pl. *R.* 368d) é usada por Sócrates para afirmar que a noção de justiça poderia ser melhor visualizada se projetada sobre uma estrutura maior, a cidade; para que, depois, se pudesse projetá-la sobre uma menor, a alma do indivíduo. Esta correspondência entre alma e cidade é ao mesmo tempo a afirmação de uma correspondência entre ética e política, obviamente. A partir daqui o filósofo é o único que pode ser responsável por construir, discursivamente, a *kallipolis*, a “bela cidade” onde a virtude teria cidadania. Em *Grande Sertão: Veredas*, a preocupação individual de Riobaldo com o destino de sua alma também adquire uma amplitude maior quando projetada sobre o problema do Mal, comum a todos. O ex-jagunço passa, então, a imaginar uma realidade alternativa:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, os políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida? (ROSA, 2001, p. 39)

A primeira ideia é a resolução do problema de forma “política”, via consenso entre autoridades que decretariam a inexistência do demônio, aliviando a consciência de Riobaldo e fazendo desaparecer o mal no mundo. Entretanto, logo em seguida, é o próprio Riobaldo, qual Sócrates de si mesmo, que aponta a ingenuidade da ideia e a refuta:

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arrançadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto se saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. (ROSA, 2001, p. 39)

Neste trecho, Riobaldo constata que há um abismo entre teoria e prática quando o assunto é “consertar” o mundo, pois os homens são muitos e diversos em suas ideias e desejos: “Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (ROSA, 2001, p. 40). Riobaldo abandona esta primeira ideia e passa, então, a imaginar uma outra realidade, espécie de “retiro” espiritual permanente, uma cidade apartada do “safado comum” e dedicada, exclusivamente, à religião.

Quando fala de “religião”, Riobaldo, apesar de uma tônica cristã, nunca limita a sua crença à uma corrente religiosa em particular; ao contrário: evocando a imagem dos rios, afluentes que terminam por se juntar e desaguar em um mesmo ponto, ele amplia o entendimento de religião, procurando abarcar o domínio mais amplo da busca do homem por uma religião (*religare*) com uma origem divina:

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. (ROSA, 2001, p. 39)

A mesma vocação ecumênico-sincrética desenha a primeira página da *República* de Platão: Sócrates está descendo ao porto de Atenas para participar das festas a uma nova divindade, trazida da longínqua Trácia nos navios comerciais: a deusa Bendis (Pl. R.327a). “Tudo é Bíblia”, é realmente o caso de dizer, também para Sócrates.

Assim, a religião, enquanto espaço amplo e socialmente reconhecido para o cultivo das relações entre o homem e o que ele considera ser a sua origem divina, aparece como o pilar “natural” sobre o qual será construída a cidade imaginada por Riobaldo, uma vez que ela seria voltada para a superação do demônio, o perdão de Deus e a salvação do mundo. Mas além disso, a “reza” tem também a função de fármaco³

³ Na *República*, Sócrates reserva à classe dos governantes o uso de mentiras como remédios necessários para as “doenças” da cidade, que são os desequilíbrios passíveis de acontecer quando entram em cena os interesses pessoais dos homens de classes

que livrará a cidade imaginada por Riobaldo da insanidade generalizada que caracteriza a sociedade: “todo-o-mundo é louco”, diz o ex-jagunço, para, em seguida, argumentar: “Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura” (ROSA, 2001, p. 39). Para ele, “tudo o que não é oração, é maluqueira” (ROSA, 2001, p. 601). E, quase no fim do romance, Riobaldo reitera o pensamento, adicionando à “loucura” a ideia de impureza, característica das coisas não divinas, conforme a tradição religiosa: “Quando estou rezando, estou fora de sujidade, à parte de toda loucura” (ROSA, 2001, p. 745). Essa purificação é necessária, pois o que Riobaldo deseja é a religião com Deus, a retomada dos laços com o divino. Como diria Sócrates, na *República*, “não há amigos dos deuses entre delirantes e loucos” (Pl. *R.382e*). Neste sentido, e em diálogo irônico com o texto platônico, devotar-se à religião equivaleria a dedicar-se à uma vida filosófica, já que ambas levariam a um domínio da racionalidade sobre os impulsos irracionais do homem. Como veremos mais adiante, a cidade pleiteada por Riobaldo é habitada por “gente sã”.

3 A *kallipolis* de Riobaldo

Vejamos, agora, como o discurso de Riobaldo passa a “dar forma” a esse espaço de “retiro” espiritual:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo o sofrimento se espriava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. (ROSA, 2001, p. 90)

Temos, aí, as linhas gerais do que seria esse lugar retirado do “safado comum”, com a observação sobre o tipo de pessoa que o fundaria – gente “de fé” e de “posição” – e com a definição de que não seria um

diferentes, em detrimento do benefício global: “Portanto, se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade, por causa dos inimigos ou dos cidadãos, para benefício da cidade; todas as outras pessoas não devem provar desses recursos.” (Pl. *R. 389b8-10 c1*) Em *Grande Sertão: Veredas*, a “reza” aparece como fármaco a ser “tomado” por todos, indiscriminadamente, sem o monopólio de sua manipulação por um grupo específico.

lugar de crimes ou ambições, ou seja, ali não caberiam os “países de pessoas” desassossegadas das quais Riobaldo falara anteriormente, gente desejava de riqueza e de “ser importante”. A cidade idealizada pelo ex-jagunço demandaria outro tipo de habitante: indivíduos desapegados, devotados a rezas e louvores, que aliviariam seus sofrimentos na esperança do perdão de Deus ao mundo, até a hora da morte:

Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. Senhor imagina? Gente sã valente, querendo só o Céu, finalizando. (ROSA, 2001, p. 91)

O lugar, antes indeterminado, ganha agora a definição de “fazendão” com roças sendo cultivadas e, além disso, com uma localização mais definida: está no mais alto (“no mais tope”). Tanto essa informação de localização quanto a que foi dada na citação anterior – “no meio dos gerais” – possuem sentidos simbólicos: “meio” pode ser entendido como o ponto equidistante em relação aos marcos inicial e final de um caminho. É onde Riobaldo situa o “real”, na trajetória humana: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 97). É, também, o lugar de Deus: “Travessia, Deus no meio” (ROSA, 2001, p. 391)

E o lugar mais “alto”, além de lembrar a hipótese da *kallipolis* platônica como um “paradigma no céu” (Pl. R. 592b), coloca o fazendão idealizado por Riobaldo perto do céu “físico”, plano superior que simboliza o Céu “metafísico” – indicado pelo “c” maiúsculo – que é o “fim” desejado por Riobaldo e, no entendimento dele, também por todas as outras pessoas: “O inferno é um sem-fim que não se pode ver. Mas a gente quer Céu porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA, 2001, p. 93). A relação entre o sentido da visão e o conhecimento é muito presente na filosofia de Platão e, na *República*, ela aparece bem detalhada na metáfora do Sol (Pl. R. 508-509d) e na famosa alegoria da caverna (Pl. R. 514-518). “A presente discussão indica a existência dessa faculdade na alma e de um órgão no corpo pelo qual aprender” (Pl. R.518c), diz Sócrates sobre a visão em relação com o conhecimento. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo modula a atenção do interlocutor com o mote “mire e veja”, repetido várias vezes durante a narrativa. Se entendermos a visão como metáfora do

conhecimento, teríamos algo como um “olhe e conheça”, um chamado para a visão das essências e, portanto, da verdade. O inferno, segundo ele, é onde nada se vê; o Céu, é onde tudo se vê. Esse “ver” equivale a “conhecer”: após o “fim”, ou seja, após a morte, a alma tem acesso a um nível superior – Céu – de conhecimento. Por isso, o homem, no entendimento de Riobaldo, deseja o “fim”, mas um fim com um “depois” em que ele possa conhecer o que agora desconhece. “Fim” também pode ser entendido no sentido de *finalidade*: o homem vive *a fim de* buscar o Céu, o lugar do conhecimento; o sentido de sua vida seria essa busca: “Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima” (ROSA, 2001, p.132). Note-se, aí, a semelhança dos motivos centrais da *República* que, como pontua Sócrates, indaga não sobre um tema qualquer, mas sobre “a regra de vida que devemos adotar” (Pl. R.352d) e lembra, já no final do diálogo, que “seguiremos sempre o caminho para o alto” (Pl. R.621c).

A imagem a que recorre imediatamente é aquela da célebre caverna de Platão, onde se destacam os olhos do filósofo, seu olhar para dentro e para fora, entre cegueira e luz. Os prisioneiros na caverna podem enxergar somente sombras. Mas há uma ação acontecendo na Caverna: o prisioneiro libertado das correntes pode subir e enxergar. Esta ascense, este movimento de subida pela Caverna é a novidade aqui. Presumivelmente, é o filósofo (Sócrates, na lógica dramática) quem liberta, a partir da prática filosófica que destrói as correntes.

Na lógica da imagem platônica, todavia, a libertação/subida não significa fuga do mundo porque os filósofos libertos e que puderam volver seus olhos para cima, são agora convidados a olhar para baixo (para os saberes e a política dos homens) e voltar para a Caverna, para libertar os outros:

Deve, portanto, cada um por sua vez descer à habitação comum dos outros e habituar-se a observar as trevas. Com efeito, uma vez habituados, sereis mil vezes melhores do que os que lá estão e reconheceréis cada imagem, o que ela é e o que representa, devido a terdes contemplado a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom. E assim teremos uma cidade para nós e para vós que é uma realidade e não um sonho, como atualmente acontece na maioria delas, onde combatem por sombras uns contra os outros e disputam o poder, como se ele fosse um grande bem (Pl. R. 520c-d)

O inferno de Riobaldo, por sua vez, parece ser mais um estado de alma do que um estágio pós-morte, afinal, ao dizer que o inferno é um “sem-fim”, Riobaldo pode estar querendo se referir a um sofrimento indefinidamente prolongado ou um estado de cegueira e, portanto, de desconhecimento, comparáveis à própria vida no mundo-sertão, enquanto lugar de padecimentos e incertezas do homem.

Há um dado ainda mais específico sobre a localização do “fazendão de Deus” nesta outra passagem do romance, onde temos, enfim, a denominação do lugar como “cidade da religião”:

Por que é que todos não se reúnem, para sofrer e vencer juntos, de uma vez? Eu queria formar uma cidade da religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia. O meu Urucuia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. (ROSA, 2001, p. 392)

A “cidade da religião” é fundada por gente “de fé” e “posição”, mas todos são convidados a nela se reunir para “sofrer e vencer juntos”. E ela tem sede em Minas Gerais, onde nasce o rio Urucuia, um dos afluentes do rio São Francisco. Em *Grande Sertão: Veredas*, o Urucuia é chamado por Riobaldo de “rio das montanhas” (ROSA, 2001, p. 541), de “meu rio” (ROSA, 2001, p. 709) e de “rio meu de amor” (ROSA, 2001, p. 107) e está constantemente presente na narrativa como uma referência dos “Gerais”. Em um ponto mais adiantado da narrativa, Riobaldo lembra de uma pergunta retórica feita por seu colega jagunço, o Quipes, que demonstra a centralidade desse rio: “O Urucuia não é o meio do mundo?” (ROSA, 2001, p. 603). Com estas indicações, já é possível definir onde deverá estar a “cidade da religião”: no meio do mundo, no alto Urucuia, o rio “claro entre escuros”, que verte suas águas para o rio principal, o São Francisco. Aqui, novamente, a simbologia do rio que deságua, sendo o “Velho Chico” o único “mar” que banha Minas Gerais. A “cidade da religião” quer o Céu, está perto do céu, mas tem local certo na Terra.

3.1 Os cidadãos: “gente sã e valente”

Passemos, agora, a analisar o perfil que deverá ter o morador da “cidade da religião”, afinal, um novo tipo de cidade demanda um novo tipo de cidadão. Os habitantes desse novo lugar, pelo que Riobaldo descreve, não devem ter “ambição”, nem cometer crimes; devem ser “gente sã e valente”, cidadãos dispostos a “sofrer e vencer juntos”. Nesta lista de

exigências, estão contempladas as virtudes da “bela cidade” platônica: *sophrosyne* (temperança); *dikaiosyne* (justiça); *andreia* (coragem); e *sophia* (sabedoria). Vejamos cada uma delas:

Não possuir ambição pode ser interpretado como não desejar riquezas ou honrarias (“ser importante”, no dizer de Riobaldo), mantendo o domínio sobre o desejo de acumular coisas para si – e, portanto, exercitando a *temperança*, como o exigido do habitante da *kallipolis*: “Tal indivíduo será moderado, e de modo algum ambicioso” (Pl. R.485e). A ambição por posses é, tanto na Atenas de Sócrates quanto no sertão de Riobaldo, a origem da divisão do local em dois: o lugar dos ricos e o dos pobres; o que leva à infelicidade da maioria, enganada por uma minoria com poder: “O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade” (ROSA, 2001, p. 106). Renunciar à ambição teria, então, também este objetivo de estabelecer, na cidade imaginada, uma realidade diferente daquela vivida no sertão, lugar de abismos sociais e econômicos.

Não cometer crimes, segunda exigência aos habitantes da “cidade da religião”, seria uma busca pela retidão, um não desvio da lei e uma decisão pessoal de não prejudicar os outros; o que colabora para alcançar um estado de *justiça*, enquanto ordem e harmonia entre todos. Chegar a esse estado indicaria a total superação da jagunçagem, uma vez que jagunço é “criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupilhando” (ROSA, 2001, p. 285). Bom lembrar que o Riobaldo que narra a história é um homem transformado, que busca exercitar a retidão e que já deixou para trás a sua existência jagunça. Tanto que, para afirmar-se como essa *outra* pessoa, procura negar a vida pregressa: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser” (ROSA, 2001, p. 280).

A valentia, *coragem*, é mais do que o destemor nas batalhas; é uma força inabalável diante das vicissitudes da vida: “força desta ordem, salvação em todas as circunstâncias de opinião recta e legítima, relativamente às coisas temíveis e às que não são” (Pl. R.430b). Temos, no romance, o personagem exemplar de Diadorim que, desde a primeira aparição, como o Menino, enfatiza a necessidade dessa virtude: “Carece de ter coragem” (ROSA, 2001, p. 147) e “Carece de ter muita coragem” (ROSA, 2001, p. 150) são frases recorrentes dessa personagem que

recebeu do pai, Joca Ramiro, esse mandamento.⁴ E, de fato, o personagem de Diadorim é descrito por Riobaldo como “o mais corajoso” (ROSA, 2001, p. 459). A coragem é, para o nosso protagonista, a virtude mais importante que alguém deve ter para enfrentar a vida:

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. (ROSA, 2001, p. 402)⁵

Por fim, a gente que habitará a cidade imaginada por Riobaldo é “sã”. Como vimos anteriormente, a “sanidade” da qual o ex-jagunço fala está ligada à ideia de superação de um estado de irracionalidade por meio da prática religiosa. A analogia com a *sabedoria* estaria no exercício da racionalidade para o domínio das partes irascível (aspecto negativo dos naturais afetos) e concupiscível (aspecto negativo dos naturais desejos) da alma. A “gente sã” que habitará a cidade de Riobaldo é aquela que pratica a religião como filosofia de vida e busca manter em si essa ordenação harmônica de suas partes. A parte racional é, nas palavras de Sócrates, aquela que “possui a ciência do que convém a cada um e a todos em conjunto, dos três elementos da alma” (Pl. R.442c). Poderíamos dizer, no entendimento que deriva da fala de Riobaldo, que o que convém ao “conjunto” das almas dos homens é a *salvação* em Deus e, por isso, a parte racional das suas almas deve buscar isso. Mas o estado de sanidade racional que ele acredita ser proporcionado pela religião não nega as necessidades das outras partes da alma, que naturalmente almejam a *felicidade* e os *prazeres*: “Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar,

⁴ O termo “mandamento” parece adequado para caracterizar a autoridade religiosa exercida por Joca Ramiro sobre seus jagunços. Certa feita, Riobaldo critica a devoção dos companheiros que tratavam o chefe como se ele fosse “Cristo Nosso Senhor” (ROSA, 2001, p. 66). Morto à traição por Hermógenes, o assassino e seus comparsas passam a ser chamados de “judas”.

⁵ A ideia de coragem como afirmação da alegria nas horas mais tristes também está presente no ensinamento do moribundo Dito para o irmão, Miguilim, na novela “Campo Geral”, da obra *Corpo de Baile*, lançada por Guimarães Rosa em 1956, mesmo ano do lançamento de *Grande Sertão: Veredas*.

não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê” (ROSA, 2001, p. 395). A vida feliz, também para Platão, inclui os prazeres e não exclui a coletividade:

Para os pré-socráticos e também para Platão a vida feliz é aquela em que o prazer se integra numa harmoniosa disposição do indivíduo [...] Mas a felicidade não é só uma disposição “estática”, por assim dizer, da alma: não é só um “estar bem”, mas é também, talvez principalmente, um agir bem. E, no agir bem, estão implicados outros valores, além do prazer. (CASERTANO, 2011, p. 71)

3.2 O lugar de Riobaldo na *kallipolis* do sertão

A cidade ideal desenhada por Sócrates na *República* seria governada por reis-filósofos; na *kallipolis* dos Gerais, nem temos essa definição de quem deve exercer o poder e nem o poder político é propriamente definido. No entanto, se fôssemos pensar em uma autoridade para o lugar, teríamos de considerar o próprio Riobaldo, que é quem, por assim dizer, “molda” a nova cidade por meio de seu discurso e quem diz possuir uma natural inclinação para o comando, seja na paz, seja na guerra: “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido” (ROSA, 2001, p. 39). A experiência de liderar jagunços, Riobaldo a teve quando virou o chefe “Urutu-Branco”, depois de ter ido às “Veredas Mortas” firmar o pacto com o diabo. Agora, “arrenegando” o demo, Riobaldo quer o Céu, mas não abre mão de uma função de autoridade, que ele acredita ser a certa para a sua natureza:

Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo – mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... (ROSA, 2001, p. 673)

Assim, se imaginássemos uma liderança para a “cidade da religião”, Riobaldo seria aquele que teria nascido com “ouro” misturado à sua essência, para utilizar a imagem proposta no mito que teria autorização para ser contado à gente da *kallipolis* platônica (Pl. R. 415a). Se a harmonia da cidade e sua justiça derivassem do fato de cada um

reconhecer o seu lugar nela e ater-se ao desempenho da tarefa para a qual é naturalmente inclinado, Riobaldo teria de estar entre os elegíveis para governá-la, pois, como observa Sócrates, o resultado é “mais rico, mais belo e mais fácil, quando cada pessoa fizer uma só coisa, de acordo com a sua natureza e na ocasião própria, deixando em paz as outras” (Pl. R.370c). Além disso, Riobaldo apresenta as características propícias para governar. Imaginemos um diálogo dele com Sócrates:

– “Ora dá-se o caso de o nosso guardião ser guerreiro e filósofo” (Pl. R.525b), diria Sócrates;

– “Mas, hoje, que raciocinei, e penso a oito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro.” (ROSA, 2001, p. 49), retrucaria o ex-jagunço;

– “Precisam, meu caro, ter agudeza de espírito para o estudo e não ter dificuldade em aprender.” (Pl. R.535b), seria a tréplica do filósofo;

– “Ah, não é por falar: mas, desde do começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Inda hoje apreço um bom livro, despaçado. [...] Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar o justo. [...] O senhor saiba: eu toda minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. [...] Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte na minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 2001, p. 38), finalizaria Riobaldo.

Gostamos de pensar que Sócrates, que muito usa a comparação com os “cães de raça” quando descreve a classe dos guardiões, teria ficado persuadido por essa última imagem evocada por Riobaldo.

3.3 “Sofrer e vencer juntos”

Por falar em guardiões, o modelo da *kallipolis* de Platão, imaginada pelo personagem de Sócrates na *República*, foi criticado por muitos filósofos, a partir de Aristóteles, por prescrever à essa classe, de onde deveriam sair os governantes da “bela cidade”, a proibição de posses (Pl. R.416d-e) e de uma família privada (Pl. R.457d), coisas consideradas comumente desejos naturais e não extirpáveis no ser humano. Privá-los desses anelos seria, segundo esse raciocínio crítico, impossível na prática, a menos que o coletivo se impusesse de forma a violentar o elemento individual, coisa concebível apenas em regimes

tirânicos. Assim, ou a cidade platônica seria uma tirania, se pendesse para esse tipo de violência; ou seria uma utopia, se tendesse para o lado da quimera. Se entendermos essas exigências como os padrões de uma sociedade nova e de um cidadão novo, aceitaríamos mais facilmente a ideia de que elas estariam colocadas naturalmente como forma de desenvolver, entre os guardiões, o sentimento de que não há na cidade algo de “meu” a ser defendido ou desejado acima do benefício geral da coletividade (Pl. R.463e). Ou, melhor, que “meu” passe a ter um sentido ampliado: “os nossos cidadãos terão sobretudo em comum aquilo a que aplicam o nome de ‘meu’. E, tendo isso em comum, partilharão acima de tudo de penas e prazeres” (Pl. R.464a). Nessa vida comunal, portanto, o “meu” passa a ser sinônimo de “nosso”:

Esta “revolução” no modo de ser e de existir comporta naturalmente também uma revolução no modo de pensar e, por conseguinte, de falar. [...] Abolindo a propriedade da terra e qualquer outra propriedade privada [...] a mesma palavra “meu” passará a indicar não algo pessoal, mas algo de todos. (CASERTANO, 2011, p. 85)

Assim, para Casertano (2011), a demanda por um novo tipo de homem para um novo tipo de sociedade implica nessa revolução de modos de ser, de existir e de se expressar. Dizer que uma sociedade como essa não é possível porque é impossível que o homem “real” cumpra todos os requisitos demandados é não entender que a proposta, aqui, é, justamente, ultrapassar o homem “real” de hoje por meio de um novo projeto sócio-político-educacional, capaz de dar origem a uma geração completamente diversa da atual:

O valor do “modelo” platônico mede-se exatamente nesta oposição: *contra* uma concepção do homem visto como individualidade oposta a outras individualidades em relação aos seus interesses, paixões, desejos e pensamentos; *contra* uma concepção que vê a sociedade como uma tentativa de conciliar estas individualidades opostas numa ordem política que procura mantê-las juntas em modo – também constitucionais, diferentes, salvaguardando, porém, a sua irredutível “privacidade”, Platão oferece um modo completamente diverso. (CASERTANO, 2011, p.83)

Na visão de Platão, na *República*, não ter posses e ter tudo em comum é cortar, pela raiz, as dissensões entre os homens:

Ora pois! Não desaparecerão processos e acusações recíprocas por si mesmos, por assim dizer, devido ao facto de ninguém possuir nada em particular, senão o corpo, e tudo mais ser comum? De onde resulta que eles não conhecerão dissenções, daquelas que surgem entre os homens devido à posse de riquezas, filhos, parentes? (Pl. R.464e)

E, por outro lado, as exigências feitas à classe de onde saem os governantes assegurariam uma distinção clara entre o poder político e o poder econômico, reforçando o aspecto de que cada um deve fazer, em prol da ordenação do Estado, a tarefa que lhe cabe por natureza:

Em um estado bem organizado, o poder econômico e o poder político devem ser separados, porque quem se interessa pelos bens materiais inevitavelmente terminará por sobrepor esse interesse ao bem comum. A divisão de classe não deveria, por isso, criar nenhum ódio ou inveja recíprocos, porque nada seria subtraído de ninguém, e todos estão no lugar onde desejariam estar. (TRABATTONI, 2010, p. 178)

Acompanhando nesse sentido a narrativa de Riobaldo, a pobreza do sertão existe porque, de um lado, o Estado é ausente e, de outro, a riqueza está na mão de poucos que, para mantê-las ou ampliá-las, contratam jagunços para proteger seus interesses ou tomar de outros fazendeiros suas posses. No caso de Riobaldo, os episódios mais marcantes de sua vida adulta (o pacto com o demo, a chefia do bando, a morte de Diadorim) foram todos determinados pelo desejo de vingar a morte do pai de Diadorim, Joca Ramiro, por amor a ela. Assim, a posse de riqueza e as questões de família aparecem como determinantes da sina dos sertanejos, pelo viés da coletividade, e do próprio Riobaldo, no aspecto individual. Mas, como tudo no mundo é “misturado”, foi também graças a esses elementos que o ex-jagunço conheceu o amor, o companheirismo, a beleza dos Gerais, os nomes de bichos e plantas, os caminhos das águas... e foi conduzido, em travessia que continua, ao presente estágio filosófico de vida. O personagem Zé Bebelo, que queria ser deputado e elegeu como bandeira a guerra contra a jagunçagem (mas que acabou virando chefe jagunço), disse o seguinte: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro” (ROSA, 2001, p. 354). Ao pensar uma cidade, no meio dos Gerais, onde se possa “sofrer e vencer juntos”, Riobaldo está, justamente, propondo

“sair” do sertão sem dele sair, de fato, para tomar conta dele a partir de seu interior. Se a salvação é, na opinião do nosso protagonista, algo desejado por todos os sertanejos (assim como Platão parte do princípio de que todos desejam a felicidade⁶), não há porque submeter-se a um regulamento que privilegia interesses pessoais de poucos fazendeiros, em detrimento dessa meta compartilhada. Na “cidade da religião”, as “rezas fortíssimas” e o sofrer espraído “em Deus” seriam para conseguir, deste, o favor do “perdão do mundo”. Benefício pessoal para Riobaldo, atormentado pelo fantasma do pacto, mas também benefício geral, desejado pela coletividade.

Na *República*, o discurso de Sócrates não é um relato do tipo riobaldiano, onde o interlocutor não aparece e só é notado por certas pontuações responsivas do narrador. Pelo contrário: os interlocutores do diálogo têm presença marcante e apresentam contrapontos importantes às ideias desenvolvidas pelo filósofo. A definição de “justiça” como o “útil do mais forte”, apresentada por Trasímaco ainda no primeiro livro, por exemplo, é robusta porque é baseada na experiência do cotidiano, na visão do homem comum. Diria Riobaldo: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 2001, p. 43). Para que se consiga aderir ao ponto-de-vista de Sócrates, nesta argumentação, é preciso entender que ele fala de um porvir, um mundo “como deve ser”, não “como é”. Isto é, da utopia.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o interlocutor não oferece contraponto à reflexão de Riobaldo sobre a necessidade de o homem se dedicar somente às rezas e aos louvores a Deus, em local definido, no meio do sertão. A única refutação ao projeto da “cidade da religião” veio do Compadre Quelemém, depois do protagonista ter-lhe contado sua ideia, como relata o próprio Riobaldo: “Raciocinei isso com compadre meu Quelemém, e ele duvidou com a cabeça: – ‘Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...’ – ciente me respondeu.” (ROSA, 2001, p. 90). A ponderação de Quelemém pode ser interpretada à luz da observação de Sócrates, no fim do Livro IX, da *República*, depois de ter admitido a possibilidade da *kallipolis* nunca ser constituída na terra

⁶ “Platão parte do pressuposto –

– diga-se de passagem, muito comum em todo o pensamento grego – de que todos os homens desejam ser felizes [...] e que esta verdade não admite exceções” (TRABATTONI, 2010, p. 30).

devido à falta de interesse dos verdadeiros filósofos que, como tais, estariam ocupados com o justo governo de si mesmos. Admitida essa possibilidade, Sócrates argumenta que talvez a “bela cidade” possa ser “um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo” (Pl. *R.* 592b). A ponderação de Quelemém vai no sentido de valorizar essa “constituição de si mesmo”: o “capinar sozinho” é o que garantirá os frutos que serão colhidos por todos na “colheita comum”.

4 Conclusão

Ao aproximar, neste estudo, a “cidade da religião” de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, e a *kallipolis* de Sócrates, na *República*, verificamos que, em que pese a separação temporal entre o escritor brasileiro, Guimarães Rosa, e o escritor-filósofo grego, Platão, a insatisfação com a prática política, além de comum aos dois autores, é motivada pelo testemunho da sucessão de governos violentos, gananciosos, corruptos, sem ética ou real preocupação com os interesses do povo. Na experiência de Rosa, o testemunho de um Estado capaz de matar seus próprios cidadãos, só por causa de suas origens. Na experiência de Platão, o testemunho de um Estado capaz de matar o seu melhor cidadão, só por causa de suas ideias. Não à toa, Rosa diz que política é o diabo e recomenda que o amigo leia Platão, porque “está tudo lá”. Em Platão, Sócrates recebe conselhos divinos de seu *daimon* e este o aconselha a se abster da política: teria Platão recebido conselho parecido? Só que a abstenção de Platão se limita à política tal como era praticada em sua época, pois ele, com seus escritos, operou uma ação também política, só que voltada para o pensamento adiante, um projeto de radical mudança da sociedade e, conseqüentemente, do indivíduo, por meio da educação e sob o comando da filosofia. A felicidade comum é a meta. Rosa admite a possibilidade de ser político, mas só se for para atuar em benefício do homem, o que, de novo, o aproxima do filósofo, em intenção: quer um futuro para o homem e quer esse homem renascido.

Outro ponto em comum entre os textos analisados comparativamente é a demanda por um cidadão diferente, que exercite virtudes como a coragem, a temperança, a justiça e a sabedoria; e que saiba dominar seus impulsos por meio da racionalidade, para que nenhum desequilíbrio afete a saúde da *kallipolis*. Na cidade riobaldiana, a doença a ser evitada

é a “loucura” em que os homens estão imersos; para ela, a “cura” é a “reza”. O que Riobaldo deseja com a prática religiosa é purgar suas faltas, uma vez que se encontra no caminho da velhice e se preocupa com os “novíssimos”; além disso, ele precisa se persuadir da não existência do Diabo, para deixar para trás o temor de ter vendido sua alma e alimentar a esperança da salvação. Mas a “cidade da religião” não é voltada somente para essa necessidade pessoal, pelo contrário: é para todos sofrerem e vencerem juntos, com vistas a alcançar, depois da morte, um Céu, instância que representa não só a salvação da alma, mas a obtenção de um conhecimento de natureza superior. São estes os motivos centrais da narrativa da subida para fora da caverna em Platão.

Tanto na *kallipolis* platônica quanto na “cidade da religião” riobaldiana, vemos o desenho de uma realidade onde a política assume um valor ético inegável, onde o indivíduo e suas escolhas desvelam o tecido dramático da política. Ambos autores parecem apostar reconhecimento da importância de se pensar a realização pessoal não como desejo puramente egoísta de “vencer sozinho”, mas como anelo vinculado a metas coletivas, a sonhos compartilhados, estejam eles expressos em termos de “salvação”, “felicidade” ou outros. Mensagem que ecoa desde a Grécia Antiga, e mantém hoje sua atualidade: capinar é duro, cansativo, monótono e solitário, mas é o esforço individual necessário para produzir bons frutos, com vistas a uma vitoriosa colheita comum.

Referências

BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.

CASERTANO, G. *Uma introdução à República de Platão*. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Paulus, 2011.

CORNELLI, G. Refundar a cidade: do projeto filosófico-político das cidades pitagóricas à utopia projetual da *República* de Platão. In: CORNELLI, G.; XAVIER, D. G. (Org.) *A República de Platão: outros olhares*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

COSTA, G. G. da. Ensaio sobre hospitalidade e recepção em Guimarães Rosa. In: CORNELLI, G; COSTA, G. G. da (Org.). *Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte*. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil; São Paulo: Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. v. 1, p. 61-69.

ERLER, M. *Platão*. Tradução de Enio Paulo Giachini. São Paulo: Annablume, 2013.

IGLESIAS, M. Platão: a descoberta da alma. *Boletim do CPA 14*, Campinas, n. 5/6, p. 13-60, jan./dez 1998.

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ROBINSON, T. N. *As origens da alma*. São Paulo: Annablume, 2010.

ROSA, J. G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. Entrevista concedida a Günther Lorenz.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVEIRA, F. A. (Org.). *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*. [S.l.]: Éditions FAdS. [s.d.]. Disponível em: <http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017.

TRABATTONI, F. *Platão*. São Paulo: Annablume, 2010.

Recebido em: 2 de abril de 2018.

Aprovado em: 13 de junho de 2018.



A batalha de Eros no sertão de Rosa

The Battle of Eros in Rosa's Backlands

Claudicélio Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

claudicelio@gmail.com

Resumo: O artigo se propõe a discutir a natureza erótica em *Grande Sertão: Veredas* estabelecendo como ponto de partida as noções de Eros apresentadas n' *O banquete*, de Platão. Sabendo-se que o discurso erótico no diálogo platônico é múltiplo, buscou-se neste estudo demonstrar que a natureza indômita de Eros agencia a narrativa de Rosa fundindo o plano da guerra exterior, as batalhas pelo poder no sertão, com o plano da guerra interior, o embate entre aquilo que a tradição expõe como interdito e o desejo que quer transgredir. Se Diadorim nutre o Eros que o impulsiona à guerra, Riobaldo é alimentado por um Eros que só pode consumir o desejado à luz da imaginação ou da pulsão de ver. O conceito freudiano de pulsão, ou impulso erótico, sustenta a tese de que a saga rosiana assume um caráter de prosa moderna justamente porque aciona categorias psicológicas no monólogo-diálogo de Riobaldo que permitem ao leitor confrontar o dentro e o fora, o eu e o outro, o narrado e o narrável. De natureza interdisciplinar, o estudo parte da filosofia de Platão e aproxima-se da psicanálise, com as categorias desenvolvidas por Freud (2010, 2013), tais como pulsão de vida e de morte e pulsão de olhar.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; erotismo; pulsão; desejo.

Abstract: We propose a discussion about the erotic nature in *Grande Sertão: Veredas* (*The Devil To Pay in the Backlands*), establishing the Eros' concept shown in Plato's Συμπόσιον (Symposium) as the starting point. It is acknowledged that there's a multiple erotic discourse in platonic dialogues, hence its study aims to show the Eros' indomitable nature informs Rosa's narrative. His narrative mixes the exterior war plan (the battles for power in northeast backlands) with the interior war plan (the clash between what the traditional society claim as a taboo and the desire to break free). If Diadorim nurtures the Eros connected to war impulses, Riobaldo is fed by an Eros that can only

be consumed in the light of imagination or the drive to see. The Freudian concept of drive, or erotic impulse, sustains the thesis that Rosa's journey emerges as a modern prose mostly because it fires psychological categories on Riobaldo's monologue-dialogue, allowing the reader to confront the character's inside out, the "me" and the "other," the narrated and the tellable. This study develops its interdisciplinary nature as it starts from Plato's philosophy and gets closer to psychoanalysis, with categories developed by Freud (2010, 2013), such as life drive versus death drive and sight drive.

Keywords: Guimarães Rosa; erotism; drive; desire.

1. Diadorim – “ardor insuflado”

“Coração da gente – o escuro, escuros.”
(ROSA, 1982, p. 30)

O sertão como o espaço cênico cujo protagonista não é outro senão Eros é o que se pretende apresentar neste estudo. Esse deus incapturável, que ama operar sortilégios naqueles que fisga, é o espírito que circunda a trama da saga rosiana. E é o velho Riobaldo que, não conseguindo virar a página do seu passado de jagunço, insiste em acionar os cacos da memória para presentificar as artimanhas do desejo num testemunho de amor inflamado. Se o próprio autor afirmou que sua saga também tratar-se-ia de um poema grande,¹ podemos associá-lo ou a grandeza de um épico ou à singeleza de um idílio.

Grande sertão: veredas é todo ele uma ruminação de batalhas, mas a principal talvez seja a armadilha perpetrada por Eros. Mortos ou vivos, ninguém sai ileso das manobras do desejo. Na saga, o mundo exterior – o sertão – espelha o interior em sua natureza pulsante. Tudo constitui um devir. Essa aproximação da saga rosiana ao platonismo já foi trabalhada tanto por Benedito Nunes (2013) quanto por Luiz Roncari (2004). Nunes (2013, p. 40), por exemplo, sintetiza esse platonismo rosiano como uma tradição cujo cerne traduz “[...] toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico”.

¹ Ver BUSSOLOTTI, 2003, p.115.

Que poderes são contestados e/ou demolidos nas lutas entre os bandos de jagunços do sertão central? Luta-se por quê e por quem? O que faz homens de posses abandonarem suas terras e sua família para se lançarem no meio do mundo abraçados à morte? A troca de quê homens de posse alguma seguem os chefes e os defendem com unhas e dentes? Todas essas perguntas levam-nos a uma hipótese: o deus das paixões retroalimenta-se em tudo e em todos e, de diversas formas, impulsiona esses homens. Virulento e violento, Eros ama o caos ou a sua unidade? Entretanto, de que Eros estamos falando mesmo? Qual sua filiação e em que consiste sua natureza?

Essas perguntas parecem atuais. No entanto, formam a base de um dos primeiros textos da filosofia ocidental cujo tema era tentar circunscrever um discurso encomiástico ao deus das paixões. Escrevendo por volta de 380 a.C., Platão põe em cena personagens que são desafiados a narrar a melhor história sobre Eros. O diálogo de *O Banquete* ocorre na casa de Agaton durante um jantar em comemoração à sua vitória no concurso anual de tragédias. Seis concepções sobre Eros são apresentadas, incluindo a narrativa de Sócrates, que afirma que seu *eroticon logon* foi-lhe apresentado por uma mulher estrangeira chamada Diotima.²

Fedro, jovem amante da retórica e o primeiro a discursar, conta que Eros é um dos deuses mais antigos, sem genitores, e foi originado depois do *Caos* junto com a *Gaia* e manifesta-se de múltiplas formas. Fedro afirma que o exército ideal da polis deveria ser montado com amantes e amados, porque lutariam até a morte em defesa do que amam. Ou seja, sendo um “ardor insuflado”, Eros incita os amantes ao perigo e os conduz à morte. Ao utilizar as histórias de Alceste, Orfeu e Aquiles como exemplo de quem entrega sua vida, Fedro afirma que é virtuoso morrer por amor, pois “[...] o que realmente mais admiram e honram os deuses é essa virtude em torno do amor” (PLATÃO, 2016, p. 45).

Ronaldes de Melo e Souza (2008, p. 215), analisando “Buriti”, parte final de *Corpo de baile*, considera que, no sertão rosiano, a natureza assume a função de protagonista “porque representa o regime de fascinação da vida em si mesma (*zoe*), e não apenas o regime de representação da forma humana de vida (*bio*)”. Na obra de Rosa (1982) o espaço geográfico adota uma dimensão erótica, envolvendo todos os seres, mas sobretudo os homens. Eros habita as plantas, o vento, a água

² Há, ainda, um sétimo discurso, do belo Alcibiades que, bêbado, invade a casa de Agaton e narra sua tentativa (fracassada) de seduzir Sócrates.

das veredas, as asas e o canto dos pássaros. Também está na aridez das paisagens ermas, desérticas, perigosas, como no Liso do Sussuarão ou a encruzilhada das Veredas-Mortas. O deus habita as margens dos rios, a vau, o vão, as tortuosas estradas abertas entre o chapadão, as matas, o escaldante sol do dia e as friagens da noite. Mais do que um espaço topográfico reconhecível fisicamente, o sertão é pulsão de vida e morte, conceito de Freud³ (2010) para aquilo que no humano aciona ou freia o desejo. Não há como escapar: a guerra vigora dentro e fora do homem.

O pensador coreano Byung-Chul Han, em seu estudo sobre a *Topologia da Violência*, apresenta os *topoi* onde a violência reside, ou seja, os desdobramentos tensionais bipolares tais como *ego e alter*, *dentro e fora*, *amigo e inimigo* (2017, p. 8). Em seguida, o pensador elenca uma lista de *topoi* da violência presentes na cultura do Ocidente, seja na mitologia, seja nos fatos históricos:

Pertencem à topologia da violência o poder arcaico da violência (*Gewalt*), do sacrifício e do sangue, o poder mítico dos deuses ciumentos e vingativos, o poder de impingir a morte por parte do soberano, a violência da tortura, a violência sem sangue das câmaras de gás ou a violência viral do terrorismo. A violência macrofísica pode adotar ainda uma forma mais sutil e vir expressa, por exemplo, como violência da linguagem (HAN, 2017, p. 8-9).

É claro que o autor postula uma história da violência que vai dos tempos mais primitivos da história da humanidade, passando pela modernidade, até chegar na contemporaneidade, cuja culminância se constrói na elaboração de discursos difamantes que tem como meta o descrédito do outro. Se a violência é um tema presente na história da cultura, e se a literatura oferece a ficção como uma instância de confronto do real, interessa pensar nesse espírito da violência conduzida pelo princípio do prazer na saga de Rosa. Nela, Diadorim seria o “impulso para a morte, gerador de impulsos destrutivos que vão circulando até serem descarregados em um objeto” (HAN, 2017, p.27).

Em *Grande Sertão: Veredas* (1982) Eros se mune de um peculiar aparato bélico. Se a tradição ocidental pinta o deus munido de aljava e

³ Nos estudos *As pulsões e seus destinos* (1915) e “Além do princípio do prazer” (1920), Freud não restringiu o conceito de pulsão ao ato sexual. Por isso, ao desenvolver o estudo sobre sexualidade, chegaria à afirmação de que as pulsões contêm uma natureza dual.

flecha, Rosa pinta-o de baioneta e punhal. O que Eros deseja, afinal, é o sangue dos homens. Deus da guerra, só ele, ao fim e ao cabo, sai vencedor. Os amantes podem até vangloriar-se, mas sabem que não sairão ilesos dessa guerra que, na verdade, é plural. Riobaldo sabe disso. Há nele uma ferida crônica aberta. E o único unguento para amainar a ausência é a palavra narrável. Por isso, alivia o espírito atribulado do ex-jagunço um ouvinte atento que apenas o escute e o instigue a falar. Um analista? Riobaldo anseia abrandar a turbulência que carrega em si, mesmo sabendo que será impossível extirpá-la porque ela é sina impressa em seu nome: rio baldio, revolto, feroz. Por isso, os versos da “canção de siruiz”, que o jovem Riobaldo aprecia e vai acrescentando versos de sua própria autoria, pode ser compreendida como uma síntese das artimanhas de Eros em Riobaldo:

Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p’ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo
Cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão... (ROSA, 1982, p. 241)

A despeito das lutas entre bandos de jagunços em busca do poder em Riobaldo, a disputa é, sobretudo, interna, contra aquilo que o impulsiona ao amor e ele não compreende. Há muita motivação para que o passado se torne presentificável pela narração de Riobaldo vivendo a velhice à beira do Urucúia, seu rio de devoção. Ele necessita saber se foi pactário do Demo, numa desventura do mito fáustico.⁴ Entretanto,

⁴ A leitura da saga de Riobaldo como releitura do pacto do Doutor Fausto, de Goethe, foi tema, por exemplo, de trabalhos como o ensaio “*Grande sertão e Dr. Faustus*”, de Roberto Schwarz, de 1965, publicado em *A Sereia e o desconfiado* (1981), além do de Rosenfield (1992) e o de Fani Durães (1999). O já famoso ensaio de José Carlos Garbuglio (1980), de certo modo, sintetiza a condição mítica do pacto, relacionando-o ao fazer da língua. Assim, o pacto seria, necessariamente, uma condição linguística e estética do projeto literário de Rosa.

a ferida crônica do narrador, que não sara, é a paixão por Diadorim. No nível da narratividade, Rosa constrói um romance aos pedaços, fragmentos da memória de um velho que não tem nenhum compromisso com o tempo linear. O suspense da narrativa poderia estar no desfecho, quando o bando liderado por Urutu-Branco atrai Hermógenes para a morte pelas mãos não do chefe, mas de Diadorim. É a relação estranha de dois homens que chama a atenção do leitor, a ambígua amizade de Riobaldo e Reinaldo-Diadorim. Por que um velho do Brasil de dentro, envolto da cultura patriarcal, machista, sente necessidade de contar em detalhes para um homem instruído da cidade, a história de uma aparente amizade homoafetiva? O plano da narrativa e o plano da oralidade se confundem, inclusive, na proposição: manter a curva de suspense.

No capítulo “As três cores do amor”, de *O Brasil de Rosa* (2004), Roncari apresenta Riobaldo como um “herói sensual” e demonstra que a jornada de aprendizagem do personagem inevitavelmente o leva a lutas externas e internas: o plano de vingança contra o assassino Hermógenes e o insólito amor por Diadorim. Justificando as incoerências do herói, Roncari (2004, p. 202) mostra que “Riobaldo vive impulsos e atrações contraditórias que o carregam de um lado para outro”. Essas contradições de Riobaldo dizem respeito ao fato de o reencontro com Diadorim selar definitivamente seu destino de jagunço. É o reencontro com o menino do Rio, agora homem, e o fascínio por ele, que faz com que Riobaldo decida-se pela luta. Diadorim reúne todas as características do gênio indomável e duplo de Eros. Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, publicado um ano após o lançamento de *Grande sertão: veredas*, já associava o duplo da narrativa na alegoria do Rio onde os dois meninos – Riobaldo e Diadorim – se conhecem; como se as margens esquerda e direita das águas fossem as bordas de um “eixo líquido” que é força motriz da saga:

Nas águas do Rio, eixo líquido, dá-se o encontro com o Menino, com Diadorim menino, que marcaria toda a vida do narrador [...]. Simbolicamente, eles vão e vêm de uma a outra margem, cruzando e tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo, pois Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição (CANDIDO, 2002, p. 125).

Se Diadorim é o motor que o move na direção da guerra, Otacília é o princípio que opera um desejo de tranquilidade. Essas duas naturezas do amor seriam, na literatura, arquétipos dos conceitos freudianos de

princípio do prazer – Diadorim – e princípio da realidade – Otacília. Se aquele o impulsiona a se desafiar, empurrando-o para o precipício, este é seu porto seguro, remanso de paragem e sossego. De qualquer modo, a violência opera duplamente no romance de Rosa, seja no nível da história da vida jagunça, seja nas tensões da intimidade de Riobaldo agora reveladas ao ouvinte atento, o doutor da cidade. Tudo na narrativa se apresenta na forma de uma ambiguidade ou um duplo, que já foi minuciosamente estudado por Walnice Nogueira Galvão (1986): a oscilação de Riobaldo, o ser de Diadorim-Deodorina e o nível realista-fantástico da narrativa. Galvão (1986, p. 12-13) investigou a ambiguidade na saga de Rosa a partir de pares ambivalentes: a matéria historicamente dada versus a matéria imaginária, a dupla perspectiva do narrador-personagem que narra o vivido e vive o narrado; o conto no romance e o diálogo no monólogo, a mulher dentro do homem e o Diabo dentro de Deus, o discurso oral que é escrito. Galvão (1986, p. 105) também discute os traços do contraditório desejo em Riobaldo, que está sempre “estabelecendo um contraponto entre seus dois amores, Diadorim e Otacília, o guerreiro e a noiva, a vida de aventuras e fortes emoções ou a vida pacata e estabelecida, uma para o jagunço e a outra para o fazendeiro”. Embora a pesquisadora defina a relação de Riobaldo com Otacília como idealizada, “um quadro fixo” semelhante a um sacrário, conforme a descrição de Riobaldo, não é menos idealizada a imagem que ele elabora de Diadorim, também um ser sagrado, de modo que Riobaldo é um construtor de imagens-metades que só se completam na sua consciência. Essa talvez seja a maior entre todas as ambivalências que o romance explora. A imagem ideal de amada só existe unificada no íntimo do jagunço porque no exterior ele se depara com as metades. Entre as duas medidas de amor está Nhorinhá:

Se Diadorim se opõe a Otacília, por um lado, por outro também é o oposto de todas as mulheres. Todas as mulheres, aquelas com quem Riobaldo tem relações eventuais e efêmeras, mas prazerosas e incomplexas, estão representadas simbolicamente na memória de Riobaldo pela figura de Nhorinhá, que vai e volta em suas recordações como amada apesar de prostituta (GALVÃO, 1986, p. 106).

Para resolver, ainda que momentaneamente, o antagonismo do desejo, Riobaldo lança mão de uma mulher não idealizada, a prostituta

Nhorinhá, filha da feiticeira Ana Duzuzá. Roncari (2007) aproxima a mulher ideal de Riobaldo da imagem de Beatriz de Dante, mas na impossibilidade desse alcance:

Em vez de aspirar ao absoluto inalcançável de uma Beatriz elevada, o herói preferirá seguir o roteiro da vivência do amor perfeito no paraíso colonial-patriarcal brasileiro, o éden do Buriti-Grande, onde o colonizador encontrou uma solução bastante prática para preencher suas carências: se não encontrava todas as virtudes reunidas numa só mulher, nada mais prático que vivê-las separadamente com pessoas diferentes, já que, em termos, o problema da realização do absoluto e da totalidade se colocava apenas para os homens (RONCARI, 2007, p. 126-127).

Roncari (2007) compara Nhorinhá à dama de vermelho descrita numa passagem do “Purgatório”, da *Divina comédia*, de Dante, que, por sua vez, é representação da virtude teologal da Caridade. Sem reservas, Nhorinhá oferece-se aos homens que atravessam o sertão sedentos de sexo: “Ela é uma daquelas prostitutas doadoras de amor sexual e sensível, sempre acessível e ao alcance de todos, com as frutas sem dono das beiras de estrada.” (RONCARI, 2007, p. 127).⁵

Diadorim é apresentado como aquele que oferece a possibilidade de Riobaldo aprender a ver o mundo com olhos de beleza sem, no entanto, se esquecer da fúria. O problema é que Diadorim não passa de uma invenção de Riobaldo porque o que existe, aparentemente, é Reinaldo: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 1982, p. 236). Num sentimento que descamba para o proibido e reprovável, Riobaldo sente-se invadido por impulsos que vão do prazer ao desprazer, da necessidade de pôr um freio ao que sente ou abandonar-se nas perigosas veredas do desejo.

Essas sensações interiores são similares ao tempo das batalhas e das esperas na travessia do sertão, impulsos que parecem ir na direção dos conceitos freudianos. Em ensaio de 1920, uma década depois do estudo sobre as pulsões, Freud (2010) aprofundou-se na dualidade das

⁵ As três damas do canto XXIX do “Purgatório”, da *Divina comédia*, que representam as virtudes teológicas – Fé, Esperança e Caridade –, são descritas bailando e vestidas, cada uma, de uma cor: encarnado, verde e branco. Além de associar Nhorinhá à Caridade, Roncari (2007) também a aproxima da Afrodite pandêmica, a Afrodite comum, filha de mulher, vestida de vermelho.

pulsões (prazer-desprazer, princípio do prazer e princípio da realidade ou pulsão de vida e pulsão de morte). O princípio da realidade, ou pulsão de morte, não significaria a anulação do prazer, mas apenas uma estratégia do Eu para o adiamento da satisfação num impulso de autopreservação do indivíduo. Se a pulsão de vida não reconhece o perigo e empurra o indivíduo ao precipício, cabe à pulsão de morte tentar “educá-lo”. Como se vê, a teoria de Freud (2010, p. 225) é feita de polaridade na qual “o próprio amor objetal nos mostra uma segunda oposição assim, aquela de amor (afeição) e ódio (agressão)”. Em Riobaldo ocorre, portanto, uma luta de instintos cujo objeto pulsional é Diadorim. A guerra interna não é menor que a externa, porque promove uma torrente de sensações estranhas e inesperadas que vão da alegria ao desespero, da contemplação à tentativa de fuga, da aceitação à negação.

2. Nas asas de todos os pássaros, o Eros fantasmático-melancólico

“– Riobaldo... Reinaldo...”
– de repente ele deixou isto em dizer:
– “... Dão par, os nomes de nós dois...”
(ROSA, 1982, p. 112)

Os jagunços se movem pelo sertão sobre as patas dos cavalos, enquanto Eros paira sobre eles batendo suas asas nas asas de todos os seres alados e se transmutando constantemente. Benedito Nunes (2013, p. 42, grifo do autor) resume a natureza do amor no sertão de Rosa assim: “tenteando de vereda em vereda, de serra em serra, *eros*, em sua perene atividade, impulsiva e sôfrega, mal se detém numa forma, logo abre asas e prepara-se para voar na direção de outra”.

O amor sublimado tem um código, e cabe a Diadorim ensinar ao amigo Riobaldo a cartilha das aves, que é também cartilha amorosa do ver. Tudo no discurso apaixonado de Riobaldo indica essa tensão expressa pelo simbolismo dos seres volantes, a começar pelo conceito de amor, apresentado como “pássaro que põe ovos de ferro”. O próprio Diadorim é delineado como um pássaro que sintetiza todas as aves: “Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (ROSA, 1982, p. 34). Ou seja, as asas de Eros rufam em todos os pássaros do sertão apresentados

amorosamente a Riobaldo por Diadorim. Nesse sentido, Diadorim seria o “ardor insuflado” que ensina o amigo a olhar a vida enquanto o conduz à morte, segundo o discurso erótico de Fedro n’*O banquete*. Daí que a linguagem de Rosa, monólogo escrito que se traveste de diálogo ou conversa no plano da oralidade, põe em evidência a linguagem que narra o experienciado enquanto a valida no plano do presente. É uma via de mão dupla, portanto. Esse amor que deseja o fim, com violência, é o destino de Riobaldo e Diadorim. Sentença e condenação. E Riobaldo sabe disso quando avalia sua sina:

Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando? Mas quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera... Diadorim alegre, e eu não. Transato no meio da lua. Eu peguei aquela escuridão. E, de manhã os pássaros, que bem-me-viam todo tal tempo. Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Ôi, suindara! – linda cor... (ROSA, 1982, p.74).

Esse trecho ilustra o lirismo da prosa de Rosa ao mesmo tempo em que exhibe aspectos da linguagem mística que permeia a narração. A reflexão do narrador desconstrói a ideia linear de um tempo-espço, da história e da narrativa, que partem de um ponto – o começo –, e chegam a outro – o fim –, com o meio como travessia repleta de desacertos. Parar ou mirar o alto são as conclusões de Riobaldo. Mas o que seria tomar o rumo do alto? A presença dos seres alados permeando a narrativa é indício de uma leitura possível que vai ao encontro da reflexão empreendida pelo ex-jagunço. O pássaro é um ser do entremeio, vive entre céu e terra, é de lá e cá, necessitando de voo, mas também de pouso. No trecho, Riobaldo altera um substantivo onomatopaico de designação de pássaro para verbo, invertendo, desse modo, não apenas a natureza do ser na natureza da ação, mas a lógica do olhar. Não é o humano que vê as aves, senão elas quem o veem, e bem, inclusive dando conta de bons e maus agouros. O que Riobaldo vê, vê também Riobaldo, dialética que expõe a diferença e promove uma cisão do ver e do ser, conforme aponta Georges Didi-Huberman ao refletir sobre a fenomenologia da percepção no estudo que faz do *Ulisses* de Joyce: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Diadorim só pode ensinar a Riobaldo sobre matéria de condenação. Essa é a natureza do amor erótico que, mais uma vez, toma como simbologia um pássaro, a coruja suindara, ou rasga-mortalha, cujo canto, o imaginário popular associa a maus presságios. No trecho, Riobaldo chama a coruja, elogiando sua cor. Como nada na linguagem de Rosa deve ser preterido, embora o narrador não mencione o formato da ave, mas apenas a sua brancura, cabe lembrar que a coruja tem o rosto em formato de coração, informação que, implicitamente, reforça o caráter de condenação pelo amor a que o narrador está destinado.

Além disso, no episódio de maior lirismo da saga, quando o bando se reúne num lugar chamado Guararavacã de Guaicuí, espécie de entrelugar, um paraíso em meio ao sertão, ambiente propício ao descanso, o tempo da espera dá lugar a um tempo de contemplação. Assim, é nos pássaros que o olhar de Riobaldo mira, como se deles se esperasse um ensinamento e um presságio:

Os quem-quem, aos casais, corriam, cantavam, permeio às reses, no liso do campo claro. Mas, nas árvores, pica-pau bate e grita. E escutei o barulho, vindo de dentro do mato, de um macuco – sempre solerte. Era mês de macuco ainda passear solitário – macho e fêmea desemparelhados, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. Eu ri – “Vigia este, Diadorim!” – eu disse: pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava. O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o que? Vinha me pôr quebrantos [...] (ROSA, 1982, p. 220-221).

O ser duplo de Diadorim, uma condição paradoxal, apresenta-se na narração-contação de Riobaldo também associado a outra ave, uma andorinha, a partir de uma imagem afetiva que aparece na fala de outro jagunço, uma andorinha nas torres da igreja:

Mas Diadorim sabia era a guerra. Eu, no gozo de minha ideia, era que o amor virava senvergonhagem. Turvei tanto. – “Andorinha que vem e que vai, que é ir bem pousar nas duas torres da matriz de Carinhonha...” – o Pitolô falava. Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido (ROSA, 1982, p. 238-239).

O ser de Diadorim assim se configura: metade-homem, metade-mulher; metade-humano, metade-divino; metade-transgressão, metade-interdição. Aí, a manifestação do olhar impõe a percepção de que o ato de ver é também o ato de imaginar, ou, conforme Didi-Huberman (1998, p. 29), “seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.

O corpo de Diadorim é objeto de desejo de Riobaldo, que só pode contemplá-lo quando gostaria de tocá-lo. Nessa impossibilidade tátil, o outro resume-se a uma coisa para ser olhada, ou melhor, tateada com a imaginação erótica. Mais uma vez essa relação olho-corpo aproxima-se daquilo que Didi-Huberman descreve como “objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30), ou ainda como sendo “coisas a tocar, a acariciar [...] mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). As vontades súbitas de Riobaldo resvalam na impossibilidade e, por isso, culminam na pulsão de olhar, ou seja, Riobaldo assume o tempo todo a condição de *voyeur* em relação a Diadorim, o objeto de sua pulsão.

O apego a Diadorim, mais que salvação, é sobretudo perdição, espécie de feitiço, como indica Benedito Nunes (2013, p. 38): “Feitiço, artes, partes do Demo, astúcias do Maligno, que provêm menos de uma potência estranha, exterior ao homem, do que dos excessos, das ‘demasias do coração’”. Ora, o amor entre Diadorim e Riobaldo só pode ser compreendido sob a condição de um sentido duplo que a palavra “feitiço” carrega em sua etimologia: encantamento/desencantamento e sortilégio. Os amantes-amigos estão fadados à impossibilidade de concretização carnal do amor por vários motivos, desde o objetivo primordial da guerra para Diadorim, vingar a morte do pai, à questão do suposto amor homoafetivo na compreensão de Riobaldo. Na impossibilidade de abraçar amorosamente o corpo do amado, o amante abraça o nome:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas

– como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? (ROSA, 1982, p. 221).

Diadorim é modelado por Riobaldo numa misteriosa condição fantasmática. De fato, se Riobaldo não consegue o corpo do amado, precisa plasmar um corpo para possuir, e isso se dá na fronteira entre a imaginação e a linguagem, ação aproximada à reflexão sobre a cisão entre poesia e filosofia empreendida por Giorgio Agamben no prefácio a *Estâncias* (2007). Para Agamben (2007), representação e não-representação são os marcadores da palavra enquanto filosofia e poesia, na forma como cada uma cuida do seu objeto:

A palavra ocidental, está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, 2007, p. 12).

A natureza dupla de Reinaldo-Diadorim vai além do disfarce da mulher em homem. Isso é apenas o caráter físico porque há todo um complexo comportamental operando as naturezas, conforme indica Roncari (2007, p. 129-130):

O amigo Reinaldo participa das duas naturezas, ora demonstra a selvageria da primeira, a ferocidade que o associa à cobra, à onça, ao veado, e ora mostra estar à altura de certas entidades míticas, inteiramente dedicadas à glória da luta guerreira ou à busca da vingança. A complexidade de Diadorim é dada por aquilo que é do humano: a oscilação entre natureza e cultura, entre natureza animal e divina, e a criação dessa zona de mistura em que todo bem é acompanhado de seu reverso.

Riobaldo só pode experienciar o amor na condição platônica, isto é, como uma substância do mundo da idealização. A descrição que o jagunço faz desse insólito sentimento constitui a materialização linguística de um impasse, de uma objeção que se manifesta em Riobaldo como um torpor. Nesse sentido, o comportamento de Riobaldo ante ao que sente pelo amigo aproxima-se daquilo que Agamben (2007) define como

“fantasma meridiano” ou acídia, que a tradição medieval pintava como o pior dos vícios e que abatia, sobretudo, os monges em sua clausura. O fantasma derrubava suas vítimas após o ocaso do sol, infundindo nelas um estado de inquietação, embora, como diz Agamben (2007), a tradição moderna tenha limitado a interpretação a um estado de preguiça ou falta de motivação para o trabalho.⁶ Inúmeras vezes Riobaldo parece estar possuído desse Eros melancólico, inclusive tenta se insurgir contra sua condição jagunça desejando abandoná-la. Nesses momentos, é Diadorim quem espregueira, vigia e segue no encalço do amigo para reconduzi-lo ao objetivo da travessia. Sem Diadorim, Riobaldo provavelmente não teria entrado na vida de jagunçagem e, mesmo que tivesse optado por isso, não chegaria à função de chefe do bando. O romance pode, então, ser compreendido como um *Bildungsroman*, romance de formação, que acompanha as fases da vida de um herói até que ele alcance a maturidade física, psicológica e moral através de lições duras ou amenas das experiências cotidianas. Nesse sentido, Diadorim assume a condição de um mediador na tarefa da formação de Riobaldo nas artes da vida. É pedagogia da guerra, mas também pedagogia do afeto. E tudo isso se dá através da predisposição do olhar. Riobaldo aprende a ver na mesma intensidade que aprende a ler e a pegar nas armas.

Todavia, o Diadorim criado por Riobaldo é um fantasma erótico, impossível de ser corporificado à época em que os fatos ocorreram, mas que agora, no presente da narração, torna-se palavra concreta, um misto de reflexão filosófica e poética, mas nem por isso deixa de ser fantasmática:

Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais olha para passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava (ROSA, 1982, p. 221).

É sintomática essa fala de Riobaldo, que analisa o desejo por Diadorim como cobra que espregueira passarinho na intenção de abatê-lo, ou seja, a relação entre fome e comida, predador e presa, sujeito e objeto. Não é apenas uma alegoria que o jagunço expressa, uma vez que a fala

⁶ Agamben (2007, p. 27) explica que “Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão sobre a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero”.

culmina para a certeza de que dentro de si uma “serepente” se movia e crescia, oferecendo prazer e dor.

Desse modo, o Diadorim do inconsciente de Riobaldo não é menos verdadeiro que o Diadorim exterior e, justamente por isso, os dois Diadorim produzem em Riobaldo a “inelutável cisão do ver” de que fala Didi-Huberman (1998). Riobaldo carece de olhar para “gastar a imagem falsa”: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (ROSA, 1982, p. 222). O demônio que tenta Riobaldo é menos a configuração da maldade do que a configuração da acídia ou do desejo, uma espécie de mal do século. O Eros fantasmático-melancólico que se manifesta no jagunço o deixa em frangalhos ao ponto de desejar dar cabo à própria vida:

Acertei minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse ou não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou fugia – virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas (ROSA, 1982, p. 222).

Resumindo, o mal que assola Riobaldo é acidioso e cabe perfeitamente nesta definição de Agamben (2007, p. 32):

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso aquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele.

Riobaldo está possuído pela doença do amor, o mal do amor impossível. E seu comportamento denuncia essa necessidade de recusa ou ocultação do desejo. É um misto de vergonha do que sente e vontade de abandonar-se de si. É também uma irrefreável necessidade de acessar aquilo que não compreende: o amor pelo igual.

Por fim, o pássaro mais citado na fala de Riobaldo é o manuelzinho-da-crôa, a ave de predileção de Diadorim. É pelos olhos do amigo Reinaldo que Riobaldo aprende a ver nos pássaros um espelho do que era a relação velada dos amigos. Ao apresentar o casal de pássaros a Riobaldo, Diadorim diz que é preciso olhar com carinho para eles. Essa advertência, de certo modo, indica o simbolismo presente no comportamento dessa ave. E Riobaldo interpreta a lição e se põe a repeti-la ao longo de toda a contação:

Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa (ROSA, 1982, p. 111-112).

Riobaldo não é um jagunço iletrado, e podia mesmo ser professor, caso não tivesse escolhido enveredar pela vida jagunça. Entretanto, enquanto faz a travessia, é na cartilha de Diadorim que o jagunço soletra, com as formas, o canto e a beleza das aves. Lição de amor. É preciso lembrar que Diadorim é nome que somente Riobaldo conhece, como um presente dado, ou um pacto. Para os outros jagunços existe apenas Reinaldo. Por isso, no final da saga, quando Diadorim não aceitava as ordens do chefe Urutu-branco e quer acompanhá-lo ao Paredão, os jagunços estranham quando o nome Diadorim é revelado sem querer:

– *Diadorim é dôido...* – eu disse. Todo me surrupiei, instanteante: tanto porque “Diadorim” era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: – *Hem?* Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: – “Diadorim” é o *Reinaldo...* Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – ‘*Dindurinh*’... *Boa apelidação...* Falava feito nome de um pássaro [...] (ROSA, 1982, p. 429, grifo do autor).

Sim. Diadorim era nome de sina sobre o qual cabiam muitas vestimentas: Deodora, Das Dores, Teodora, A-Deus-Dada. Mas nome

de pássaro, em diminutivo, não apenas suaviza a dor e o peso que o humano carrega, como também sinaliza sua natureza alada sobrepujando o humano.

3. A potência divina e diabólica de Eros

“Diadorim – o nome perpetua.”
(ROSA, 1982, p. 281)

Diadorim é a designação do amor encoberto. Um significante aberto a infinitos significados. Um nome-disfarce. Especificamente, sustenta o peso de um paradoxo. É leve em sua composição fônica, mas terrível em sua essência semântica. Como corruptela de Deodora – que significa dádiva divina –, o “Deo” radical latino para Deus torna-se “Dia”, que entra na composição da palavra Diabo (δίαβολος) e significa “o que divide”. O duplo Diadorim-Deodora⁷ carrega duas naturezas antagônicas: é fortuna e infortúnio. Não seria esse paradoxo a própria essência de Eros?

No capítulo “As três cores do amor” do ensaio *O Brasil de Rosa* (2004) Luiz Roncari apresenta Riobaldo com um herói sensual contraditório, cujos impulsos amorosos o levam na direção de três perfis de amor representados nas figuras de Diadorim, Otacília e Nhorinhá. Mas é a natureza diabólica de Diadorim que o impulsiona na direção da guerra, modela o herói que será chefe dos jagunços e o faz necessitar fechar o corpo através de um pacto, seja com Deus, seja com o Diabo, para poder operar a vingança. A respeito dessa natureza de amor, Roncari (2004, p. 202) a associa a um duplo demônio alimentado por Riobaldo:

Essa comparação do amor por Diadorim com a luta contra o Hermógenes, como dois fatos ameaçadores e desordenadores que cruzaram o seu caminho e precisavam ser enfrentados, resume a luta do herói contra seus dois demônios: um, que decidiria sobre a sua vida familiar e privada; e outro, sobre a sua vida guerreira ou

⁷ No livro *Recado do nome*, fruto de tese de doutorado, Ana Maria Machado discute os sentidos ocultos nos nomes dos personagens rosianos, entre os quais Diadorim. Machado (2003, p. 68-69) elenca ao menos onze elementos que potencializam os sentidos múltiplos do nome, desde o polo Dia – Diabo e Deus – até a conotação para algo luminoso ou o verbo “dar”.

pública: com quem se identificaria, como seria reconhecido pelo outro e com base em que feitos e ações construiria a sua fama?

As contradições e os impulsos amorosos de Riobaldo são, para Roncari (2004), aquilo que dá à história do garoto que, ainda criança, conhece um menino que o introduz nas águas perigosas do destino ou da escolha e, depois, órfão de mãe, foge da casa do padrinho-pai para reencontrar o garoto, agora adulto, que o introduz nas vertentes e veredas da vida jagunça. O tempo fora do tempo, segundo Roncari (2004), que permite o embate entre amor e guerra, seria o cerne da saga, ilustração ficcional do mito de Harmonia, irmã de Eros, filhos de Afrodite e Ares (Beleza e Guerra), ou seja, o que o palco do sertão rosiano põe em cena, a sina de Riobaldo, que se constitui de “uma combinação animada pela junção e disjunção, sempre agônica e nunca acomodada, pois uma vem para unir, Afrodite, e o outro para separar e opor, Ares” (RONCARI, 2004, p. 202). Afinal, o Eros que age no sertão de Rosa é divino ou diabólico?

Embora a fortuna crítica sobre *Grande Sertão: Veredas* mostre que Rosa transplantou para o sertão o mito fáustico circunscrevendo nessa topologia o embate entre bem e mal à luz de uma consciência medieval cristã, se nos voltarmos para a natureza erótica da trama (e da linguagem), necessariamente precisaríamos recuar no tempo para buscar o referencial da mitologia grega e, posteriormente, tema de interesse dos socráticos. Nesse aspecto, através do discurso de Sócrates encenado por Platão em *O banquete* ficamos sabendo que Eros não é belo nem bom, nem disforme nem mau. Também não é deus, nem humano, mas um ser intermediário entre o mortal e o imortal e, sendo carente de coisas boas e belas, anseia por essas coisas. A palavra que nomeia o deus é “dáimon”, espécie de mensageiro ou arauto responsável por transmitir aos homens coisas divinas e levar aos deuses as súplicas humanas: “[...] e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo.” (PLATÃO, 2016, p. 119).

Eros é um deus que completa, que promove a unidade das partes com o todo, que reúne o que é fragmento e cola os cacos. Mas, acima de tudo, no discurso de Sócrates fica evidente a essência filosófica de Eros, ou seja, aquele que é intermediário entre o sábio e o ignorante. É nesse aspecto que Eros atua tanto em Diadorim quanto em Riobaldo. Na condição de aprendizes no vão do sertão, ambos nutrem o desejo de topar com a complexidade da natureza demoníaca de Hermógenes. A travessia do Liso do Sussuarão pode ser compreendida como metáfora

de um embate incerto. O *ethos* desse Eros os empurra para a batalha final no meio do nada. Se Diadorim imputa a Riobaldo a necessidade de fazer justiça, vingando a morte do pai, é certo que Riobaldo se fie na frágil certeza do pacto com o Demo nas Veredas Mortas para sentir-se poderoso.

Mas o presente do relato, o narrável, está já distante do vivido, o narrado. E o velho Riobaldo se mira no espelho estilhaçado da memória para ver o jovem Riobaldo. O espelho quebrado da memória está visível na narração, feita de pausas, de volteios, de retomadas e repetições. O velho sente necessidade de recontar o vivido na esperança de colar cacos de uma experiência turva: afinal, ele é ou não pactário? Por que o desejo pelo amigo Diadorim não saiu do plano da pulsão do olhar? Por que Riobaldo necessita das diversas experiências amorosas – sobretudo a tríade Diadorim, Otacília e Nhorinhá – para pensar na sexualidade inteira? A respeito dessa última questão, Roncari (2004, p. 205, grifo do autor) diz que “todos os arquétipos amorosos cabiam no *coração* de Riobaldo” e cita o trecho do romance em que o narrador reflete sobre essa natureza múltipla do desejo e a tênue fronteira entre o amor e ódio:

Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe (ROSA, 1982, p. 145).

Roncari (2004) vai ao *Banquete* de Plantão para analisar essa tríade amorosa, especificamente na versão de Eros narrada por Pausânias, que afirma haver dois Eros porque haveria duas Afrodites, uma celestial e outra comum. Pausânias deseja engrandecer uma forma de amor em detrimento de outro, ou seja, o amor elevado ou nobre seria aquele fruto da Afrodite celestial, no caso, associação ao amor entre dois homens. Mas a associação que Roncari (2004) faz dessa narrativa com as formas de amor em Riobaldo leva em consideração o fato de que o jagunço tinha consciência de que havia os encontros amorosos passageiros (o caso da prostituta Nhorinhá) e o encontro amoroso para a vida (o caso de Otacília). Mas onde fica o amor por Diadorim? Justamente no plano de uma construção imaginária entre aparência e essência, entre o que podia ter sido e o que realmente foi. A sexualidade em Riobaldo se reflete, segundo Roncari (2004), como um campo aberto:

O que ele [Riobaldo] fazia era demarcar uma fronteira muito nítida entre os três amores: o carnal, de Nhorinhá, o aparente homossexual, erótico e incestuoso, de Diadorim, e o elevado, de Otacília. Porém, cada um parecia ser vivido por ele como um complemento dos demais. (RONCARI, 2004, p. 205).

A sexualidade de Riobaldo é um campo aberto, posta em xeque, inclusive, especificamente em virtude de sua obsessão por Diadorim, supostamente outro homem. Mas o desejo, aí, esbarra na tradição que deve manter ilesa a masculinidade. Riobaldo sente, contempla com admiração os traços delicados do amigo, mas a necessidade de manter-se viril o impede de avançar. Essa tensão é apresentada inúmeras vezes, mas especificamente numa cena em que Riobaldo, na ânsia de satisfazer seus desejos através da masturbação, acaba surpreendendo outro jagunço no ato solitário:

Agora – e os outros? – o senhor dirá. Ah, meu senhor, homens guerreiros também têm suas francas horas, homem sozinho sem par supre seus recursos também. Surpreendi um, o Conceição, que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas moitas; momento que raro se vê, feito o cagar dum bicho bravo. – “É essa natureza da gente...” – ele disse; eu não tinha perguntado explicação. O que eu queria era um divertimento de alívio. Ali, com a gente, nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento [...] (ROSA, 1982, p. 240).

Essa natureza oscilante, pulsão de vida e morte, permeia todo o discurso de Riobaldo, dando à trama sua condição tensional. Assim se configura o desejo, cuja explicação Freud (2010) retira, entre outras coisas, da filiação de Eros apresentada no discurso de Sócrates n’*O Banquete*, que o descreve com uma natureza feiticeira e sofista: “[...] ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista [...]” (PLATÃO, 2016, p. 121). Isso se dá pela sua filiação, cuja mãe é *Penia*, a Pobreza, e cujo pai é *Poros*, o Recurso. Ora, todo aquele que é inflamado de Eros, portanto, é um ser oscilante entre a presença e a ausência, entre a indignância e a abundância, entre o saber e a ignorância; quando tudo consegue, rapidamente tudo perde. Não à toa, o subtítulo do romance de Rosa (1982) coloca entre parênteses uma frase nominal “(O

diabo na rua, no meio do redemoinho...)”, a repetir-se na narrativa, quase como uma sentença, para logo ser contestada pelo narrador: “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 1982, p. 11).

Se o título do romance-poema divide com dois pontos o universo do sertão e as suas veredas, ao colocar o diabo dentro de parênteses o autor parece sugerir simbolicamente que o espírito arredio e ambivalente está preso à essência do homem, nos crespos e nos avessos. Por isso, a natureza exterior, o sertão e sua multiplicidade, pode ser lida como uma reflexão da natureza humana, sendo, naturalmente, o diabo a força que regula tudo: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: ‘menino – trem do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” (ROSA, 1982, p. 11, grifo do autor).

No capítulo “O amor como uma história de perda: Freud”, do livro *Amor, uma história*, Simon May (2012) sistematiza o conceito de desejo em Freud e afirma que, embora suas teorias tenham sido colocadas de lado e substituídas por outras, o fascínio que elas ainda produzem diz respeito ao fato de que “exploram destemidamente a visão minoritária que concebe o amor como animado por impulsos crus que nunca podem ser satisfeitos de maneira estável ou curados de seu potencial para a destruição [...]” (MAY, 2012, p. 259-260). Ora, parece que o diabo de Riobaldo estaria mais para o gênio múltiplo que pulsa de vida descrito no diálogo de Platão, que é também objeto de estudo de Freud (2010). O desejo é o ser intermediário entre o alto e o baixo, entre o bem e o mal, entre o aqui humano e o lá divino, o *dáimon* responsável por se colocar no meio do caminho, da rua, do redemoinho, e promover uma mudança drástica nos rumos dos homens com sua fome e sede insaciáveis.

Um ser alado, impulsivo e sôfrego, Eros infunde nos amantes, por vezes, um estado de melancolia. Em matéria de desejo, quem pode diferenciar entre o que é da ordem do real e o que é da ordem da invenção? Para investigar os fantasmas de Eros, Agamben (2007) recorre aos estudos de Freud sobre *Luto e melancolia* e *Complemento metapsicológico à doutrina dos sonhos*, quando, em meio à perda do objeto de desejo, o sujeito passa a construir uma imagem para preencher o objeto perdido, naquilo que Freud, em *Luto e melancolia*, chamou de “psicose alucinatoria do desejo” (FREUD *apud* AGAMBEN, 2007,

p. 48). Ou seja, o desejo elabora fantasmas para fugir de uma realidade dolorosa, como no caso da perda de um ser amado, não necessariamente apenas pela morte. Agamben (2007) volta sua atenção à tradição medieval sobre a origem da melancolia, a bÍlis negra que gerava a síndrome atrabiliária, e afirma ser provável que a psicanálise pode ter resgatado a noção medieval do fantasma para analisar os processos psíquicos de construção e manutenção de imagens. O pensador também afirma que é possível partir dessa suposta teoria do fantasma para se explicar a gênese do amor, ou seja, o caráter fantasmático do amor. A origem do enamoramento, diz Agamben (2007, p. 50), “não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espÍritos fantásticos [...]”.

A melancolia é um processo erótico que aciona uma ambiguidade fantasmática, ou seja, ela constrói uma “dúplice polaridade, demoníaco-mágica e angélico-contemplativa, da natureza do fantasma” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Na condição de um contador dos fatos que lhe ocorreram há muito tempo, o narrador-personagem de Grande Sertão: Veredas estaria mais preocupado com o possível pacto que teria feito nas Veredas Mortas ou com o fato de não ter podido vivenciar carnalmente o amor por Diadorim? Como o que temos diante de nós – também ouvintes atentos do velho Riobaldo –, são apenas os dados da memória até a morte de Diadorim e a deposição da vida jagunça, ficamos interessados em saber como Riobaldo conviveu com a perda do seu amor e como o luto foi ressignificado. Mas é sintomático perceber que o nome Diadorim disputa uma primazia no relato tanto quanto os diversos nomes do Diabo. Se Riobaldo afirma que Diadorim era sua neblina, parece-nos provável pensar que o Diadorim é o fantasma e o enigma mais forte a nutrir o íntimo do narrador. Diadorim, portanto, não apenas foi, mas continua sendo neblina, um fantasma do desejo que atormenta e turva a memória do velho Riobaldo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese-antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 125-139.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DURÃES, Fani Schiffer. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: ABL, 1999.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239. (Obras Completas, 14).
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa, o pactário da língua. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 22, p. 167-180, 1980.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MAY, Simon. *Amor, uma história*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RONCARI, Luiz. A tríade do amor perfeito no Grande sertão.... In: *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007. p. 125-132.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. O pacto entendido como “lance”. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, n. 19, p. 93-99, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr. Faustus*. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-52.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

Recebido em: 27 de abril de 2018.

Aprovado em: 3 de agosto de 2018.



Ressonâncias da tradição: Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Simões Lopes Neto

Resonances of the Tradition: Guimarães Rosa, Mário de Andrade, and Simões Lopes Neto

André Tessaro Pelinser

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Currais Novos, Rio Grande do Norte / Brasil

andre.pelinser@gmail.com

Resumo: Este artigo examina as obras de João Guimarães Rosa, Mário de Andrade e João Simões Lopes Neto com o objetivo de verificar em que medida pontos de contato identificados na ficção desses autores promovem rearranjos na série literária brasileira. O estudo parte da noção de tradição literária, tal qual formulada por T. S. Eliot e Jorge Luis Borges, e, em seguida, procura mapear a ocorrência de ressonâncias das principais obras de Mário de Andrade e Simões Lopes Neto na literatura de Guimarães Rosa. Assim procedendo, pretende averiguar como a obra de Guimarães Rosa ressignifica os textos de Mário de Andrade e Simões Lopes Neto, renovando sua legibilidade e modificando sua posição no campo literário.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Mário de Andrade; Simões Lopes Neto; tradição literária.

Abstract: We discuss João Guimarães Rosa's, Mário de Andrade's, and João Simões Lopes Neto's works, with the purpose of verifying to what extent contact points identified in these authors' fiction promote readjustments in the Brazilian literary series. The reflection is based on the literary tradition notion, as formulated by T. S. Eliot and Jorge Luis Borges, and subsequently aims at mapping the occurrence of resonances of Mário de Andrade and Simões Lopes Neto works in Guimarães Rosa's literature. By doing so, the study intends to examine how Guimarães Rosa's work resignifies Mário de Andrade and Simões Lopes Neto texts, renewing their legibility and modifying their position in the literary field.

Keywords: Guimarães Rosa; Mário de Andrade; Simões Lopes Neto; literary tradition.

1 Guimarães Rosa e a tradição

São muitos os temas que, de formas variadas, aproximam e distanciam obras e autores aos olhos da crítica. A cada evocação que se faz de um autor e de sua obra, estão em jogo formas de apropriação e de deslocamento cuja possibilidade de realização é proporcional à legitimidade de quem as enuncia. Nos estudos sobre a tradição regionalista na literatura brasileira, alguns temas têm se mostrado constantes, como a busca por uma poética da oralidade, problemas relacionados à descrição, questões relativas a valores vistos como tradicionais, tais como honra e lealdade, a figuração do feminino, além da ligação das personagens com a terra. Em maior ou menor grau, todos estes aspectos permearam a fortuna crítica de Guimarães Rosa e foram empregados para traçar elos entre sua obra e as de seus antecessores, ora os aproximando, ora os afastando.

Pela análise de certas soluções narrativas encontradas por Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do Poço*, José Maurício Gomes de Almeida identifica como problema crucial para a época o equilíbrio necessário para fazer se expressarem personagens associadas às camadas pouco instruídas da população sem prejudicar seriamente a verossimilhança da obra. “Como, dentro da perspectiva de um autor realista e regionalista, manter-se fiel a esta dupla realidade sem acarretar desequilíbrio na estrutura artística do romance?” (ALMEIDA, 1999, p. 161). Para o autor, diversas foram as formas de enfrentamento do problema, que nem sempre foi resolvido satisfatoriamente. Por vezes, o contraste entre a linguagem empregada no discurso do narrador e aquela reservada ao discurso direto das personagens teria emprestado às narrativas desagradável aspecto híbrido, pouco convincente do ponto de vista artístico.

Este problema, no entanto, não se limita àquele momento histórico. Remonta às preocupações de José de Alencar acerca do registro popular da linguagem, passa por Simões Lopes Neto e Mário de Andrade e se relaciona à elaboração de um método particular por Guimarães Rosa. Para dar conta dos dois níveis de discurso e procurar sanar o fosso que ameaça separar personagens e narrador, o escritor mineiro desenvolveu uma abordagem a um só tempo individual e devedora das experiências anteriores. Com ela buscou aliar uma radical inventividade linguística ao aproveitamento do repositório da fala popular de sua região de origem, produzindo como síntese um estilo peculiar, cuja linguagem chegou a ser considerada completamente nova. Segundo Rosa (1991, p. 81),

[p]rimeiro, 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 (*sic*) 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.

Se, de um lado, o autor recorre à expressividade regional da língua, em moldes similares ao que haviam feito Simões Lopes Neto e depois Mário de Andrade, de outro, aplica um criterioso processo de reelaboração de vocábulos, tendo por base suas raízes etimológicas, de modo a reanimar o máximo possível os significados mais próximos dos originais. Disso resultam construções frasais profundamente híbridas, situadas na tensão entre a linguagem tradicional das regiões representadas e a inovação de teor erudito, que acabam por exigir do leitor atenção aos detalhes e perspicácia para compreender os sentidos que emergem dos jogos de palavras.

Exemplificando com minúcia o primeiro dos procedimentos, Eduardo Coutinho (1991) analisa o emprego rosiano do termo “sozinho”, que, sendo originalmente uma intensificação do vocábulo “só”, teria perdido sua carga de intensidade pelo uso constante. Para recobrá-la, Guimarães Rosa repetiria o processo original de afixação que agregou o sufixo *-inho* ao vocábulo “só”, criando desta vez “sozinhozinho”. No que se refere à aglutinação, observam-se neologismos como “nenhão”, unindo os termos “nenhum” e “não”, bem como “prostitutriz”, a partir da mescla de “prostituta” e “meretriz” (COUTINHO, 1991, p. 204-205). Já no que se refere a um dos *Leitmotive* de *Grande sertão: veredas*, Coutinho destaca o papel do vocábulo “nonada”: “Esta palavra, que significa basicamente ‘não-senso’, ‘bagatela’, e é um composto de ‘no’ (contração de uma preposição com um artigo) e ‘nada’, expressa, no romance, o tema do absurdo da vida, representado pela figura do diabo” (COUTINHO, 1991, p. 206).

No que tange à discussão razoavelmente recorrente sobre ter ou não Guimarães Rosa criado uma linguagem própria, Coutinho se fundamenta no pensamento de Cavalcanti Proença para afirmar que, “ao criar formas que não pertencem à ‘norma’ do português, Guimarães Rosa transgredir o uso comum desta língua, mas não ultrapassa, em momento algum, as barreiras impostas pela sua estrutura” (COUTINHO, 1991,

p. 210). Na verdade, de maneira muito semelhante ao que se verifica principalmente nos contos de Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa tira proveito de características particulares às variações linguísticas utilizadas no interior do Brasil. Eduardo Coutinho ressalta, por exemplo, como a pesquisadora estadunidense Mary Lou Daniel investiga “uma série de casos de alteração fonológica, dentre os quais o da terceira pessoa do singular, do presente do indicativo dos verbos em *-iar*, que se torna *-eia*, ao invés do corrente *-ia* (‘apreceia’, por ‘aprecia’, ‘negoceia’, por ‘negocia’), por analogia com os verbos em *-ear*, que apresentam esta forma (‘passeia’, ‘penteia’)” (COUTINHO, 1991, p. 212).

Embora Simões Lopes Neto não costume deformar as conjugações verbais como estratégia de construção de uma poética da oralidade – chegando no máximo a formulações como “– ‘Stá feito!...” (LOPES NETO, 2009, p. 78) –, ele recorre a expediente não muito distinto daquele de Guimarães Rosa quando opta por fórmulas como o famoso “Patrício, escuite!” (LOPES NETO, 2009, p. 31), os inúmeros “vancê” em lugar de “você”, ou as frases sincopadas e carregadas de expressões regionais que permeiam toda a obra. Como se percebe no conto “Correr eguada”, a ênfase dada à quantidade de gado livre disponível nos pampas no passado repousa em uma hipérbole bastante complexa. Seu efeito de oralidade advém do emprego de terminologia marcadamente regional, da síncope, da contradição e de empréstimos linguísticos, produzindo imagem de rara beleza: “Eguada xucra, potrada orelhana, isso, era imundície, por esses campos de Deus: miles e miles!” (LOPES NETO, 2009, p. 59).

O caso de Guimarães Rosa é particularmente complexo nesse aspecto devido à síntese de elementos que o autor logrou imprimir em seu texto. Enquanto, por um lado, há um profundo interesse pela literarização do sertão e dos campos gerais, por outro, seu domínio sobre largo repertório cultural do Ocidente e do Oriente frequentemente desafia a atividade crítica. Ao mesmo tempo em que conserva ressonâncias advindas de seus pares locais e mantém intimidade com a realidade regional, as relações em sua obra são sempre múltiplas. Procurando explicar algumas delas a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, o autor se refere à presença de intertextualidades com o “Cântico dos Cânticos”, o “Apocalipse” e a *Divina comédia* em “Dão-Lalalão”, novela de *Corpo de baile*. Guimarães Rosa demonstra um manejo consciente das ressonâncias entre textos, embora afirme ser aquele o único caso em que buscara tal efeito – ao menos em grau tão elevado:

Voltando ao “*Dão-Lalalão*”, isto é, aos curtos trechos em que assinalai as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-doscantáveis. (ALÍAS, é apenas nessa novela (“*Dão-Lalalão*”) que o autor recorreu a isso.) Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie do que é a inserção de uma frase temática da “Marselhesa” naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa de versículo de São João (Evangelho) no “Crime e Castigo” de Dostoiévski [sic]. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de subpara-citações (?!?): isto é, só células temáticas, gotas da essência esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas *fugas*?)” (ROSA, 2003, p. 87, grifos e formatação do autor).

Independentemente de o autor ter ou não recorrido ao mesmo expediente em outras ocasiões, há indícios de que essa característica se repete em sua obra. O diálogo intertextual que recupera autores pretéritos não precisa ser conscientemente explorado pelo artista, ele pode muito bem provir de uma espécie de memória textual que conecta escritores e obras de maneiras por vezes imprevisas. É por esta via, por exemplo, que James Joyce se faz presente na ficção rosiana segundo diversos estudos. Não obstante as negativas de Guimarães Rosa, a crítica literária continuou a apontar nexos entre sua obra e a do prosador irlandês, transformando-o em espécie de precursor ilustre do escritor brasileiro.

Em missiva de 3 de novembro de 1964 destinada a Mary Lou Daniel, o próprio escritor tece comentários relevantes sobre as obras de ilustres antecessores aos quais era frequentemente comparado:

De Joyce, só li parte do *Dubliners*. O *Ulysses*, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo feroz, uma atitude que não é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de *voulu* que me repele. (Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim, ao que eu escrevo...) Mário de Andrade, polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de ‘abrasileirar’ a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeiá-

la, denotando irremediável mau gosto. Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. [...] Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um ‘*milhor*’ (por *melhor*) – que eu só seria capaz de usar com referência a ‘*milho*’. (Em todo o caso, adorei ler o *Macunaíma*, que, na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?)” (ROSA *apud* MARTINS, 1979, p. 374, grifos do autor).

Certamente não deve ser subvalorizada a dimensão política de tais declarações, vindas de um escritor que, já consagrado, não mais necessita recorrer ao suporte representado por influências legitimadas. Na verdade, neste momento é possível que o autor se preocupe – ainda que inconscientemente – em evitá-las, porquanto já detém capital literário suficiente para exercer ele mesmo a influência legitimadora. De todo modo, é bastante significativa a frase com que o autor encerra o raciocínio. Por um lado, Guimarães Rosa nega um parentesco próximo, criticando em termos duros aquilo que observa como defeitos graves nas obras de seus precursores, enquanto, por outro, assume a possibilidade de conservar algo destes autores. Talvez sem perceber, o escritor mineiro coloca em prática os conhecidos postulados de T. S. Eliot (1950) e Jorge Luis Borges (2005) sobre os pontos de contato entre obras e autores ao conceder a presença de ressonâncias da tradição em sua obra ao mesmo tempo em que anuncia a individualidade de sua voz.

A questão é que, em se tratando de gênese artística, a porção consciente do trabalho não deixa de congrega conteúdos inconscientes, uma vez que sua elaboração passa por aquilo que Eliot definiu na bela analogia da mente criadora como um catalisador que atua a partir de emoções e sensações, ressignificando a realidade (ELIOT, 1950, p. 53-54). Como um dos resultados desse ato inventivo, desponta a idiossincrasia de cada escritor, cuja incumbência, para Jorge Luis Borges (BORGES, 2005, p. 131-134), é não só a particularização do autor, mas também a possibilidade de comunicar sua obra com outras que a precederam. Isso porque, depois de conhecê-la, o leitor altera sua forma de ver e ler o passado, identificando diálogos que seriam, a princípio, improváveis.

Ainda que as perspectivas de Borges e Eliot apresentem diferenças não negligenciáveis, sua aproximação é frutífera e complementar. Se com Eliot a obra verdadeiramente nova desloca a tradição quando surge porque, dentre outros motivos, nela se verifica a presença dos poetas mortos, com Borges os poetas mortos também passam a incorporar a

idiossincrasia do novo texto. A rigor, essa forma de deslocamento do passado não deixa de estar presente em Eliot, conforme sua argumentação de que o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que impacta simultaneamente todas as obras que a precederam, dado que o monumento formado pelos textos existentes é alterado pela inserção do novo (ELIOT, 1950, p. 49-50). A inovação de Borges, entretanto, reside em explicitar que determinados elementos característicos da nova obra de arte são acrescentados a obras do passado à medida que o olhar do leitor, agora munido de percepção renovada, torna-se apto a identificar o que antes não existia e em seguida passara ao estado latente. Nesse sentido, no entender de Borges, o escritor *cria* seus precursores.

Por este viés, Borges não confronta a noção de tradição formulada por Eliot; antes a suplementa, ao esclarecer uma das formas pelas quais o passado é deslocado pelo texto inovador. Há, portanto, uma via de mão dupla: à proporção que os poetas mortos fazem-se ouvir na nova obra e com isso assinalam vigorosamente a qualidade desta, a nova obra ressignifica a leitura dos poetas mortos. Ao fazê-lo, desloca a tradição. Assim procede Guimarães Rosa, pois incorpora em seu texto todo um conjunto de referências do passado e com elas constrói uma imagem única do sertão. Desta síntese, brota a individualidade do autor, a idiossincrasia que torna sua ficção inconfundível e que retroage sobre a tradição, ressignificando-a.

2 Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Simões Lopes Neto

Não surpreende, então, que, apesar das ressalvas de Guimarães Rosa, a crítica literária nacional não tenha eximido sua obra de vínculos à de Mário de Andrade. Henriqueta Lisboa, por exemplo, em texto sobre o motivo infantil na ficção rosiana, identifica parentesco entre o escritor mineiro e o paulista justamente no caráter lúdico do trato com a palavra:

O escritor brasileiro com que Rosa se harmoniza, também a esse aspecto, é Mário de Andrade. A alegria de viver e de criar, a faculdade de expandir-se no jorro abundante das palavras, o dinamismo estilístico levado às raias da ingenuidade, certas expressões de mato verde, são peculiares aos dois (LISBOA, 1991, p. 172).

Observa-se, portanto, uma aproximação entre os dois autores que procura destacar o êxito por eles alcançado a partir de um trabalho libertador com a palavra. Não obstante, é distinto o resultado apresentado por ambos quando examinadas mais de perto algumas das soluções empregadas em seus textos. À diferença do Mário de Andrade de *Macunaíma*, cuja rapsódia acolhe vários gêneros poéticos e os submete a uma intenção paródica que os fratura polifonicamente, Guimarães Rosa busca incessantemente a fusão da poesia no corpo das narrativas, tornando-a parte do efeito polifônico da obra. Neste sentido, se são evidentes os pontos de contato entre estes dois mundos, parece diferir a natureza do impacto causado por cada um deles.

Por conta dessa proximidade, a idiosincrasia rosiana se faz inevitavelmente presente na leitura de *Macunaíma*, ora atestando a similitude das soluções elaboradas, ora denunciando sua diferença. Nos dois casos, a apreensão do texto andradiano se vê retrospectivamente influenciada pelo fecho de luz proveniente de seu sucessor. Assim ocorre quando Macunaíma tem uma “satisfa mãe” (ANDRADE, 2007, p. 54), em lugar de “satisfação”, ao se dar conta de sua liberdade. O mesmo se verifica quando o protagonista confere sentido de advérbio a um substantivo ao afirmar ter enxergado “um despotismo de timbó” (ANDRADE, 2007, p. 21) perto de uma gruta, referindo-se à profusão de árvores daquela espécie no local em que desejava pregar uma peça nos irmãos, ou quando pede ajuda aos ingleses, que sacodem uma árvore de onde “despencou um desperdício de balas” (ANDRADE, 2007, p. 59). Pode ser igualmente lida à luz de Guimarães Rosa a caracterização de Tia Ciata, “uma negra velha com um século no sofrimento”, que “era só ossos duma compridez já sonolenta pendependendo pro chão de terra” (ANDRADE, 2007, p. 75-76).

São muitas as fórmulas deste tipo ao longo de *Macunaíma*, as quais, por um lado, antecipam as práticas de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que são, por outro, retroiluminadas pelas releituras de que são objeto hoje. Internalizadas na ficção rosiana e submetidas à ação da memória textual do leitor, tais construções acabam ressignificadas e revalorizadas. Isto pode ser averiguado pela contraposição de trechos de *Sagarana* e *Corpo de baile* a passagens de *Macunaíma*, o que revela diferenças no emprego da associação de termos por parte de Guimarães Rosa e Mário de Andrade: em um caso, obtém-se maior organicidade narrativa; em outro, liberdade formal. De um ponto de vista diacrônico,

uma solução possibilita a outra; por um viés sincrônico, uma retroilumina e ressignifica a outra.

Assim, em “O burrinho pedrês” observa-se um poema em redondilha menor que não apenas se encontra diluído no corpo da novela, mas contribui para sobrepor imagens e sentidos acerca da boiada que se desloca pelo campo, erigindo-a em ente coeso que se move compassadamente:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (ROSA, 2001c, p. 50-51).

Eis que, com isso, “A boiada vai, como um navio” (ROSA, 2001c, p. 51).

Procedimento semelhante é oferecido em “Cara-de-bronze”, novela de *Corpo de baile*, na qual uma nota de rodapé antropomorfiza uma série de plantas. Mais do que preciosismo autoral, a estratégia adiciona significado à busca da “poesia das coisas” perpetrada por Grivo a mando do recluso fazendeiro Cara-de-bronze. Como se buscasse comprovar a poesia do mundo encontrada pelo vaqueiro, o autor elabora uma “estória” erótica tendo por recurso somente os nomes das árvores da região:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalinho. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, 2001b, p. 151).

Como explicitado por Guimarães Rosa em carta a Edoardo Bizzarri,

[c]onta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “São gonçalo” é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos (ROSA, 2003, p. 94).

Em face disso, podem ser relidos certos processos levados a cabo em *Macunaíma*. Inovadores e por vezes radicais em seu tempo, surgem agora ressignificados como conformadores de uma tradição literária e redimensionados em razão das conquistas subsequentes. Em comparação, trechos que empregam associações de palavras em *Macunaíma* parecem menos propícios a agregar camadas orgânicas de significados ao tecido narrativo e mais interessados em esgarçar o raio de ação do escritor, pela equiparação de popular e erudito. Há vários exemplos nesse sentido ao longo da narrativa, dos quais destacam-se:

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n'água espantou os mosquitos. E eram muitos mosquitos puins maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas mariguís borrachudos varejas, toda essa mosquitada (ANDRADE, 2007, p. 22).

e

Perguntaram pra todos os seres, aperemas saguis tatus-mulitas tejus muçuãs da terra e das árvores, tapiucabas chabós matintapereras pinicapaus e aracuãs do ar, pra ave javiim e seu compadre marimbondo, pra baratinha casadeira, pro pássaro que grita “Taám!” e sua companheira que responde “Taím!”, pra lagartixa que anda de pique com o ratão, pros tambaquis tucunarés pirarucus curimatás do rio, os pecaís tapicurus e iererês da praia, todos esses entes vivos mas ninguém não vira nada, ninguém não sabia de nada (ANDRADE, 2007, p. 44-45).

Ou, ainda:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus (ANDRADE, 2007, p. 51).

Nesse sentido, é importante ter em mente que as estratégias de Mário de Andrade e Guimarães Rosa possuem objetivos distintos. Mais de um crítico já aproximou as longas listas – de jacarés, de pássaros, de

macacos, da flora, do dinheiro – sem virgulação aos ritmos da poética popular, principalmente ao gênero musical da embolada. Nesta, o cantador “embola” séries de elementos, depois “arrepanhados” em um último verso. De certo modo, o mesmo faz Mário de Andrade, ao proceder a longas enumerações para em seguida arrebanhá-las em uma fórmula final frequentemente derrisória e paródica. Entre outras coisas, o efeito é de valorização da poesia e da música populares, no sentido de alçá-la à esfera do erudito como solução poética polifônica, que engloba vários ritmos e gêneros. Guimarães Rosa, como se vê, tem objetivos e estratégias diversos, embora encontrem-se em muitos momentos.

Considerando-se que, antes de Mário de Andrade, talvez nenhum outro autor tenha efetuado processo semelhante na literatura brasileira, é plausível aventar que possivelmente aí resida parte da inspiração rosiana para executar estratégias semelhantes. Neste caso, vê-se bem a força do poeta morto que ressurgue, completamente transformada, na obra e pela voz de seu sucessor. A um só tempo, portanto, o legado de Mário de Andrade é retomado e ressignificado por Guimarães Rosa, que assim dá à luz uma idiosincrasia própria, a qual, por sua vez, retroage sobre seu precursor recém-criado – por vezes evidenciando sua força, por vezes ressaltando onde foi ultrapassado.

Por isso, compreendem-se opiniões como a de Eduardo Coutinho, que registra precisamente o deslocamento imposto por Guimarães Rosa a Mário de Andrade, destacando os sucessos de cada um. Segundo Coutinho, o regionalismo dos dois autores tem sido frequentemente comparado com base na ideia de que ambos fizeram uso de uma linguagem que não se restringe a nenhuma área geográfica do país, constituindo-se, ao contrário, de uma fusão de diversos falares. Apesar disso, haveria uma diferença fundamental na atitude dos dois escritores. No entender do crítico, Mário de Andrade teria desejado elaborar uma língua brasileira distinta do português peninsular, como reação à imposição de normas europeias, porém não teria ido além da unificação de vários regionalismos existentes no Brasil. Guimarães Rosa, por sua vez, teria visado a criação de uma linguagem universal para transmitir os conflitos básicos do homem, o que lhe teria facultado eliminar a oposição entre linguagem e temática, entre forma e conteúdo (COUTINHO, 1991, p. 226).

Iluminados em retrospecto pelas realizações rosianas, os êxitos de Mário de Andrade ganham novos significados, o que altera sensivelmente sua posição histórica. Sem perder importância do ponto de vista da

formação da literatura brasileira, as contribuições do autor ganham outro patamar no que concerne ao prestígio propriamente artístico. Para além disso, cabe notar que a última afirmação feita por Coutinho, segundo a qual Rosa teria conseguido eliminar o fosso entre forma e conteúdo, contrasta com o que o crítico dissera duas páginas antes acerca da inegável lacuna entre o nível sociocultural das personagens rosianas e sua expressão. Assim sendo, talvez seja mais adequado crer que o fosso tenha sido reduzido, mas não fechado.

Com efeito, as comparações críticas entre os dois autores ensejam contínuas reavaliações de suas obras, o que por vezes contribui para um progressivo refinamento das concepções acerca de seu legado e para o rearranjo seu lugar na série literária. No discurso de recepção a Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, por exemplo, Afonso Arinos, sobrinho, distingue de maneira algo redutora o significado da colaboração dos dois autores para a conformação da história literária nacional. A seu ver,

[n]ão me parece possa haver comparação entre o vosso e o estilo de Mário de Andrade, como algumas vezes se tem feito. A renovação linguística que Mário se propôs era mais imediata, impetuosa e polêmica; em uma palavra: destruidora. [...] No vosso caso, a experiência, pela época mesma em que começou, foi sempre construtiva. Não tendes em vista derrubar nada, desfazer nada de preexistente, mas levantar no espaço limpo (FRANCO, 1968, p. 98).

Ainda que seja porventura válida a distinção entre tom destruidor e construtor, tais critérios não parecem suficientes para evitar comparações entre os dois autores, uma vez que a própria ideia de construção pode se relacionar ao teor destruidor precedente quando a ele se opõe. Mesmo a apreensão do Modernismo como movimento eminentemente destruidor é algo problemática, posto que a destruição de determinados paradigmas possibilitou a edificação de outros. De todo modo, discursos como este assinalam as forças que entram em choque na história literária brasileira com o surgimento de Guimarães Rosa, o qual fomenta a revisão das relações até então dominantes. A percepção de um processo de renovação como construtor contribui para ressignificar o procedimento pretérito pelo viés da destruição.

O mesmo se verifica no raciocínio de Adolfo Casais Monteiro, que atesta o deslocamento sofrido por Mário de Andrade em função de

Guimarães Rosa. Neste caso, inclusive, a julgar pela perspectiva sob a qual é enfocado, o movimento aparenta gerar certo incômodo em parte da crítica literária. Segundo Monteiro, afinal, Guimarães Rosa efetuara

[...] uma revolução propriamente dita, a mais importante realizada na prosa brasileira depois de Mário de Andrade; o que também não devia ser motivo – mas há quem só sabe admirar um autor deitando outro abaixo, no que se mostra idólatra, e não crítico – para se achar que Mário de Andrade não tinha feito revolução nenhuma. É para desconfiar que nunca o leram... (MONTEIRO, 1958, p. 3).

Seu depoimento, particularmente significativo por datar de 1958, expõe a posição desprestigiada em que Mário de Andrade vinha sendo alocado por alguns setores do pensamento intelectual de então, em razão dos rearranjos da tradição alimentados pela obra rosiana. Confrontada com a experiência estética fornecida pelo autor de *Grande sertão: veredas*, a experimentação andradiana acaba perdendo capital literário, segundo o que se depreende da necessidade de defesa entrevista na declaração de Monteiro.

Como contraposição a esta tendência, identifica-se o pensamento de Augusto de Campos, expresso no famoso ensaio “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão”, originalmente publicado em 1959, no qual o estudioso reflete a propósito da relação do escritor com a linguagem e argumenta que a singular importância de *Grande sertão: veredas* reside em

[...] retomar e redimensionar uma tradição, recente, é verdade, mas já quase completamente soterrada, na prosa brasileira; a de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e a de Oswald de Andrade – *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar* – até hoje confinado às primeiras edições, graças à lamentável indiferença de nossas casas editoras (CAMPOS, 1991, p. 321-322).

Nesse sentido, evidenciam-se complexos movimentos no campo literário brasileiro com o advento, principalmente, de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, os quais parecem entregar às letras nacionais resultados há muito desejados. Este é um dos motivos das incessantes comparações com a mais prestigiada prosa internacional quando das análises desses textos, já que a literatura brasileira dá mostras de acreditar ter finalmente realizado aquilo a que estava destinada. O interessante é que o capital artístico acumulado pela ficção rosiana parece ser também

empregado para transferir patrimônio simbólico a uma parcela da literatura modernista precedente, como advoga Augusto de Campos.

Enquanto, por um lado, há sinais de que o impacto ocasionado pelo aparecimento de Guimarães Rosa tenha afetado negativamente o capital até então acumulado por Mário de Andrade, removendo-lhe parte da aura revolucionária, por outro, divisam-se percursos críticos que buscam assinalar o parentesco entre as propostas e com isso capitalizar as iniciativas precedentes. Com efeito, a idiossincrasia rosiana mostra-se capaz de propagar dois movimentos de natureza bastante distinta, cabendo ao discurso crítico a consolidação de um deles na história literária nacional. Por isso, cumpre indagar em que medida teria o capital simbólico angariado pela literatura de Guimarães Rosa contribuído para salvar obras como *Macunaíma* de uma desatenção da parte do público, renovando seus sentidos históricos. Invertidas as posições na “bolsa de valores” literária, agora compete a Guimarães Rosa ressignificar, renovar e com isso legitimar Mário de Andrade.

Para isso contribuem as muitas relações que podem ser propostas entre *Macunaíma* e a obra de Guimarães Rosa. Em maior ou menor grau, elas demarcam a presença da idiossincrasia rosiana no texto de seu precursor. É o caso do retorno de *Macunaíma* à beira do Uraricoera ao final da busca pela muiraquitã, pois, ainda que o herói leve “com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne”, quando está a caminho de casa se debruça sobre a “violinha botando a boca no mundo cantando saudades da querência”, com um olhar que, “dele espichando descia a pele do rio em busca dos pagos da infância [...] e cada cheiro de peixe cada moita de craguatá cada tudo punha entusiasmo nele” (ANDRADE, 2007, p. 173-174).

Tal ímpeto telúrico, além de remeter à tradição regionalista como um todo, pode ser bem iluminado pelo pensamento de Pedro Orósio, em “O recado do morro”, uma vez que a personagem rosiana só embarca na viagem proposta porque tencionava “rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, [...] pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho” (ROSA, 2001b, p. 32).

Nos dois casos, há uma ligação sentimental com a terra natal que alimenta um desejo de retorno, independentemente das possíveis diferenças nos sentidos gerais que cada uma das narrativas constrói.

É igualmente significativo, no plano do contato entre forma e conteúdo, que Guimarães Rosa recupere – “Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?” – procedimento empregado por Mário de Andrade ao final de sua rapsódia. Transformando Macunaíma na constelação de Ursa Maior, Mário de Andrade põe um epílogo à narrativa, iniciado pela seguinte fórmula: “Acabou-se a história e morreu a vitória” (ANDRADE, 2007, p. 213). A narração, entretanto, não cessa, segue por mais uma página e meia para finalmente se encerrar por uma negativa: “Tem mais não” (ANDRADE, 2007, p. 214).

Difícil não evocar a ressonância da solução de Mário de Andrade na voz de Guimarães Rosa, quando, três décadas depois, Riobaldo anuncia:

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba (ROSA, 2001a, p. 616).

Como se declarasse a futilidade e o vazio de qualquer possível vitória após o falecimento de Diadorim, o narrador rosiano também segue por mais algumas páginas, até concluir com a mesma ideia de negação: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001a, p. 624).

A homologia das formas lança um fecho de luz sobre o passado e o ilumina de maneira inteiramente nova. Se é lícito assumir que a solução aplicada por Mário de Andrade reaparece, modificada, na ficção de Guimarães Rosa, também é mister compreender como esta altera a leitura daquela. Reaproveitada por uma das principais obras da literatura brasileira, ao cabo de um denso monólogo de mais de quinhentas páginas, a imagem final de *Macunaíma* é ampliada e adensada pela superposição de camadas de significado advindas do peso dramático de *Grande sertão: veredas*. Em ambos os casos, ainda que por motivos diversos e mesmo que a narrativa prossiga por algumas páginas mais, morre qualquer possibilidade de vitória depois do *epos* trágico dos dois heróis falhos.

Mas, em Guimarães Rosa, o reaproveitamento de elementos desenvolvidos pela ficção passada não se restringe a Mário de Andrade. A inserção do escritor mineiro na tradição literária brasileira causa vários outros rearranjos, como atesta a reflexão de Ligia Chiappini concernente à obra de Simões Lopes Neto. Para a pesquisadora, o autor gaúcho, “[p]elo mergulho no regional, dialeticamente transcende suas fronteiras,

produzindo o novo por um trabalho com a tradição que, se o amarra ao romantismo de Alencar, ao mesmo tempo o liga umbilicalmente à cultura popular e o projeta para o tempo de Macunaíma, de Riobaldo e de Maíra” (CHIAPPINI, 1994, p. 680).

Tal projeção rumo ao futuro, entretanto, é antes via de mão dupla. À medida que o passado se prolonga sobre o futuro, o futuro confere significados ao passado, de modo que a projeção só se consoma retrospectivamente. Isto é, se Blau Nunes se lança em direção a Riobaldo, isto só ocorre porque Riobaldo surge e ilumina o caminho a ser seguido. O procedimento pode ser examinado a partir da interpretação sugerida por Flávio Loureiro Chaves acerca dos *Contos gauchescos*. Para o crítico, “[d]eve-se observar então que a figura do *apresentador* de Blau Nunes foi transferida para o segundo plano, mas não foi absolutamente eliminada. Ele passou à condição de *interlocutor* do seu guia, ouve-o atentamente e anota tudo o que pode do seu depoimento” (CHAVES, 1994, p. 46, grifos do autor).

À maneira de Riobaldo, Blau Nunes também propõe anotações e deixa entrever a presença de um ouvinte, o que confere fluidez à narrativa. Segundo Chaves, a veracidade do discurso psicológico é dependente de silêncios e pausas, responsáveis por levar o leitor a deduzir ficticiamente aquilo que fica subentendido. Porém,

[...] também isto se deve à presença muda do interlocutor diante do qual Blau Nunes busca a clareza, a precisão de uma linguagem obrigatoriamente imprecisa, a linguagem da memória. Por isto ele corrige a si mesmo e, não obstante, as correções só fazem adensar o texto em níveis mais profundos (CHAVES, 1994, p. 47).

Assim como em *Grande sertão: veredas*, a sugestão ora subjacente, ora claramente enunciada da presença de um interlocutor para os “causos” narrados por Blau Nunes contribui para estruturar um andamento narrativo que irmana as duas obras.

Se nos *Contos gauchescos* o “apresentador” dos contos parece passar a segundo plano, transformando-se no “interlocutor” que tudo anota e que, pode-se supor, em seguida torna possível a própria obra, o relato da vida de Riobaldo apresenta sinais de recorrer a artifício semelhante. Em ambos os casos, os interlocutores são internalizados pelas narrativas de seus locutores, diluindo-se na fala dos protagonistas e, ao que tudo indica, anotando-as. Do ponto de vista artístico, a estratégia

confere aos dois escritores a possibilidade de imprimir às histórias ritmo tortuoso e uma construção em camadas, segundo os desígnios das memórias ficcionalizadas.

Neste sentido, observam-se três momentos-chave na “Apresentação” aos *Contos gauchescos*. Desde a primeira linha da obra, o “apresentador” invoca com clareza sua posição ao enunciar: “Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.” Em seguida, explicita que “por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia”. Por fim, supostamente entrega a palavra a Blau Nunes em tom imperativo: “Patrício, escuta-o” (LOPES NETO, 2009, p. 15; p. 16; p. 17). Com tal procedimento, uma vez iniciada a narração, o “apresentador” sutilmente desliza para a categoria de interlocutor, ressurgindo periodicamente em formulações como aquela que abre o conto “No manantial”: “– Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?” (LOPES NETO, 2009, p. 33). Sua presença é reforçada ao final da narrativa, quando Blau sugere uma parada no local do desastre narrado: “Vancê quer, paramos um nadinha. Com isto damos um alceizito aos mancarrões, e eu... desaperto o coração!...” (LOPES NETO, 2009, p. 47).

A mais importante destas alusões talvez se encontre ao final do volume, no antepenúltimo conto da coletânea, no qual Blau Nunes elenca vinte e um dos “Artigos de fé do gaúcho”, até parar abruptamente:

Que foi?

Ah! quebrou-se a ponta do lápis?

Amanhã vancê escreve o resto: olhe que dá para encher um par de tarcas!... (LOPES NETO, 2009, p. 134).

Nesse momento, fica evidente a posição de escriba ocupada pelo interlocutor, a qual colabora para que se imagine ser de sua responsabilidade o registro das narrativas até então lidas. Como não identificar ressonâncias entre Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa se *Grande sertão: veredas* sugere a adoção de técnica similar? Durante os três dias em que o interlocutor é possivelmente forçado¹ a permanecer em companhia de Riobaldo, são muitas as menções ao “doutor” a quem

¹ “Eh, que se vai? Jâjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta.

o relato se dirige e os pedidos de opinião de sua “suma doutorância”: “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres” (ROSA, 2001a, p. 41).

Ao longo da narrativa, assim como em Simões Lopes Neto, a voz do interlocutor jamais se faz ouvir, mas pode-se descobrir nesta figura uma importância semelhante àquela verificada na obra do contista gaúcho quando, ao final do monólogo riobaldiano, o leitor subitamente percebe que tudo parece ter sido anotado: “O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? [...] Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta...” (ROSA, 2001a, p. 611). Assim, se em Simões Lopes Neto menciona-se o lápis e em Guimarães Rosa, a caderneta, os ecos entre as obras assinalam o parentesco das duas técnicas literárias e atestam a voz do poeta pretérito sendo traspassada pela idiossincrasia de seu sucessor. Embora Guimarães Rosa tenha lido a obra de Simões Lopes Neto (cf. FISCHER, 2014, p. 186-188), possui pouca relevância determinar em que medida os pontos de contato são propositais ou não. A despeito disso, uma vez mais a homologia das formas retroilumina o passado e adensa suas possibilidades de significação.

A propósito, é digna de nota importante reflexão de Oswaldino Marques, que destaca uma linhagem seguidamente esquecida e sem a qual Guimarães Rosa muito provavelmente não teria sido o que foi:

Não seria difícil apontar, por detrás de João Guimarães Rosa, toda uma dinastia de rapsodos de nossa realidade telúrica, onde se sucedem mestres que tinham, a seu modo, indisfarçável queda para engenheiros de idiomas, sendo que um deles por vocação e atitude polêmica: Mário de Andrade, Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Coelho Neto, Euclides da Cunha. Sem querer, todavia, amesquinhar a importância de nenhum deles, o que seria irrisório, é lícito afirmar que, bem postas as coisas, a obra desses escritores ficou aquém de suas ambições desmedidas (MARQUES, 1968, p. 2).

Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” (ROSA, 2001a, p. 41).

Cumpramos ressaltar, a partir daquilo que fica implícito na própria conclusão do crítico, como o resultado artístico atingido por Guimarães Rosa rearranja as posições de todos os escritores que, de algum modo, transformam-se em seus precursores. Nesta análise de Oswaldino Marques fica visível uma mudança de avaliação coletiva resultante do aparecimento de um novo padrão de excelência. A identificação de uma linhagem de “engenheiros de idiomas”, retroiluminada pela poderosa experiência rosiana, a um só tempo ressignifica o legado daqueles autores, ao traçar novas relações entre suas obras, e os desloca no mercado de valores da literatura. Enquanto alguns se veem salvos pelo novo parentesco, outros correm o risco de ser por ele obliterados.

Outro autor que registra os deslocamentos causados pelo aparecimento de Guimarães Rosa é Marques Rebelo. Referindo-se à impressão positiva que tivera sobre Viator, pseudônimo utilizado pelo autor de *Sagarana* para concorrer ao Prêmio Humberto de Campos, do qual Rebelo fora julgador, o intelectual assegura:

Na verdade o novo valor literário procurava, muito conscientemente, retomar a linha regionalista de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira, que não fora esgotada, pelo contrário oferecia campos de imensas possibilidades sob um arado inteligente, e manifestava uma força e uma riqueza que os antecessores não conseguiram, explorando ainda com propriedade o plano poético, que dos três somente o escritor de Paracatu aflorara. E na fabricação, muito artificiosa, duma linguagem brasileiro-matuta, mesclada ao cosmopolitismo vocabular, ultrapassara de muito a Mário de Andrade, embora denunciasse a nítida influência do escritor paulista (REBELO, 1968, p. 134-135).

De maneira semelhante a Oswaldino Marques e diversos outros críticos, Marques Rebelo também inscreve na história da literatura os rearranjos da tradição. O cotejo entre os autores, por mais percuciente e cuidadoso que seja, mostra-se frequentemente acompanhado de juízos de valor comparativos que buscam aferir o grau de qualidade das diferentes soluções estilísticas com base na história do campo e em seus mecanismos de valoração. Assim, os produtos de uma série de escritores, dentre eles Simões Lopes Neto e Mário de Andrade, examinados à luz das realizações de Guimarães Rosa, acabam tendo seu valor relativo alterado.

3 Rearranjos da tradição e flutuações na bolsa de valores

Extrapolando as reflexões de Eliot e Borges e tomando por base as formulações teóricas de Pierre Bourdieu, parece possível depreender das relações entre os textos, bem como entre entrevistas e depoimentos deixados por autores, críticos e editores, uma parcela nada desprezível das linhas de força que cada escritor precisou superar, “em primeiro lugar em si mesmo, para produzir e impor o que, hoje, em grande parte graças a ele, parece-nos evidente” (BOURDIEU, 2010, p. 118). Se a cada evocação que se faz de um autor e de sua obra estão em jogo possibilidades de apropriação capazes de consolidar maneiras de vê-los, verifica-se que as perspectivas adotadas pelos discursos especializados ora enfatizaram processos de ressignificação que aumentaram o capital simbólico de determinados autores quando em confronto com Guimarães Rosa, ora destacaram seus pontos falhos e, conseqüentemente, reduziram seu capital literário.

Com efeito, o contato com Guimarães Rosa confere dividendos variados aos escritores pretéritos, conforme um conjunto de fatores presentes no campo literário quando das apropriações críticas. As relações traçadas entre a literatura de Mário de Andrade e a de Guimarães Rosa apresentaram certa dualidade. Por vezes, os feitos rosianos tenderam a obliterar a importância das conquistas andradianas, enquanto em outros momentos os percursos críticos salientaram a qualidade da obra de Mário de Andrade a partir da presença da idiossincrasia rosiana em seu texto. Ao termo, a oscilação de seu capital simbólico parece ter sido positiva, majorando-se sua relevância histórica em função do aparecimento de Guimarães Rosa.

Caso semelhante ocorre com Simões Lopes Neto, cuja obra, inicialmente relegada às primeiras edições e quase desconhecida fora das fronteiras gaúchas, ganha progressivo destaque graças a estudos e edições críticas ainda no segundo quarto do século XX. Mas parece ser com o surgimento da literatura rosiana e com o cotejo das soluções estilísticas empregadas por ambos os autores que a originalidade do escritor gaúcho assomou ao primeiro plano do quadro. Desde então, são diversos os trabalhos comparativos entre esses dois universos literários, os quais não se furtaram a assinalar os nexos entre as obras, a qualidade da escrita simoniana e a presença retrospectiva de Guimarães Rosa em

seu estilo, elevando, por conseguinte, o capital literário do autor dos *Contos gauchescos*.

A despeito do viés privilegiado em cada caso, parecem bastante evidentes as ressonâncias entre Guimarães Rosa e a tradição literária, pois o autor realizou de maneira ímpar – mas nem por isso inexplicável – a internalização das vozes dos poetas mortos, convertendo a força deles em energia própria. Com isso, ao mesmo tempo em que se encontra indelevelmente marcada pela presença do passado literário brasileiro e, por esse motivo, inscreve-se em uma tradição, sua obra expande os limites precedentes e instaura novos padrões de excelência e de julgamento, afetando todo o conjunto das obras anteriores, como se pertencessem a uma grande bolsa de valores das artes.

Referências

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857–1945)*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento do texto por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. p. 131-134.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do *Grande sertão*. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica).

CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2, p. 665-702.

COUTINHO, Eduardo de Faria. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____ (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-234. (Coleção Fortuna Crítica).

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 7. ed. London: Methuen & Co., 1950.

FISCHER, Luís Augusto. Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa: a literatura e o luto no sertão. *Teresa*, São Paulo, n. 14, p. 175-190, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2014.99463>>. Acesso em: 1 maio 2018.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco. In: ANDRADE, Carlos Drummond de *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 89-106.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 170-178. (Coleção Fortuna Crítica).

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARQUES, Oswaldino. Apontamentos roseanos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 2.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1979. v. 7.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958. Suplemento Literário, p. 3.

REBELO, Marques. Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 132-138.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica). Entrevista concedida a Günther Lorenz.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Corpos de baile: No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. v. 7.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 25 de julho de 2018.



Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: *vita brevis, ars longa*

Resurrection and Fortleben in João Guimarães Rosa: vita brevis, ars longa

Marcelo Marinho

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu,
Paraná / Brasil.

biografia@gmail.com

David Lopes da Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Arapiraca, Alagoas / Brasil.

david.ufal@palmeira.ufal.br

Resumo: Este artigo parte de um pressuposto hipotético que jamais poderá se confirmar e menos ainda se infirmar, que jamais poderá se resolver ou se dissolver em toda sua plenitude, e por aí mesmo alcançará sua pervivência (na perspectiva do *Fortleben* benjaminiano) e imortalidade, por meio de múltiplas tentativas de interpretação-tradução. Trata-se de um *koan* protobiográfico legado por Guimarães Rosa a seus leitores, que abarca o conjunto de sua obra e alcança sua morte enigmática, previamente anunciada em vários de seus escritos e em múltiplas declarações sábia e parcimoniosamente lançadas ao vento por meio de eficazes passadores de vozes. Para explicitar os elementos desse *koan*, e com apoio no último e conclusivo verso lançado por Rosa (“as pessoas não morrem, ficam encantadas”), o conto “Conversa de bois” será percorrido em busca de eventuais pistas de convergência temática, que prenunciariam o desenredo de *Grande sertão: veredas* e a morte-ressurreição de Guimarães, ocorrida exatamente três dias após a posse na Academia Brasileira de Letras. Buscamos responder à seguinte questão, no que se refere à pervivência: o que se pode inferir das alterações incidentes entre a versão original do conto (constante em *Sezão*, 1937) e a efetivamente publicada em *Sagarana* (1946)?

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; “Conversa de bois”; pervivência; “autobiografia irracional”.

Abstract: We lay upon a hypothetical assumption which could never be entirely solved neither denied, leading itself towards its own *Fortleben* (Walter Benjamin) and immortality, throughout multi-level layers of critical interpretation and translations. This is related to a proto-biographical *koan*, a Guimarães Rosa's legacy to his readers, which covers his whole literary work and reaches his enigmatic death, previously announced within his writings and dissolved under multiple declarations blown into the wind through efficacious voice smugglers. Thus, the short story named "Conversa de Bois" will be crisscrossed in order to bring out some possible thematic convergent paths and clues. They would announce beforehand the final outcome of *Grande sertão: veredas*, as well as Rosa's death-resurrection, precisely three days after his official entrance as a member into the Brazilian Academy of Literature. We aim to answer this question, related to Rosa's planned *Fortleben*: what is possible to be inferred from the amendments introduced by the author into the different versions of *Sagarana* (1946)?

Keywords: João Guimarães Rosa; "Conversa de bois"; *Fortleben*; "irrational autobiography".

1 Conversa cifrada de bois

Mas, o que o homem é, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feitio que a existência lhe impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho.

João Guimarães Rosa

Apresentado inicialmente em *Sezão* (1937) e publicado em *Sagarana* (1946), o conto "Conversa de bois", segundo seu autor, teria sofrido "grandes retoques" e nada recebido "da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada" (ROSA, 2015, p. 24), uma versão urdida racionalmente e descartada em favor de outra, concebida em estado de transe, "o único caso, neste livro, de mediunismo puro" (ROSA, 2015, p. 24). Embora apresente alterações, o texto publicado em 1946 é, em essência, o mesmo de *Sezão*, a despeito da declaração do autor – cujo acento tônico deveria talvez recair sobre a inspiração algo fáustica, algo mitogênica, algo irracional trazida ao palco da cena literária nacional.

Por outro lado, *Sezão* é o título inicialmente escolhido por Rosa para a coletânea, sob o pseudônimo de "Viator"; à última hora ele resolveu

inscrevê-la para o Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora, apenas como “*Contos (título provisório a ser substituído)*”. Pode-se desde já especular se o título original faz referência, por contiguidade homofônica, a *Une saison en enfer* (1873), uma “autobiografia psicológica” de Arthur Rimbaud, na avaliação de Paul Verlaine. Em língua portuguesa, o termo “seção” (título inicial de “Sarapalha”) refere-se aos delírios intermitentes provocados pela malária – tal como, nas páginas de Rimbaud, títulos intermitentes apresentam-se ao leitor como “Délires”... Que se retenha, com vistas ao desenvolvimento deste trabalho em torno da anastasia e da pervivência em Guimarães Rosa, estes versos do poema “Nuit de l’Enfer”: “Sorvi um venerando trago de veneno. Bendito seja o conselho recebido! Ardem-me as entranhas. A violenta peçonha retorcede os membros, me deixa disforme, me abate. Morro de sede, me sufoco, nada posso gritar”. (RIMBAUD, 1984, p. 127, tradução nossa).¹

Pois bem, o penúltimo conto de *Sagarana*, “Conversa de bois”, inscreve-se numa moldura discursiva relativamente complexa em termos de autoria narrativa ficcional: um narrador, que logo veremos ser versado em latim, afirma ter ouvido de certo Manuel Timborna, para em seguida recontar “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 2015, p. 257), uma estória que pretende pertencer ao tempo em que os bichos “conversavam, entre si e com os homens” (ROSA, 2015, p. 257). Estaria esse tempo revoluto? Essa é a questão que se apresenta ao narrador: “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?!” (ROSA, 2015, p. 257).

Tal estória, Manuel Timborna afirma tê-la colhido, mediante extorsão (extração e torção: bela definição para *intertextualidade*), de uma irara, um cachorrinho-do-mato, “que era genial, às vezes” (ROSA, 2015, p. 258), e “que se fosse mulher só se chamaria Risoleta” (ROSA, 2015, p. 259):

Maneira seja, [a irara] pôde instruir-se de tudo, bem e bem.
E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, –
Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio

¹ No original: “J’ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m’est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j’étouffe, je ne puis crier.”

bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, – ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (2015, p. 260).

Cabe sublinhar que, em *Sezão (contos)*, o volume de 1937 que, refeito, torna-se *Sagarana*, a irara era também “genial”, sem ainda ter recebido o nome de “Risoleta” – eventual anagrama para Rosalite-roselita, “pedra do Rosa”? Teríamos na figura da irara Risoleta uma espécie de pedra de toque (intertextual) para avaliação e interpretação da ficção rosiana? Pedra de Roseta? Cabe sublinhar esta asserção sobre Risoleta, que será de alguma valia na continuação desta leitura hermenêutica: “Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem” (ROSA, 2015, p. 260). Adiantemos um pouco a perspectiva do presente estudo: talvez coubesse ler este “bem” em língua grega: “eu”, como em “eufonia” ou “eutanásia”. De onde: “Instruir-se de tudo, eu e eu”? Ora pois, ao final de *Sagarana*, o leitor se defrontará com a morte exemplar de Joãozinho Bem-Bem, na precisa incisão de um hara-kiri...

Por essas veredas, se Timborna ouve a estória de uma irara, tanto a diegese quanto a interlocução entre narrador e leitores poderiam situar-se precisamente no tempo mítico em que animais e humanos conversam entre si: o tempo fabuloso dos “livros das fadas carochas” (ROSA, 2015, p. 257).² O narrador, no entanto, apresenta como “certo e indiscutível” (ROSA, 2015, p. 257) o fato de esse tipo de conversa ter existido outrora; contudo, o caso contado inscreve-se no espaço temporal do “hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte” (ROSA, 2015, p. 257). Pois bem, o narrador termina por conceder razão (ou o benefício da dúvida) a Timborna, ao acrescentar a ideia de que os dias de hoje se apresentam como extensão do passado mítico: “Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje [...]. Mas, e os bois? Os bois também?...” (ROSA, 2015, p. 257). Ao fim e ao cabo, o narrador afirma que o tempo de hoje é precisamente aquele em que bichos e humanos poderiam conversar entre si. A literatura vem aqui assegurar a solução de continuidade entre

²No texto de 1937, são apenas “livros da Carochinha”, fato que comprova o exaustivo trabalho de Rosa em suprimir lugares-comuns e frases feitas, como ele próprio declara a João Condé: “Pelo menos, impiedoso, horror ao lugar-comum; que as chapas são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma” (ROSA, 2015, p. 22).

o passado e o presente – talvez até mesmo abarcando o futuro atemporal da anastasia, como veremos nas páginas a seguir.

Seria oportuno aqui lembrar que, em *Grande sertão: veredas*, trava-se um grande combate entre poetas (R-io-bardo, Dos Anjos, Drumão, entre outros) e o signo arbitrário (Hermógenes), em busca de resposta para o problema linguístico levantado por Platão em *Crátilo*: a motivação do signo (ver MARINHO, 2001, 2003, 2012). Claro está que essa linguagem estruturada em signos motivados seria precisamente aquela, pré-adâmica ou pós-saussuriana,³ por cujo intermédio os humanos se comunicariam com as demais espécies animais: a pré-babélica língua de Nemrod. Note-se, de passagem, que, nas últimas décadas, multiplicaram-se os estudos sobre as formas de comunicação utilizadas por mamíferos, pássaros, insetos e até mesmo moluscos.⁴ Alguns tiveram certo êxito em se comunicarem com golfinhos e bonobos, por exemplo: talvez a intuição manifestada pelo romancista poliglota esteja próxima de se confirmar, ainda que parcialmente, ilustrando as razões pelas quais os poetas são vates, lançadores de vaticínios... Em “Conversa de bois”, os animais são capazes de uma “dupla fala”,⁵ pois conversam entre si

³ A título de exemplo, lembremos que o crítico Antonio José Saraiva demonstra, em *O discurso engenhoso*, que o Barroco em geral, e Padre Vieira em particular, são antissaussureanos, pois fazem com que significante e significado estejam ligados por algo mais que a arbitrariedade: “As propriedades materiais da palavra têm, portanto, um sentido” (SARAIVA, 1980, p. 12). Note-se, por exemplo, que Guimarães Rosa diz que “O O é um buraco não-esburacado” (ROSA, 2017, p. 34), chamando a atenção para a materialidade do signo linguístico. Não será mero acaso a presença de um (com)padre Vieira nas páginas de *Sagarana* (em “A volta do marido pródigo”).

⁴ Em 2017, o antropólogo sueco Don Kulick escreve: “Desde o fim das pesquisas da década de 1980, conduzidas por psicólogos que tentaram ensinar a linguagem humana a macacos, abriu-se um leque de outras perspectivas que exploram as formas pelas quais humanos podem se comunicar com animais [irracionais], e o significado de tal possibilidade de comunicação. Sociólogos interessados em interacionismo simbólico, antropólogos escrevendo sobre ontologia, treinadores equestres ou caninos, autistas que afirmam entender animais por pensarem como eles, assim como um diversificado batel de mulheres New Age que afirmam sua habilidade de conversar com animais por telepatia, deram curso a uma discussão sobre a comunicação entre humanos e outros animais, cujos rumos realocam completamente o ponto sobre o qual se pensa a questão” (KULICK, 2017, p. 357, tradução nossa).

⁵ “E o mais notável é que falam como que duas línguas distintas: eles se valem do mesmo código linguístico dos homens, dos quais aprenderam a fala, mas também falam por

(por meio de onomatopeias como “– *Oung! MOUNG!* [...] – *MOUNG?! – Hmoung-hum!*” (ROSA, 2015, p. 263-264), recurso levado ao paroxismo em “Meu Tio o Iauaretê”) e também com os humanos, por meio de palavras articuladas. A título de ilustração acessória, gostaríamos de trazer à baila a figura de São Francisco de Assis, cuja habilidade em se comunicar com os pássaros é lendária; que se lembre, desde já, do último verso de sua célebre oração: “pois é morrendo que se vive para a vida eterna...” Não será mero acaso a presença determinante do Rio São Francisco na travessia platônica (sarapintada de Sêneca, como se verá) do Rio-baldo, o Crátilo sertanejo.

De forma complementar, o conto rosiano convoca igualmente o território cronológico específico da história da literatura: por um lado, a brasileira, pois são os filhotes recém-paridos de uma irara que permitem a Iracema, “cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha” (ALENCAR, 2010, p. 243), amamentar Moacir (“filho da dor”), ao lhe sugarem os seios doridos; por outro lado, vê-se nas entrelinhas a matriz da literatura ocidental, pois a palavra “ira” (“*mênin*”) inaugura a *Iliada* de Homero, como se constata na tradução de Haroldo de Campos: “A ira, Deusa, celebra, do Peleio Aquiles, / o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas / trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades”.⁶ O leitor terá notado que “irara” corresponde ao pretérito mais-que-perfeito do verbo “irar”...

Por outro viés, observe-se que, se a palavra “timborna” não está registrada em dicionários de português, a variante “tiborna” corresponde a “mistura confusa; mixórdia” ou “coisa ruim, sem valor”, segundo o *Houaiss* (HOUAISS, 2001). Por outro lado, o vocábulo “timbó”, no mesmo dicionário, para além da conhecida planta letal, corresponde a “lassidão, moleza, entorpecimento dos membros” (HOUAISS, 2001). No curso do próprio conto, o narrador informa que o boi Tubarão, irmão de Brillhante, “morreu, faz mês e meio, ervado de timbó” (ROSA, 2015, p. 261). O narrador afirma ainda que Manuel Timborna, “em vez de caçar serviço

meio de um código cifrado, hieroglífico, por meio de um léxico privado.” (VAZ, 2012, p. 84). Não por acaso, o termo “chifre” retorna de forma reiterada no texto, cabendo tomá-lo em suas acepções em língua francesa (“chiffre” corresponde a “cifra”).

⁶ Na tradução de Odorico Mendes, temos: “Canta-me, ó deusa, do Peleio Achilles / A ira tenaz, que, luctuosa aos Gregos, / Verdes no Orco lançou mil fortes almas” (MENDES, 1874, p. 11).

para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (ROSA, 2015, p. 257). Pois bem, lerdeza e cansaço – logo, inaptidão para o trabalho – são características decorrentes da ingestão de timbó. Notamos, nessa passagem, uma nítida convergência com as qualificações que, em *Grande sertão: veredas*, serão atribuídas a Selorico Mendes, pai-padrinho de Riobaldo, desdobramento metapoético do maranhense tradutor de Homero e de Virgílio, Manuel Odorico Mendes (ver MARINHO, 2001): assim como Odorico-Selorico, Timborna também se apropria de narrativas alheias, “à sombra do jatobá” (ROSA, 2015, p. 260) (árvore própria à América latina, assim como a irara), para então recontá-las, diferentes (temas colhidos por extorsão). Em “Duelo”, outro conto de *Sagarana*, Timborna é personagem que se apresenta com as mesmas características, as quais emergem também de seu nome, cunhado sob forma de *mot-valise* (timbó+tiborna). Retenhamos, por agora, que o consumo de timbó pode ser letal.

Paralelamente, cabe ressaltar que, às margens do São Francisco no grande sertão, a estória sertaneja de Riobaldo inaugura-se com a figura do grifo (na página de rosto e nas orelhas do romance), um protocolo de leitura que alerta o leitor sobre a necessidade de atentar-se para as múltiplas articulações intertextuais do romance-rio. Se, como quer Haroldo de Campos, a obra de Guimarães Rosa prepara as sensibilidades poéticas pós-modernas para a leitura de Odorico Mendes, poderíamos dizer que os textos rosianos completam o significado dos seus textos prévios; e o último verso de Guimarães Rosa (1967) (“as pessoas não morrem, ficam encantadas”) abre as janelas para a leitura do conjunto de sua obra, intensamente marcada pela metalinguagem, pela metanarrativa e pela metapoesia. Como num jogo de xadrez (lembremos de “Chronos kai Anagke”, tempo e fatalidade, publicado pela revista *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1930), são os lances finais que dão sentido aos movimentos primevos, na perspectiva dos observadores da partida, na óptica dos leitores dos movimentos cifrados em preto e branco... Não por acaso, Rosa declara: “Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol...” (ROSA, 1934⁷ *apud* PALMÉRIO, 2009, p. 173). O leitor só poderá decifrar a sequência de lances poéticos ao término do jogo verbo-enxadrístico, com o derradeiro movimento

⁷ Carta enviada por João Guimarães Rosa a Pedro Moreira Barbosa em 20 de março de 1934.

das peças sobre o tabuleiro pedrês (pintalgado em preto e branco, como também o são as páginas da ficção – e o famoso burrinho de *Sagarana*).

2 Noite escura, assuntos infandos

Pois bem, prossigamos nessas veredas. Logo no terceiro parágrafo de “Conversa de bois”, um fragmento em itálicas irrompe à superfície do texto: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”⁸ (ROSA, 2015, p. 257). Esse fragmento é tomado em empréstimo de Virgílio, ao final da Primeira das *Geórgicas* (v. 478-479). Vale notar que Rosa guardava em sua biblioteca pessoal a tradução para o francês de Maurice Rat⁹, em cujas páginas se lê: “Une voix aussi fut entendue partout dans le silence de bois sacrés, une voix énorme: et des fantômes d’une étrange pâleur apparurent à l’entrée de la nuit; et des bêtes parlèrent, indicible prodige!”¹⁰ (VIRGILE, [1932], p. 12).

Como se sabe, com o pretexto de tratar de tópicos relativos ao cultivo da terra (em sua etimologia grega, “geórgicas” significa precisamente “trabalho sobre a terra”), as *Geórgicas* abordam temas de mais ampla envergadura, com vocação didática: guerra, paz, beleza, morte e... ressurreição. Consideremos, desde já, que “anastasia”, em grego, conforme o *Abrégé* de Bailly, significa “erguer um troféu” e, igualmente, “ressuscitar” (BAILLY, 1901, p. 59). Por outro lado, o livro IV sabidamente traz as abelhas como imagem metapoética da inspiração literária. Seria lícito sobrepor o mel das *Geórgicas* com o melado das rapaduras de “Conversa de bois”, ou mesmo o chorume adocicado que é vertido pelo cadáver de Jenuário, pai de Tiãozinho, chorume que se mescla e se confunde com o melado na “Conversa de bois”? Cabe lembrar que a irara também é apresentada como “papa-mel” (ROSA, 2015, p. 258).

⁸ Odorico Mendes assim verte os versos 476-480: “Mudos lucos percorre voz medonha, / Feios vagando á bruna espectros baços; / Que assombro! rios param, fallam brutos, / rebentam boqueirões, e até nos templos / Mesto o marfim lagrima, os bronzes suam.” (VIRGILIO..., 1858)

⁹ Segundo o levantamento das obras que Guimarães Rosa possuía em sua biblioteca, feito por Sperber (1976, p. 200).

¹⁰ “Uma voz também se ouviu por sobre o completo silêncio dos bosques sagrados, uma voz colossal: e fantasmas de estranha palidez surgiram no umbral da noite; falavam os animais, indizível prodígio!” (tradução nossa).

Seja como for, o verso 478 das *Geórgicas* parece oferecer, nessa perspectiva, o contexto poético que enforma o conto, apesar de os fatos narrativos rosianos transcorrerem, em seu início, à clara luz do dia: conversam entre si os oito animais que, emparelhados, integram a junta que traciona um carro de bois sobre o qual repousa um cadáver, acomodado em cima de um carregamento de rapaduras – paralelepípedos resultantes do trabalho sobre a terra, resultantes do trabalho sobre polpas vegetais (tenhamos em mente a figura da irara, que prepara suas próprias polpas no interior de tocas...). Essa conversa entre reses (coisas) retroalimenta a estória, e se propõe como uma glosa latino-americana a temas tratados por Virgílio. Contudo, Rosa opta por também citar, para além do verso em questão, a primeira palavra do verso seguinte, única e solitária, dentro da rigorosa metrificação do original: “*Infandum!...*”¹¹

“Infando”, segundo o Houaiss (2001), denota algo “de que não se deve falar” e é sinônimo de “sacrílego” e “execrável”. Sua etimologia aponta para o verbo latino *fari*, “falar”, antecedido de uma partícula de negação – “in”, no caso em tela – e por isso o verbete aponta um desvio para o adjetivo “nefando”, mais frequente no vernáculo:

1. De que não se deve falar, por ser digno de aversão; abominável, execrável, infando.
 2. De má índole; malvado, perverso.
 3. Que denota ou revela impiedade, desprezo pela religião; ímpio, sacrílego.
 4. Moralmente degradado; corrupto, depravado.
- (HOUAISS, 2001)

O narrador culto, responsável pela transmissão da versão final da estória, ao servir-se do vocábulo “*Infandum*” em sua versão do relato de

¹¹ O verso 479 da primeira *Geórgica* é: “*Infandum! sistunt amnes, terraeque dehiscunt*”, que o cratiliano Odorico Mendes verte, com ênfase no poder expressivo da sonoridade: “Que assombro! Rios param, falam brutos, / rebentam boqueirões [...]” (VIRGÍLIO, 1858). Ao pé da letra, teríamos: “Infando! Rios param, abre-se a terra” (tradução nossa). Parece haver aqui o recurso poético à elipse, que incidiria sobre essa vala abismal que se rasga na superfície da terra: voçoroca ou sepulcro, vala ou cova, fenda ou jazigo? Que se tenha em vista a advertência lançada por José Bergamín: “Al pie de la letra muere siempre el espíritu crucificado” ((BERGAMÍN, 2006, p. 33). Traduzimos: “Ao pé da letra sempre morre o espírito crucificado.” Caberia talvez relembarmos o poema “Nuit de l’Enfer”, de Rimbaud, que eventualmente ressoa na expressão “sub obscurum noctis”, dissimulado por sob uma escrita cifrada, como ponto de convergência especular entre Sezão e Saison, entre morte voluntária e projeto de vida...

segunda mão recontado por Timborna (quando bastaria apenas a citação erudita que testemunhasse da emergência de animais falantes à noite), obriga-nos, agora, a tarefa nefanda, na “selva oscura” dos signos: falar do que não deve ser falado, por ser “torpe e indigno que se hable de ello”¹² (COROMINAS, 1967, p. 413).

Este ensaio aqui é torpe e indigno: nas trevas da noite e da “selva oscura”, o infando solicita fala, reclama escrita, exige texto. Está lá, debruçado na primeira página da penúltima estória do primeiro livro de contos: “*Infandum!*...”. E cabe notar que os versos latinos foram acrescentados por Rosa entre a primeira versão do conto, em *Sezão* (1937), e a publicação de *Sagarana* (1946). Tomamos, portanto, os versos de Virgílio como índice de que uma redefinição (ou consolidação) teria ocorrido nos projetos biográficos do escritor durante essa década: a emergência do “nefando” no curso biopoético de uma existência que se consolida (ou se esvai) entre a ficção poética e o cotidiano empírico.

Para o presente estudo, partimos então de uma premissa infanda, todavia autorizada com base em testemunhos legados por Carlos Heitor Cony, José Mindlin e Paulo Dantas, entre outros: uma eventual vaidade observável nos feitos poéticos e biográficos de Guimarães Rosa, autor cuja obra e vida são indissociáveis, segundo suas próprias palavras. Reiteramos, aqui, a possibilidade de que talvez até mesmo sua morte empírica seja indissociável de sua obra ficcional – ressaltando-se, entretanto, a ideia de que a morte empírica corresponderia apenas a um projeto de premeditada passagem para a terceira margem, para a imortalidade, para a anastasia na eternidade da glória literária, o troféu-ressurreição (no âmbito da polissemia que marca o vocábulo grego “*ἀναστασία*”). Aliás, Vilém Flusser (1967) informa que a imortalidade é tema recorrente em suas últimas discussões com Rosa... Assim, competiria aqui relembrarmos a noção benjaminiana de “*Fortleben*”, ou pervivência,¹³ conceito que Walter Benjamin elabora, originalmente, nos seguintes termos:

¹² “torpe e indigno que se fale sobre o assunto” (tradução nossa).

¹³ Em língua portuguesa, o termo é forjado por Haroldo de Campos para sua tradução de Benjamin. Em espanhol, o vocábulo é consagrado, derivado diretamente do latim “*pervivere*”, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola. *En passant*, e antecipando o tema do presente ensaio, cabe lembrar que Walter Benjamin optou por se subtrair voluntariamente à vida no trágico palco do nazismo em 1940 – assim

Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência [Überleben]. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida [Fortleben]. A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (BENJAMIN, 2008, p. 68, grifo nosso).

Observa-se que “sobrevivência” corresponde a um período que antecede uma morte inevitável, enquanto *pervivência* implica a ideia de uma existência que prossegue indefinidamente, enquanto houver textos que traduzam o original, ou textos que glosem as traduções do original, num empilhamento (*Über*) infinito de discursos que avançam e se sucedem (*Fort*). Susana Lages (1999, p. 52) acrescenta:

[...] a insistência com que Benjamin fala da sobrevivência (*Überleben*), da continuidade da vida (*Fortleben*) e do renascer da obra (*Aufleben*) nas potenciais traduções, é, na verdade, índice invertido da presença da morte em toda dimensão vital, uma vez que se trata não tanto da vida (*Leben*) em si, mas de algo que a faz ultrapassar (*Über*), avançar (*Fort*) ou elevar (*Auf*) para além de um certo limite.

Tais ideias ressoam nesta declaração de Rosa: “O que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte” (LIMA, 2000, p. 64). Nessa perspectiva, com esteio na distinção proposta por Benjamin, assim como em sua orientação de que tal distinção deve ser entendida objetivamente, lancemos um olhar atento a esta afirmação de Rosa a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, em carta datada de 4 de dezembro de 1963:

como o estoico Sêneca acatou pacificamente a sentença proferida por Nero, encerrando memoravelmente sua própria vida, em companhia de sua esposa, por meio de secção de veias e ingestão de veneno, num ato final apoteótico que ressoará e perviverá na literatura e nas artes pictóricas ulteriores. Sêneca é autor de *Sobre a brevidade da vida*, que celebra o adágio hipocrático “*Ars longa, Vita brevis*”, o qual encontra significativas ressonâncias no discurso proferido por Rosa em sua posse na ABL, três dias antes da misteriosa e inexplicável ascensão à terceira margem.

Nada de sentimentos de culpa. Você jamais me decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara... (ROSA, 2003, p. 99, grifo do autor).

Guimarães parece trazer a ideia de Fortleben para o plano da própria existência empírica ao sublinhar sua consciência de que todo ato discursivo é uma tentativa de tradução de fatos empíricos, como se vê também em Michel de Certeau, quando este afirma que as maneiras de falar usuais não são traduzíveis em discursos filosóficos, pois comportam muito mais informações que estes últimos (CERTEAU, 1999, p. 72). Assim, pode-se perceber que Rosa busca traduções transitórias de aspectos da existência humana, consciente de que seus futuros exegetas e demais tradutores deverão complementar as lacunas de sentido existentes naquela tradução primordial, primeva, primitiva e provisória. Ora, se a obra de arte pervive por intermédio das traduções, caberia relembrar que o conjunto da obra de arte rosiana poderia trazer este grande e único título: “Eu”. Cada página de Rosa se dedica a tentar traduzir esse Eu assombroso, que porta “o indecifrável e familiar segredo do monumento”, para aqui empregar uma imagem tomada em empréstimo a Michel de Certeau (1999, p. 76).

Ao que emerge dos desvãos da escrita rosiana, o “infando” permeia momentos capitais na trajetória e na morte exemplar dos personagens. O trabalho sobre a terra que corresponde a “geórgicas”¹⁴ receberia aqui outra significação: o do enterro, sepultamento ou assentamento de um monumento póstumo – o memorial do jazigo.

O último verso, por demais célebre, que Rosa inscreveu neste mundo é: “as pessoas não morrem, ficam encantadas” (ROSA, 1967).

¹⁴ Veja-se Francis Utéza: “mal o narrador [de *Grande sertão: veredas*] consegue segurar o narratário no pacto de audiência por três dias, ele se lança à evocação virgiliana do alto do vale do Uruçuia - *Geórgicas* e *Bucólicas* naturalizadas em Minas.” (UTÉZA, 1994, p. 82)

Lançado no final de seu discurso de posse na ABL, em meio a múltiplas referências à morte e a Getúlio Vargas (cujo último verso no mundo é: “serenamente, dou o primeiro passo no caminho da eternidade [...]”) (VARGAS *apud* SKIDMORE, 1982, p. 180), a lapidar sentença rosiana anuncia sua morte-ressurreição, que terminaria por ocorrer ao final do terceiro dia! Mas tal assunto é nefando, em razão da condição de tabu com que a cultura ocidental trata a morte – sobretudo a morte voluntária, como no caso da eutanásia (do grego “boa morte”). Seja como for, veja-se o que diz Rosa sobre o infando assunto, apenas três dias antes de morrer: “De repente, morreu: que é quando um homem vem inteiro pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o lado claro, fora e acima de suave ramerrão e terríveis balbúrdias. [...] A gente morre é para provar que viveu” (ROSA, 1967).

Em outros termos, Rosa afirma que se dissolve a vida, mas permanece a obra literária – abstrato esteio para a pervivência na anastasia. E o discurso de posse na ABL torna-se extremamente ilustrativo, caso o leitor se disponha a levar em consideração o que afirma o romancista, às vésperas de sua morte: “No que refiro, sub refiro-me” (ROSA, 1967).

3 Normalidade, animalidade, mortes exemplares e anastasia ao pé do freixo

Uma diferença semântica marca o desvão entre o infando (ou nefando) e o silêncio: sobre este constrói-se o conto “A terceira margem do rio”, em cujo enredo “o pai nada não dizia”, esse mesmo pai que “nessas artes não vadiava” (ROSA, 1997, p. 32). Nesse conto, coloca-se em cena o silêncio que se manifesta como *decisão* de suicida, ou como “*punição* (autopunição) – na loucura exemplar de artistas (Hölderlin, Artaud)”, para glosarmos Susan Sontag (1987, p. 16, grifos do autor) em contexto rosiano.¹⁵ Ora, tal silêncio decorre precisamente da condição

¹⁵ Susan Sontag (1987, p. 14) assim discorre sobre o tema infando: “As pistas para a libertação final do artista, diante da necessidade de praticar sua vocação, provêm da observação de seus companheiros artistas e da observação de si próprio com eles. Uma decisão exemplar dessa espécie [o gesto final de silenciar-se] só pode ser efetuada após o artista ter demonstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade. Uma vez suplantados seus pares pelos padrões que reconhece, há apenas um caminho para seu orgulho. Pois ser vítima de ânsia de silêncio é ser, ainda num sentido adicional, superior a todos os demais”.

nefanda da decisão tomada nas mais íntimas margens do Eu. Pois bem, muitos intérpretes da obra de Rosa sustentam que sua escrita é toda autobiográfica, como se vê, por exemplo, em Heloísa Vilhena de Araújo: “Guimarães Rosa é, ao que tudo indica, o personagem único de *Grande sertão: veredas*” (ARAUJO, 1996, p. 121). A identificação (biopoética) entre autor e personagem, no caso desse conto de *Primeiras histórias*, é evidentemente com o pai silente, navegante e portador solitário de assunto nefando, embarcado em canoa de vinhático (madeira destinada à exportação desde o Brasil Colônia): o projeto de inventar e transpor a terceira margem, que corresponderia a perfazer sua *hýbris*, seu descomedimento, pois recusar a contingência de duas margens e criar uma terceira – imaginária – implicaria em incorrer em violação das normas (naturais e culturais). De forma exemplar, Rosa afirma a Afonso Arinos que “a normalidade é afinal a animalidade” (ROSA *et al.*, 1968, p. 149). O descomedimento é a justa medida.

O filho, definitivamente preso às margens, balda sua própria expectativa em assumir o lugar do pai no rio, pois teme “abreviar com a vida” e recusa essa possibilidade de destino, criando assim a narrativa como pedido angustiado de “perdão” (ROSA, 1997, p. 37). Por outro lado, o pai logra perviver por intermédio do filho e de uma narrativa em torno de mais uma morte exemplar. Nova extorsão: a trama é inventada pelo pai silente, por meio de índices factuais – mas é contada pelo filho, que dela se apropria. “A terceira margem” parece oferecer aos leitores dois modelos de existência biopoética: 1) a normativa; 2) a sacrílega (que implicaria a infanda opção de encerrar voluntariamente os capítulos da autobiografia irracional). O filho não logra inventar sua própria história e, limitado em suas margens, vê-se constringido a recontar histórias alheias.

Nefando seria sugerir que a morte de Guimarães Rosa poderia eventualmente ter feito parte de um *projeto biopoético*, anunciado sob forma cifrada pelo autor em diversos trechos de sua obra, inclusive, quem sabe, já no pacto inscrito em “Chronos Kai Anagke” (“Tempo e fatalidade”), de 1930 (cf. ROSA, 2011). Na trama desse conto publicado pela revista *O Cruzeiro*, após receber o prêmio e a glória por um torneio enigmáticamente vencido, talvez em estado de transe, por meio de um eventual pacto faustiano, o enxadrista Zviazline abandona por completo a prática do xadrez (ou seja, morre para esse exercício intelectual), acolhe como esposa Ephrozine (cujo nome é uma variante para “Eufrosina”, ou “boa mente”, em grego, que se traduz como “felicidade”): “tendo vivido

o casal sempre muito feliz” (ROSA, 2011, p. 69), dirá o narrador, e dissolve-se no anonimato na longínqua Ucrânia (ou seja, morre para seus coetâneos) – o leitor terá certamente aí reconhecido a trama de *Grande sertão: veredas* (assim como o fim do Fausto de Goethe – e também de Adrian Leverkühn, o “faustino” de Thomas Mann, que só seria escrito na década seguinte)! As duas sentenças finais do conto de juventude são: “Mais forte que Adão, [Zviazline] recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (ROSA, 2011, p. 69). Em outros termos, à maneira de Riobaldo, Zviazline (“linha do caminho”, “vereda”?) renuncia a conhecer o incognoscível (a efetividade do pacto) e a compartilhar com a humanidade um segredo que evitou subtrair aos deuses, por temor de imprevisíveis consequências. Compete lembrar que, nesse conto, o narrador menciona símbolos cabalísticos inscritos sobre os muros, imagem que retoma a capa original do *Dr. Faustus* (1616), de Christopher Marlowe, entre outros. Ademais, o conto foi publicado precisamente como resultado de um prêmio em certame literário! Por esse viés, que se releve esta declaração do autor: “A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever” (ROSA, 1966¹⁶ *apud* PALMÉRIO, 2009, p. 155). Estaria Rosa concebendo sua obra prima (e seu projeto biopoético) já aos 21 anos de idade? Estaria ele planejando trazer o pacto faustiano ao plano de sua própria existência empírica?

Por outra vertente, décadas mais tarde, em “Darandina”, Rosa menciona a produção de um “suicídio reflexivo – e o desmoronamento do problema” (ROSA, 1997, p. 130). Pois bem, o antropônimo hindi “Daranda” designa alguém que tem profundo conhecimento de si próprio e age motivado pela intuição. Ora, é de seu amigo pessoal Paulo Dantas o seguinte testemunho:

Era claro e natural o seu esgotamento [nos últimos anos de vida]. Não podia mais superar-se a si mesmo. Adotara a síntese das *Terceiras estórias*, admiráveis e perfeitas como pequenas joias, mas sem aquela comoção ou força de *Grande sertão: veredas* ou *Corpo de baile*. [...] Estranha e cansadamente, Rosa estava abatido. Não dormia direito. Dera para rezar muito. De crucifixo. Puxando terços como um irmão maior [...] (DANTAS, 1975, p. 45).

¹⁶ ROSA, João Guimarães. Entrevista concedida por carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1966.

No mesmo sentido, em entrevista concedida a Pedro Bial para o documentário *Os Nomes do Rosa* (1997), o filósofo Benedito Nunes confidencia que “*Grande sertão* foi a salvação da vida dele [JGR]. Sem *Grande sertão*, ele teria morrido; ou, mais expressamente, ele teria se matado” (OS NOMES..., 1997). Seria esse o “desmoronamento do problema” de que trata o romancista?

Retornemos sobre “A terceira margem do rio”. Em uma imagem terceira, poderíamos lembrar que o Rio (Rosa-io) no qual o pai vaga entre as margens, até que decide pelo momento em que já não vaga, mas *vargas*, e serenamente dá sua remada derradeira rumo à eternidade: parábola para a *hýbris* (uma vez que o pai recusa a contingência das duas margens, buscando a desmesura da terceira) de uma navegação de cabotagem em si mesmo, até o momento em que se lança em mares sem margens – a posteridade: “Visões sob as trevas da noite. O Gado falou. / Infando.” Três dias antes de se tornar imortal, Rosa acrescenta: “porquanto flui, outro-e-outro, o rio humano” (ROSA, 1967). A metáfora, ainda que carcomida pela torrente irrepresável do tempo, é clara.

Observe-se que, em “Conversa de bois”, o corpo de Jenuário, o pai de Tiãozinho, jaz sobre uma carrada de rapaduras, que deve ser entregue ao Major Fréxes. Tendo em mente que a expressão “entregar a rapadura”, segundo os dicionários, corresponde, exatamente, a morrer, cabe interrogar o sentido e a estranheza do féretro de um defunto solitário (tal como o moribundo navegante de “A terceira margem do rio”), que é conduzido apenas por seu filho (doravante órfão) e por seu algoz Soronho, levado por quatro juntas de bois – em meio a um carregamento de rapaduras, cujo formato é precisamente aquele de... um livro. Pois bem, vejamos o nome do destinatário da encomenda fúnebre e bibliográfica: “Fréxes” é uma evidente corruptela para o catalão “freixe” ou para o português “freixo”, árvore que, na cosmogonia grega, serve como vínculo entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos.¹⁷ E seria muito mais do

¹⁷ “Para os Gregos, o freixo é o símbolo de poderosa solidez. No mito escandinavo, é o símbolo da imortalidade, e o traço-de-união entre os três níveis cósmicos”, segundo Junito Brandão (1986, p. 214). De forma complementar, “para os povos germânicos, o freixo Yggdrasil é a árvore do mundo: o universo se expande à sombra de suas ramas, inúmeros animais aí se abrigam, todos os seres dele descendem. O freixo está sempre verde, pois extrai uma força sempre viva do Poço de Urd. [...] Ele simboliza a perenidade da vida, que nada pode destruir” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982, p. 467-468, tradução nossa). Pois bem, na mitologia escandinava, o deus Odin enforca-se num

que mero acaso encontrarmos aqui um freixo maior (“major fréxes”), para que o leitor possa assegurar-se de que a referência é precisamente o freixo, cujo nome científico é *Fraxinus excelsior*. Haveria aqui uma referência velada à glória divina no firmamento supremo (“*Gloria in excelsis Deo*”)? Ao que tudo indica, a escrita transculturadora de Rosa se inscreve na recomposição permanente da constelação de signos proposta por Mallarmé em seu célebre *lance de dés* – ainda que, no caso em tela, os dados recaiam reiteradamente sobre as faces previamente sobrecarregadas com o chumbo denso da tipografia rosiana. Relembre-se ainda que, na cosmogonia cristã, “*Gloria in excelsis Deo*” teriam sido as palavras lançadas pelos anjos quando anunciaram aos pastores o nascimento de Jesus – aquele que ressuscitaria no terceiro dia após seu sacrifício voluntário, para alcançar a vida eterna na terceira margem.

Por outro lado, “Jenuário” poderia eventualmente remeter a São Januário (“Gennaro”, em italiano), aquele que pervive ainda nos dias de hoje por meio do fenômeno de liquefação esporádica de seu sangue coagulado, dezessete séculos após sua morte voluntária e exemplar... Lembremos que, condenado à morte pelo Imperador Diocleciano, São Januário teria logrado salvar-se em companhia de outros cristãos, ao se comunicar com os famintos leões, tigres e leopardos que executariam a sentença imperial na arena de Puzzoles, segundo reza a tradição cristã. Ora, se, em vida, Jenuário se devota ao exercício de preces, depois de definitivamente morto, sobre a carrada de rapaduras, ele ressuscitará a cada vez que um leitor percorrer as páginas da estória; em outros termos, seu sangue coagulado voltará a fluir, à imagem do sangue de São Januário. De forma complementar e coesa, os índices performativos desse eventual projeto de pervivência biopoética alcançam seu paroxismo no conto “Os chapéus transeuntes”, na figura do Vovô Barão – que reúne a família

freixo para alcançar a iluminação, e seu sacrifício traz à luz as runas que, entalhadas em madeira de freixo, servem como escrita alfabética em textos poéticos e adivinhações. Segundo Jérôme Cappello (2013), à imagem da fênix, o freixo é uma árvore que morre e ressuscita de suas próprias cinzas. Logo, símbolo de morte e ressurreição. Por extensão, poderíamos dizer que o freixo representaria o próprio conceito de Fortleben, de pervivência, na trama metapoética da “Conversa de bois”: ponte entre vivos e mortos, passado e futuro, imanência e transcendência, iluminação, poesia, epifania e vaticínio... Como se vê, Odin e Shiva convergem também sobre as veredas do autossacrifício em favor da humanidade, tal como Jesus – cuja morte pode ser considerada voluntária, pois resulta de sua recusa em negar sua fé. Ou também São Januário...

para a augusta função de seu próprio féretro, ostensivo e solene: unção memorial por meio de uma morte exemplar e infanda.

4 Soronho, o Onho e o Redemonho

Agenor Soronho é o antagonista da estória sobre bois falantes, rapaduras-livros e nhenhém de carreiros autoritários: o *happy end* do enredo é assegurado com sua decapitação pelas rodas do carro-de-bois. Com essa morte, Tiãozinho, o herói, passa a ser “Tiãozão” (ROSA, 2015, p. 284). De um lado, na primeira versão do conto, o menino chama-se “Zézinho”, e não se transforma em um eventual “Zézão”, ao fim da estória; de outro lado, “Soronho” obviamente guarda relações com o Onho, um dos nomes do Diabo, segundo Rosa relembra em correspondência com seu tradutor italiano.¹⁸ De mais a mais, Agenor Soronho é dito “homem maligno” (p. 265); vive gritando “diabo”, como se fora um “refrão” (p. 269); Tiãozinho pensa nele como “capeta!”, e que “O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr...” (p. 268); e também o narrador afirma que “Aí é que Agenor Soronho está mesmo com o demo” (p. 274), e que “Lá vem seu Soronho, que nem um demônio” (p. 277). O personagem também é chamado de “Angenor”, corruptela para “*Ange Noir*”, ou Anjo Negro...

Portanto, é com a morte de seu provedor, de seu padraсто putativo e efetivo – o Onho –, que Tiãozinho ascende a Tiãozão, assim como Riobaldo-Tatarana ascende à condição cratiliana de Urutu-Branco ao transcender sua tarefa de bardo para além de sua mera filiação genética a Selorico-Odorico Mendes (seu provedor biopoético). Pois bem, Tiãozinho deseja que Agenor seja morto por picada de uma... urutu (ROSA, 2015, p. 275)! Ora, um dos bois é assim descrito: “Da garupa do Brabagato a cauda cai como uma cobra grossa, oscilando, e o pincel zurze no ar,

¹⁸ “O mesmo procedimento de correlação de referências disparatadas agenciadoras de indeterminação é explicado pelo escritor em uma carta para Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, onde comenta seu processo de invenção de seres que povoam a imaginação popular, como o nhã-ã, o goro, o **onho**, o saponho, o õsgo” (HANSEN, 2007, p. 35). Em *Grande sertão: veredas*, o “redemoinho” ou “redemunho” carrega em si o demônio, com ressonâncias homofônicas que sugerem o rodopiar de um “redemonho”, em linguagem expressiva que estaria perfeitamente ao gosto de Crátilo. Ademais, se Agenor Soronho é personagem pivô em *Sagarana*, cabe lembrar a ressurgência do demônio em “Une saison en Enfer”...

quase nos chifres de Brillhante, que fechou de todo os olhos e vergou o touthço” (ROSA, 2015, p. 273). Zurzir, como se sabe, é também fustigar com críticas acerbas, com críticas de crótaló...

Uma das questões que hipoteticamente seria necessário explorar é, dado o autobiografismo “irracional” inerente a toda a obra de Guimarães Rosa, *quando* ele teria eventualmente concebido e consolidado o seu pacto biopoético a fim de alcançar a imortalidade. Seria legítimo supor que tal evento teria ocorrido entre o concurso de contos de 1937 (Rosa obtém o segundo lugar) e a publicação de *Sagarana* (1946)? Segundo Marília Rothier Cardoso, fortes índices poderiam sugerir que, nesse período, Rosa assume a literatura como atividade-fim, numa existência banalmente assentada sobre o exercício perfunctório da medicina ou das incumbências diplomáticas:

É possível rastrear, na correspondência privada de Guimarães Rosa, o momento em que a atividade literária deixou de ser exercício diletante para tornar-se uma tarefa de profissional. Esse momento, localizado nos meados da década de 1940, quando se aproximava a publicação de *Sagarana* – conjunto de contos inscritos num concurso em 1934 (*sic*) e laboriosamente recompostos, nas brechas do trabalho diplomático –, teria como referência as cartas de 6 e 30/11/1945, enviadas do Rio para Minas [...] (CARDOSO, 2006, p. 112).

Para embaralhar as pistas que levam ao pacto e à ABL, Rosa declara, já no ano de 1946, em entrevista a Ascendino Leite: “Na roça, o diabo ainda existe. Já fiz pequenos pactos, provisórios, com o dito. Se eu tivesse morrido três meses depois, estava frito...” (LIMA, 2000, p. 62).¹⁹ Por consequência, seria perfeitamente possível inferir-se que o projeto de pervivência seja bem anterior a *Grande sertão: veredas*, o que significa que, antes de escrever sua obra-prima, ele tinha já a certeza de que ela seria escrita: em 1956, Rosa cumpre a promessa implícita na epígrafe da “Conversa de bois”:

- Lá vai! Lá vai! Lá vai!...
- Queremos ver... Queremos ver...
- Lá vai o boi Cala-a-Boca

¹⁹ Entrevista concedida a Ascendino Leite e publicada originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946.

fazendo a terra tremer!...

(ROSA, 2015, p. 257)

A terra, ou pelo menos os segmentos cultos do Brasil, tremeu ou tremeram em 1956, com o *Corpo de baile*, publicado em dois volumes, em janeiro, e, finalmente, o GSV, em maio. Diante do falatório levantado com a poeira de cascos e carros de bois, GR trouxe à luz seu “cala-a-boca”, talvez especialmente endereçado àqueles que se recusaram a lhe atribuir o primeiro prêmio no concurso de contos ou aos demais escritores que lhe devotavam sincera mágoa por tamanha genialidade de plana superior, tal como se infere desta irônica asserção de Nelson Rodrigues, em necrológio que coloca em pauta a vaidade do universo das letras: “[...] súbito, num domingo, morria Guimarães Rosa. A notícia deu-me um alívio, uma brusca e vil euforia. É fácil admirar, sem ressentimento, um gênio morto. [...] Repito: – pela primeira vez fez-se crítica literária nas manchetes” (RODRIGUES, 1993, p. 24). Na segunda metade da década de 1950, Rosa recebera dos carros das impressoras tipográficas as páginas de seu espantoso “Cala-a-Boca” poético, por meio do qual “ele nos agredia e humilhava com a sua monumental presença literária”, nas palavras de Nelson Rodrigues (1993, p. 23) – condição que talvez tenha lhe valido a obrigação de candidatar-se por três vezes à sua planejada vaga de Fausto na ABL.

Destarte, a publicação desses dois estupendos volumes foi insuficiente e insatisfatória para que conquistasse a maioria dos votos necessários para atingir uma possível meta bioficcional de ocupar uma cadeira na ABL, na candidatura de 1957 (com sufrágio ocorrido em 23 de janeiro de 1958), pois obteve apenas 10 votos, contra 27 dados a Afonso Arinos de Melo Franco. Anteriormente, ainda em 1956, ao ser informado de que se planejava eleger Raymundo Magalhães Jr. à unanimidade, retirou-se voluntariamente do certame, em sua primeira candidatura – a derrota estava por demais evidente? Ou mera gentileza nesse universo de todas as vaidades?

Em 31 de março de 1963, com a morte de João Neves da Fontoura, torna-se vacante a cadeira da ABL para a qual Rosa lançaria sua candidatura vitoriosa, com o aval prévio dos membros da confraria poética. Pois bem, data de abril de 1963 o datiloscrito final de “Os chapéus transeuntes”, texto de encomenda sobre o pecado da soberba, que anuncia antecipadamente, sob forma cifrada, o majestoso féretro-entronizamento de um vaidoso “Vovô barão”. Unanimemente eleito somente em 6 de

agosto de 1963, Rosa consumiria três longos anos antes de marcar a data de posse, definida, em 1966, para dali a mais de um ano ainda: quinta-feira 16 de novembro de 1967 – dia em que João Neves completaria oitenta anos. Ou, com precisão milimétrica, para três dias antes da misteriosa morte por infarto (numerologistas poderiam aí decifrar o enigmático 666, cardiologistas nem tanto...). Ora, a João Condé, Rosa explicita sua meta de escrita: “Um ideal: precisão, micromilimétrica” (ROSA, 2015, p. 22).

Tal precisão antropométrica causa profundo espanto e incompreensão entre todos que se interrogam sobre a importância atribuída pelo romancista à posse na ABL, como se vê nesta declaração de Afonso Arinos: “Eu observava muito Guimarães Rosa e perguntava porque ele dava importância transcendental à Academia” (ROSA *et al.*, 1968, p. 168). Adonias Filho: “Não hei de esquecer o terror de criança que havia nos seus olhos, ao justificar com a maior humildade o adiamento indefinido de sua posse na Academia” (ROSA *et al.*, 1968, p. 161). Geraldo França de Lima adensa o mistério, ao dizer que na quarta-feira, véspera da cerimônia, Rosa demonstrava ostensivo “temor de desmaiar na tribuna, de perder a voz, de chorar e sobretudo de o coração parar!” (ROSA *et al.*, 1968, p. 191). E Josué Montello assim comenta o estado de violenta comoção do romancista, logo ao início da infanda cerimônia de entronizamento: “Ao apertar-lhe a mão, senti-a gelada. Pilheriei com ele, citando Machado de Assis: – Ninguém finge as mãos frias...” (ROSA *et al.*, 1968, p. 179).

Nessa ordem de ideias, em que medida o letal “timbó” de “Conversa de bois” se relacionaria com a letal “dona joana” de *Grande sertão: veredas*? Ambas as plantas têm o condão de atuarem precisamente sobre o coração: a *Ateleia glazioviana* pode causar morte súbita por insuficiência cardíaca, enquanto a *Himatanthus drasticus* pode induzir o infarto. Qual é sua função na prosa de um médico que conhece amplamente os princípios da fitologia, “devotadíssimo às cadeiras básicas, mormente Botânica e Zoologia” (PALMÉRIO, 2009, p. 160), quando ainda estudante?²⁰ Lembremos que, em *Grande sertão: veredas*,

²⁰ Mário Palmério (2009) retoma esse esclarecedor testemunho dos colegas de faculdade do jovem Rosa e, ademais, sustenta a ideia de que a personagem de Quelemém de Góis (“oráculo de Riobaldo”) foi inspirada na figura de um fazendeiro e raizeiro chamado Manuel Rodrigues de Carvalho, ou “Seu Nequinha”, “espírita, estimado e ótimo remedista, foi ele – o próprio é quem diz – quem bastante acompanhou e bastante adjutorou o Dr.

uma metanarrativa coloca em cena um certo Faustino que, por querer desfazer o pacto passado com Dá-Vidão, termina por cravar um punhal em seu próprio coração, anunciando o desenredo que se reserva a R-io-bardo... Por outro lado, em seu discurso de posse, Rosa menciona o nome de dois presidentes da República que morreram, respectivamente, por infarto e por tiro certoiro desfechado contra o próprio coração (ver SILVA; VILAR, 2017).

Uma perspectiva tangente ao nefando assunto, embora em direção totalmente diversa, é proposta por Clara Rowland, como interpretação para o desenredo de “Pirlimpisique”, de *Primeiras estórias*: “A entrega das crianças ao jogo da improvisação só poderá ter fim, instituindo o regresso a uma ordem, num ‘salto mortal’ que põe ponto no que não pode ‘ajuizado’ terminar” (ROWLAND, 2011, p. 69), como se observa neste trecho:

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a

Rosa em seus primeiros chamados e aflições médicas” (PALMÉRIO, 2009, p. 170). Note-se que, segundo Paulo Rónai, em comunicação pessoal a Luiz Otávio Savassi Rocha, “Quelemém” é “a transcrição exata do nome próprio *Kelemen*, forma húngara para o antropônimo Clemente (do latim *clemens*, *-entis*)” (ROCHA, 2002, p. 251). Pois bem, Sêneca é precisamente o autor da obra intitulada “Da clemência”. O nome Quelemém de Góis poderia sugerir que o personagem representa algo ou alguém fora da cultura judaica, pois “góí” é termo que se refere aos não judeus, aos gentios ou pagãos – como bem se apresentam os Romanos, em seu embate contra os cristãos. Retomemos Palmério (2009): sua indicação acima parece apontar para outra possível pista de leitura, esteada agora na relação paronomástica que se estabelece entre “seu Nequinha” e “Sêneca”. De onde decorre esta escorregadia questão: “Quelemém de Góis” representaria, do ponto de vista intertextual, o “Clemente de Roma”, ou seja, o próprio Sêneca? Seria Sêneca o oráculo que conduz Riobaldo ao prêmio (Otacília) e à entrega da alma (Diadorim)? Relembremos que Rosa cita explicitamente esse filósofo estoico e conserva, em sua biblioteca, exemplares das *Lettres à Lucilius* e dos *Traitéts philosophiques*. Caso a hipótese se avere produtora, o leitor rosiano teria interesse em se debruçar sobre o texto poético para decifrar um enigma (grifo) que se desdobra em palimpsesto: o primeiro solve-se no (auto)biografismo historiográfico, apenas para instantaneamente instalar um segundo, no plano da paronomásia (“Seu Nequinha” e Sêneca), do multilinguismo (regionalismos, latim e húngaro), da metonímia (nome do autor pelo título da obra) e da fabulação (estória ou “autobiografia irracional”).

frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí. E, me parece, o mundo se acabou (ROSA, 1997, p. 46).

Rosa se desentranha do R-io (Rosa-eu) por meio de um salto de pirlimpisquice, uma cambalhota verbal que o projetaria para a imortalidade do “falando sempre” (por meio de seus exegetas e dos jornalistas, volta e meia ludibriados pelos bois que falam de assuntos nefandos nas trevas da noite), como se vê neste testemunho de Nelson Rodrigues: “No dia seguinte [à morte], Guimarães Rosa tinha uma imprensa de chefe de Estado assassinado. [...] Pela primeira vez, um escritor aparecia em oito colunas, nas primeiras páginas” (RODRIGUES, 1993, p. 24). Em seu discurso de ascensão à imortalidade, Rosa denuncia a brevidade da vida empírica, nestes termos: “Esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos” (ROSA, 1967). Por esse viés, “pirlimpisquice” seria uma evidente alusão ao pó de pirlimpimpim, substância poética que teria o condão de fazer a alma (psiquê) alçar velas rumo à terceira margem – a pervivência na eternidade da obra de Arte. Rosa assim descreve seu projeto biopoético: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (ROSA, 2015, p. 21). Em seu discurso de posse na ABL, esclarece, sempre em cifras, por meio de exemplos alheios que lhe servem para falar de si próprio (talvez seu tema mais recorrente, como bem compete a um Daranda): “Como redemonstrar a grandeza individual de um homem, mérito longuíssimo, sua humanidade profunda: passar do João Neves relativo ao João Neves absoluto?” (ROSA, 1967).

5 Considerações finais e transitórias

Ao longo de sua obra e no desvã de suas declarações esparsas, Rosa deixa entrever sua clara consciência de que todos os índices e cifras que se deitam trás de si são os elementos coesos de uma autobiografia, como se infere desta asserção a respeito da memória dos fatos empíricos realizados por João Neves da Fontoura, lançada três dias antes da misteriosa e infanda morte: “discorrem e esclarecerão, a olhos gerais, os anais, arquivos, livros, esplêndida informação autobiográfica. Esse o

metal já amoadado – não permitido a alguma espécie de desaparecimento e esquecimento” (ROSA, 1967).

Sêneca, o filósofo estoico, assim apresenta o palco da existência humana: “na vida é como no teatro: não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseres, mas dá à tua vida um fecho condigno.” E acrescenta:

[...] nada há de mais divino para o homem do que meditar na sua mortalidade, conscientizar-se de que o homem nasce para ao fim de algum tempo deixar esta vida, perceber que o nosso corpo não é uma morada fixa, mas uma estalagem onde só se pode permanecer por breve tempo, uma estalagem de que é preciso sair quando percebemos que estamos a ser pesados ao estaleiro (*Cartas a Lucilio*, n. 77, 120).

Joaquim Serra (2008) salienta que, em Sêneca, essa franca apologia à Boa Morte implica a ideia de que o ânimo leve ou a paixão devem ser descartados do projeto biopoético, pois se trata de uma decisão que deve ser racional e ponderada, no que tange ao lugar, ao momento e à forma de conclusão do projeto – pois “um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela” (*Cartas a Lucilio*, n. 24). *Vita brevis, Ars longa*: seria infanda a ideia de que João talvez tivesse planejado o momento exato de sair de cena, de suspender a representação factual para dar nascimento a uma dramaturgia bioficcional perene e multifacetada (à imagem de um dado ligeiramente viciado pelo peso do chumbo tipográfico), de forma que ficasse para sempre encantado, pervivendo na Arte para além da breve vida?

Assim, no curso de sua “autobiografia irracional”, o *koan* aberto pelo desaparecimento de Rosa constrói-se com múltiplas referências a textos sagrados e profanos das culturas ocidental e oriental. As possíveis respostas a tal *koan*, caro leitor, Rosa levou consigo para a terceira margem... Não por acaso, Rosa declara: “o sábio fia-se menos da solércia e ciência humanas que das operações do Tao” (ROSA, 1967). Caberia aqui, como encerramento provisório, retomarmos esta autoapreciação lançada pelo romancista, cifrada sob um julgamento a respeito de João Neves da Fontoura, outro de seus duplos ficcionais: “Dessa oratória e eloquência – quais o mérito e crédito, o mando, o móbil? De onde fura a fonte? Diga-se: valor. O altamente impessoal, quer dizer, o personalissimamente

profundo” (ROSA, 1967). Uma leitura do conjunto da crítica poderia demonstrar que a poética rosiana espelha, sob forma transculturada, os conceitos que Arthur Rimbaud apresenta em seu “Sezão” original: “Era um estudo, ao princípio. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Eu detinha vertigens”²¹ (RIMBAUD, 1984, p. 136, tradução nossa). Pois bem, se Rosa nos deixa ainda relativamente cedo, aos 59 anos de idade, demonstrando com sua própria existência vertiginosa que a vida empírica é breve, nos recolhemos com Sêneca e Benjamin no portal de seu mausoléu, sobre o qual eventualmente se poderia ler: que seja longa a pervivência por meio da Arte...

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus – dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1901.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).

BERGAMÍN, José. *La importancia del demonio*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

CAPPELLO, Jérôme. *Le Souvenir d’Yggdrasil: recherches sur la mythologie du frêne II*. 2013. 106 f. Memoire (Master II Literatures) – Université Stendhal Grenoble, Grenoble, 2013.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem. *Revista de Letras*, [Fortaleza], n. 28, v. 1-2,

²¹ No original: “Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges.”

p. 112-115, jan.-dez. 2006. Disponível em: <www.periodicos.ufc.br/revletras/article/download/2324/1791>. Acesso em: 8 abr. 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, Jupiter, 1982.

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1967.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FLUSSER, Vilém. A morte de Guimarães Rosa. [S.l.], novembro de 1967. Manuscrito. In: BRAGA, Mariana Fontenele. *Poesia talhada em madeira: João Guimarães Rosa e Arlindo Daibert*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Anexos, p. 91-92. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10497>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos *et al.* (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-49.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD-ROM)

KULIK, Don. Human-Animal Communication. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, CA, v. 46, p. 357-378, 2017. Disponível em: <<https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-anthro-102116-041723>>. Acesso em: 12 abr. 2018. doi: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102116-041723>

LAGES, Susana Kampff. Alegoria da leitura, figuras da melancolia: a ‘tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999. p. 47-60.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2000.

MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~*: vertigens de um enigma. Campo Grande: UCDB, Letra Livre, 2001.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr./jun. 2012. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

MARINHO, Marcelo. *João Guimarães Rosa*. Paris: L’Harmattan, 2003.

MENDES, Manuel Odorico. *Iliada de Homero em verso portuguez, por Manuel Odorico Mendes*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.

OS NOMES do Rosa. Direção: Pedro Bial; Claufe Rodrigues. Produção: Pedro Bial. Rio de Janeiro: GNT, 1997. 1 fita VHS, son., color.

PALMÉRIO, Mário de Ascensão. *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Tomo V: 1966-1980.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Grands Écrivains, 1984.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa e a medicina. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 249-256, 1. sem. 2002.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSA, João Guimarães *et al.* *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 25-34.

ROSA, João Guimarães. Chronos kai anagke. In: _____. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 52-69.

ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 257-285 (Coleção 50 Anos).

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano (Edoardo Bizzarri)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

ROSA, João Guimarães. O verbo e o logos. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Pronunciado em 16 nov. 1967. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>> Acesso em: 20 fev. 2018.

ROSA, João Guimarães. Os chapéus transeuntes. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 34-65.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2011.

SARAIVA, Antônio José. *O discurso engenhoso*: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SÊNECA. *Epístolas morales a Lucilio I*. Tradução de Ismael Roca Meliá. Madrid: Editorial Gredos, 1986. Libros I–IX. Epístolas 1–80. (Biblioteca Clásica Gredos, 92).

SÊNECA. *Epístolas morales a Lucilio II*. Tradução de Ismael Roca Meliá. Madrid: Editorial Gredos, 1989. Libros X–XX; XXII. Epístolas 81–125. (Biblioteca Clásica Gredos, 129).

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de William Li. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SERRA, Joaquim Mateus Paulo. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

SILVA, David Lopes da; VILAR, Fernanda. Guimarães Rosa “Ad Immortalitatem”: la mort et l’immortalité dans “Le verbe & le logos”. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 76-78, 2017. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=1588>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil*: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964. Trad. coord. Ismênia Tunes Dantas. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. *A vontade radical*: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

TREVISAN, Matheus (Org.). *Geórgicas I*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho e Matheus Trevisan. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. (Palimpsestos).

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VAZ, Valteir Benedito. “*Conversa de bois*”, de *João Guimarães Rosa*: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

VIRGILE. *Les bucoliques et les georgiques*. Trad. Maurice Rat. [Paris: Garnier, 1932]. Disponível em: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/georg/georgi.html>. Acesso em: 20 jan. 2019.

VIRGILIO Brasileiro. Ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes. Paris: W. Remquet, 1858.

Recebido em: 23 de abril de 2018.

Aprovado em: 30 de maio de 2018.



O sertão de Bia Lessa

The Backlands, by Bia Lessa

Livia de Sá Baião

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio), Rio de Janeiro,

Rio de Janeiro / Brasil

livia.baiao@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente trabalho é refletir sobre a releitura dramática que a diretora Bia Lessa fez da obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Com apoio de pressupostos teóricos de pensadores como Peter Brook, Bertold Brecht e Roland Barthes, a intenção é examinar a encenação do romance a partir do texto dramaturgico (escrita cênica) construído pela própria diretora. Com vasta experiência em adaptações para o teatro de obras literárias canônicas (*O homem sem qualidades*, de Robert Musil; *Os possessos*; de Dostoiévski; e muitas outras), Bia Lessa coloca em cena diferentes linguagens, tais como a expressão corporal trabalhada no limite e uma arquitetura cênica surpreendente. Assim, o sertão rosiano salta das páginas para o palco, eclodindo em pura teatralidade.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*, Bia Lessa, teatro, literatura, adaptação, encenação.

Abstract: Our objective is to reflect on director Bia Lessa's adaptation for the stage of *Grande sertão: veredas* novel. The main thinkers who will underpin this work are Peter Brook, Bertold Brecht and Roland Barthes. Our intention is to examine the dramatic text and the staging of the novel, both made by the director. With a vast experience in adapting canonic literary works (*The man without qualities* by Robert Musil; *The possessed* by Dostoiévski, and many others), Bia Lessa takes books to theatre using different languages, such as body expression, explored to its limit and with an unusual set. Thus, Guimarães Rosa's backlands is brought from pages to stage shining in pure theatricality.

Keywords: The devil to pay in the backlands, Bia Lessa, theatre, literature, adaptation, staging.

*Toda literatura não é
fundamentalmente teatro?*
(ZUMTHOR, 2014, p. 21)

1 Introdução

*Carece de ter coragem, carece
de ter muita coragem.*
(ROSA, 2006, p. 108)

Armada com muita coragem, Bia Lessa dá corpo ao suceder e leva aos palcos *Grande sertão: veredas*, numa adaptação memorável.¹ Disseram-lhe que *Grande sertão: veredas* era livro para ser lido, nunca encenado. Ela não ouviu, queria encenar a linguagem. Queria contar aquela história com corpos e vozes e não com palavras e páginas, afinal, já tinha se aventurado por outras veredas literárias com grande sucesso. Nos anos 1980, criou os espetáculos *Ensaio n° 1* (1984), inspirado em *A Tragédia Brasileira* (1987), de Sérgio Sant’anna, e *Ensaio n° 2 – O Pintor* (1985), adaptação de *Sete Cartas e Dois Sonhos*, de Lygia Bojunga (1932). Em 1986, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), encena *Ensaio n° 3 – Ideias e Repetições – Um Musical de Gestos*, com textos de Jorge Luis Borges, Lygia Bojunga e Julio Cortázar. Em seguida, levou para o teatro nada menos do que quatro obras canônicas: *Viagem ao centro da terra*, de Julio Verne; *Os possessos*, de Dostoievski; *O homem sem qualidades*, de Robert Musil; e *Orlando* de Virginia Woolf. Encena romances, gosta de encenar a vida.

Esse é o terceiro encontro de Bia com *Grande sertão: veredas*. O primeiro foi a exposição montada para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, em 2006. Nas trilhas da exposição, veio o projeto gráfico da edição comemorativa de 50 anos da publicação do livro, pela

¹ A peça *Grande sertão: veredas* estreou em 09 de setembro de 2017 no Sesc Consolação para uma temporada de 6 semanas (até 22 de outubro do mesmo ano), depois foi encenada no CCBB – Rio de Janeiro (de 28 de janeiro de 2018 a 31 de março de 2018), em mais 8 cidades brasileiras (Curitiba, Belo Horizonte, Recife, Brasília, Fortaleza, Salvador, Santos, Porto Alegre) e agora volta a São Paulo, no SESC Pompeia (de 24 de novembro de 18 a 24 de fevereiro de 2019).

editora Nova Fronteira. Agora, quando se comemoram 50 anos da morte Guimarães Rosa, Bia reencontra o *Grande sertão* para fazer sua releitura dramática.

2 Literatura x Teatro

Talvez o maior desafio na adaptação de um livro para o teatro ou cinema seja exatamente a inevitável comparação entre o que se vê materializado no palco ou na tela e o que se imaginou. No ato solitário da leitura, não à toa, considerado perigoso e ameaçador no século XVII (CHARTIER, 2002, p. 9), o leitor é soberano, escolhe o elenco, desenha o figurino, cria o cenário, dirige as cenas, interpreta os sentidos, elege a melhor dicção para cada frase. Tem o poder de decidir quando e se haverá intervalo e suas durações. Sobrevoa passagens desinteressantes, relê as que perturbam a alma ou não foram devidamente compreendidas, é senhor do tempo. Como nos diz Roland Barthes (2010, p. 17, grifos do autor):

[...] saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe as roupas, *mas dentro da ordem*, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que *engolisse* sua missa).

No ato de leitura, são os olhos que decodificam os signos inscritos na folha de papel. A partir daquelas palavras silenciosas, o leitor pode pintar seus quadros, criar imagens e vozes, deixando-se invadir pelas emoções.

Já no teatro, acontece uma performance auditiva e visual, vivida em tempo real pelos atores e espectadores, numa experiência única, impossível de ser reproduzida. O universo poético do romance é potencializado, transformando a poesia da palavra na poesia do espaço. Não há chance de parar, voltar, encenar novamente, o espectador não tem controle sobre nada depois que decidiu estar ali, naquele dia, naquela hora, naquela sessão; só pode, quando muito, levantar-se e sair da plateia no meio do espetáculo, caso esse o desagrade profundamente. O espectador delega ao encenador todas as decisões, entrega-se a ele no escuro da sala de teatro. Os atores interpretam os personagens de acordo com suas

leituras individuais combinadas com as do encenador, numa exteriorização corporal do discurso. Ouvidos e olhos são as portas da emoção.

Cada uma dessas linguagens carrega em si a sua potência, “[a] linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 1981, p. 64). Leitor e espectador sentem os dedos da linguagem que tocam suas peles.

No livro, estabelece-se a relação de cumplicidade unívoca entre o autor e o leitor. No teatro, há uma polifonia que convoca o espectador a dialogar com o dramaturgo, o encenador, o figurinista, o cenografista, o iluminador e, de forma mais direta, com os atores. Quando um romance é encenado, a literalidade do texto entra em combate com a materialidade dos corpos, os personagens imaginados se levantam das páginas e ganham presença diante do espectador.

Em especial, na escritura de Guimarães Rosa, pode-se dizer que há um embate ainda mais intenso entre o fluxo narrativo que se faz ouvir no teatro mental que o leitor encena enquanto lê e aquele que esse mesmo leitor, agora espectador, experimenta ao assistir ao texto encenado. Um embate bastante arriscado que pode resultar num enorme fracasso, como a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o cinema dirigida pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira em 1965, ou numa encenação bem-sucedida, como a que a diretora Bia Lessa propõe agora.

Guimarães Rosa escreve a partir da tradição oral como revelam seus diários, cadernos e inúmeras anotações. Rosa anotava o que ouvia de homens doutos, vaqueiros e sertanejos, registrava quadras, cantigas e histórias, perpetuava vozes no espaço branco do papel. Mas as palavras que Rosa deitava nas folhas não se reduziam a transcrições do que ouvia, eram, antes de tudo, transcrições ou apropriações criativas. *Grande sertão: veredas* dá a ver os resultados do processo alquímico² pelo qual passavam suas anotações. Da boca do jagunço Riobaldo é possível

² Rosa descreve assim o seu processo de criação: “Escrever é um processo químico: o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos quando me comparam a Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.” (LORENZ, 1983, p. 85)

reconhecer expressões populares correntes no sertão mineiro habilmente misturadas à língua culta e reflexões metafísicas.

O fato é que encontramos, na base da linguagem, o falar regional do Norte de Minas, certamente muito estilizado, de combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval – “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”; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades da língua atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada. (ARRIGUCCI, 1994, p. 13).

Uma mistura quase inverossímil que é uma das grandes forças inventivas do livro. Rosa reduz, de forma magistral, a distância que prevalecia até então nos romances regionalistas, entre a fala culta do narrador em terceira pessoa e a linguagem simples dos personagens. O jagunço Riobaldo narra sua história em primeira pessoa para um assisado doutor cuja alta instrução lhe causa inveja. Entretanto, quem dá aulas é o professor Riobaldo e o sumo doutor se cala diante das infundáveis perguntas metafísicas e da narrativa contada errada, pelos altos. É esse um dos grandes desafios que se coloca para o encenador e, principalmente para o ator: tornar verossímil essa bem sucedida mistura de Riobaldo narrador na voz de um ator.

E aí está uma das apostas vencedoras da diretora. Ela não escolheu o caminho fácil de simplificar a fala de Riobaldo, tornando-a mais coloquial para melhor se adaptar a um diálogo intersubjetivo. Não. Escolheu a fidelidade absoluta ao texto e para isso contou com o talento de Caio Blat que, também num processo alquímico personifica um “Rioblat”: carrega o vigor de Caio no torpor de Riobaldo, coincidem no espanto com o mundo. Caio acerta na dicção, tem a medida correta do sotaque, do ritmo, domina o corpo que fala, sabe o tempo da pausa, pega o silêncio e põe no colo.

Ele recitava com muita existência.

(ROSA 2001, p. 95)

3 A adaptação do texto

Recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.

(COMPAGNON, 1996, p. 11).

Para compor a escrita cênica, Bia Lessa selecionou os trechos que considerava fundamentais a partir de sua leitura pessoal do romance e trabalhou-os com os atores ao longo dos primeiros vinte ensaios. Com base nesse processo, preparou uma primeira versão da peça com excertos que reproduziam integralmente cada palavra de Rosa e que chegava a 3 horas e 50 minutos de duração. Depois, para adequar o texto dramático ao limite de tempo de um espetáculo teatral, cortou cenas até chegar à versão final, com uma duração aproximada de 2 horas e 30 minutos. Permaneceu inabalável na sua convicção de manter-se fiel ao texto. Assim, o resultado dessa técnica de corte e colagem foi uma escrita cênica que, numa operação metonímica, passou a representar o todo original, mas com sua assinatura: o *Grande sertão: veredas* de Bia Lessa.

Na construção do seu texto dramático, ela também não cedeu à tentação de organizar a história de Riobaldo na ordem cronológica para tornar o enredo mais palatável ao público não familiarizado com o romance. Manteve a estrutura do livro, contando em linhas tortas porque “[c]ontar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (ROSA, 2006, p. 99). A peça começa como o romance:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.... Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. (ROSA, 2006, p. 7).

Faz somente uma inversão no ordenamento original, antecipa a passagem pelo Guararavacã do Guaicuí que, no livro, se dá somente após o julgamento de Zé Bebelo. Intercala cenas de guerra e paz, festa e tristeza, amor e ódio: um animado forró é interrompido por um exército que marcha, o assustador equívoco dos jagunços que comem um menino imaginando que fosse um macaco é sucedido por uma entusiasmada cavalgada. Consegue, com seu procedimento de desconstrução do livro e reconstrução da “escrita cênica”, levar para o palco o mundo misturado que Riobaldo deseja separar.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2006, p. 221).

Para melhor adaptar o texto à estrutura dramaturgica, ela distribui as falas de Riobaldo narrador entre os demais personagens e transforma descrições narrativas em ações físicas e vocais. Em certos momentos, os atores interpretam personagens cuja narrativa é uma descrição do narrador ou vocalizam diálogos. Muitos discursos indiretos são transformados em diálogos intersubjetivos como, por exemplo, no relato da história de Medeiro Vaz, que, no livro, é:

Então Medeiro Vaz não estava lá. O que tinha sido antanha a história mesma dele, o senhor sabe? Quando moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. (ROSA, 2006, p. 44).

E na “escrita cênica” é:

MEDEIRO VAZ: Quando moço, antepassados de posses, recebi grande fazenda.

JAGUNÇO (Daniel): Medeiro Vaz, onde tá tua fortuna em cobre?

MEDEIRO VAZ: Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas.

Então, ao fim de forte pensar, reconheci o dever: larguei tudo, me desfiz do que abarcava, em terras e gados, me livre leve como que quisesse voltar a meu só nascimento.³

Em outros momentos, as descrições são simplesmente encenadas, com a sintaxe cênica ilustrando o que é narrado, numa redundância entre o discurso verbal e o discurso cênico. Mas a figura de Riobaldo narrador permanece soberana, é ele quem conta sua história, muito de perto, ao pé do ouvido de cada um dos 270 espectadores ali sentados. Como se verá mais adiante, no item 4, a plateia assiste à peça com fones de ouvido, recurso auditivo que aproxima ator e espectador esfregando a linguagem de um na pele de outro (BARTHES, 1981, p. 64).

Os primeiros dois terços da peça correspondem às primeiras 160 páginas do livro, nas quais grande parte dos acontecimentos é narrada pela primeira vez, fora da ordem cronológica. Muitos desses episódios serão contados novamente na segunda parte do livro, um efeito que produz no leitor uma sensação de reconhecimento dos fatos, de releitura com novas perspectivas, de melhor compreensão do narrado, mas também de entrecruzamento dos tempos: passado e presente se confundem e o passado é constantemente presentificado. A escritura de Rosa desafia o tempo cronológico, deslocando a perspectiva do tempo aristotélico, kantiano e objetivo para um tempo individual, subjetivo e indivisível. Os efeitos produzidos no leitor pela mistura de tempos verbais como na passagem “No passado, eu, digo e sei, sou assim...” (Rosa, 2001, p. 156) ou no entrelaçamento de uma linguagem arcaica e reacionária (no sentido de resgate de palavras e processos literários clássicos) com uma outra linguagem, moderna e revolucionária (no que se refere à criação de palavras e inovações linguísticas) são reforçados, na peça, pelo

³ Trecho extraído da página 16 da “Escrita cênica” de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, adaptado por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.

espelhamento das palavras ou a presença simultânea do narrador e do personagem que vivencia a experiência narrada. Assim, na transposição cênica, por vezes um ator faz eco à voz do outro repetindo o mesmo texto e, outras vezes, um ator narra o que outro dramatiza. Na cena do encontro de Riobaldo e Diadorim no rio de Janeiro, por exemplo, Riobaldo Adulto narra o que Riobaldo Menino representa. Riobaldo Adulto conta, no presente, uma história pretérita que se confunde com o presente do que está sendo encenado por Riobaldo Menino. Esse recurso coloca em questão, para o espectador, o fundamental tema da temporalidade que perpassa todo o romance, o entrecruzamento dos tempos.

Na “escrita cênica”:

RIOBALDO ADULTO (Caio Blat): Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.

Depois o senhor verá por que, me devolvendo minha razão.

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe

Posiciona a mãe

STOP: AMB. SERTÃO NATUREZA

RIOBALDO ADULTO: e eu.

Posiciona Riobaldo menino (Luísa Arraes).

Surgem galinhas.

O rio-de-janeiro nosso.

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom:

RIOBALDO MENINO (Luísa Arraes): Benção, mãe.

Mãe vira galinha.

Eu carecia de tirar esmola.⁴

No último terço da peça, a partir do momento em que Reinaldo revela a Riobaldo que seu verdadeiro nome é Diadorim (página 59 da “escrita cênica” e página 156 do livro), há uma condensação maior do livro e as 450 páginas restantes são reduzidas a 30 páginas da escrita cênica, numa sequência de ações quase frenética: Riobaldo está no bando do Hermógenes, pensa em Diadorim, aparece Otacília, passam pelo Guararavacã do Guaicuí, Joca Ramiro chega, Zé Bebelo é preso e julgado,

⁴ Trecho extraído das páginas 38 e 39 da “Escrita cênica” de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, adaptado por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.

se dá o grande cisma, chega a notícia da morte de Joca Ramiro, saem para a vingança, ficam sitiados na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo faz o pacto com o diabo, assume a chefia, prende a mulher do Hermógenes e enfrenta o seu bando no Paredão e, então, o trágico fim. Bia faz com que o jorro narrativo de 600 páginas caiba no curto espaço do tempo cênico que lhe é dado pelo teatro.

É inegável que, para os que não conhecem o enredo, é muito difícil seguir e compreender integralmente o que está acontecendo no palco: as mudanças de bando, quem manda, quem obedece, quem está matando, quem está morrendo. No entanto, essa relativa falta de compreensão em nada prejudica a fruição da poética das cenas que se entrelaçam como a trama e a urdidura tecidas na escrita dramática.

4 Encenação

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil.

(ARTAUD, 2006, p. 24)

Além de responsável pelo texto dramático, Bia Lessa é também a encenadora e poeta do palco que perturba os nossos sentidos. Recupera a ferocidade do texto rosiano desde a primeira cena do espetáculo encarando “*Grande sertão: veredas* como monstro que permanece selvagem, até mesmo quando adestrado por competentes e exímios treinadores” (SANTIAGO, 2017, p. 96)⁵ e libera-o das “inúmeras sobrecapas amistosas e redutoras” (SANTIAGO, 2017, p. 98). Dá a ver, desde o início, o “pau grosso, em pé, enorme” (ROSA, 2006, p. 608) que é a sua obra, descrição que Rosa reserva para o rio São Francisco na última página do romance.

⁵ Para entender como Silvano Santiago explora em profundidade o processo de “domesticação” de *Grande sertão: veredas* e sua beleza selvagem, ver Santiago (2017).

Para recuperar a virilidade, aspereza e irascibilidade do livro, Bia elabora uma inusitada arquitetura cênica. Nas primeiras temporadas (Sesc Consolação e CCBB Rio de Janeiro), ela descarta o palco italiano e o conforto da plateia. A peça é encenada fora do espaço teatral, num lugar de “travessia”, um quase corredor que, em geral, é percorrido pelo público para chegar à sala de teatro propriamente dita. Nesse entre-lugar, nem dentro nem fora, nem fim nem começo, bem no meio do “redemunho”, a diretora levanta andaimes, constrói uma arquibancada precária com dois andares em volta do palco formando um enclave. Esse enclave, um espaço em permanente construção, pode ser entendido como uma grande alegoria do Brasil contemporâneo tal qual descreve Silviano Santiago no Folheto da Peça:

Grande sertão: veredas se expande como espetáculo teatral que libera – qual alegoria rigorosa da nossa contemporaneidade – o modo como os movimentos desenvolvimentistas sem preocupação social e humana não recobrem a nação como um todo. Pelo contrário. O esforço positivo da modernização é localizado, centrado e privilegia. Nas margens, cria enclaves de párias – bairros miseráveis, favelas, prisões, manicômios etc. – onde violentas forças antagônicas se defrontam e se afirmam pela ferocidade da sobrevivência a qualquer custo, acirrando a irascibilidade do controle e do mando. Viver é perigoso. (GRANDE..., 2017, p. 7)

Ao chegar nesse espaço em construção, o espectador encontra cadeiras provisoriamente arrumadas com fones de ouvido a sua espera. Senta-se tentando adivinhar onde é o proscênio. Observa a preparação dos atores e os últimos ajustes de contrarregagem que são feitos em cena aberta. Coloca o fone, sem entender bem porquê. Ouve o badalar dos sinos, uma, duas, três vezes.

FIGURA 1 – Cadeiras e fones (Sesc Consolação – São Paulo)



Fotógrafo: Dany Roland

Ele ainda não sabe, mas terá que preencher as lacunas deixadas pelo cenário inexistente, as armas invisíveis e os animais que são humanos. Será chamado a recriar o sertão desenhando seus quadros mentais com suas próprias veredas e buritis, imaginando as cores de seus pássaros.

FIGURA 2 – Plateia (Sesc Consolação – São Paulo)



Fotógrafo: Dany Roland

Não há cenário porque seria impossível materializar, numa reprodução mimética, toda a inclemência do Liso do Sussuarão e, logo em seguida, o verdejar das veredas do Guararavacã do Guaicuí e seus inúmeros buritis. Em contrapartida, o espectador tem, diante de si, dez atores que se desdobram em pelo menos 50 personagens e permanecem no palco durante as duas horas e meia do espetáculo. Suas vozes chegam através dos fones que, misturadas à trilha sonora e a uma miríade de sons, produzem uma forte cumplicidade entre público e elenco. Muitas vezes Riobaldo fala olhando diretamente para a plateia, convocando-a para dentro da trama e implodindo a quarta parede. Apresenta-se, ao mesmo tempo, como narrador e personagem do seu drama. Assim como, no romance, o jagunço barranqueiro narra sua história para o “senhor leitor” que ali se encontra.

Aqueles dez corpos transitam, num incessante devir, entre personagens masculinos e femininos, bichos, plantas e pedras. Bia Lessa parte da ideia de indiscernibilidade entre o humano e o animal que já se delinea desde o primeiro parágrafo do livro: um bezerro com máscara de cão e que ri feito pessoa. Assim, homens se metamorfoseiam em bezerro, cães, urubus, escorpiões, cactos e buritis. Os mesmos corpos

que caminham eretos sobre dois pés e enunciam frases articuladas se curvam para se transformar em bois ou galinhas. Através de um preciso trabalho corporal dos atores, os dedos viram armas, patas, espinhos. Braços que abraçam, atiram, voam, nadam. Os pés transformam-se em patas e as palavras se diluem em cantos de pássaros. Assim adentramos o universo rosiano, onde os olhos de um cavalo têm muito mais a dizer do que a eloquência humana. Um mundo em que bois falam, burros se salvam onde homens se afogam e morros mandam recados que salvam homens. Estamos diante de homens e mulheres que mudam e promovem mudanças pois “[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (ROSA, 2006, p. 23). Ou a verdade maior que nos ensina Brecht: “...o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de mudança” (BRECHT, 2005, p. 21).

A força e fragilidade do humano se evidenciam na nudez dos corpos. Ao tirar suas roupas os atores levam os espectadores a se despirem também, partilhando sentimentos de desconforto e fragilidade. Todos submetidos ao mesmo processo de “desapoderamento” (ROSA, 2006, p. 600) de Riobaldo para encarar aquele animal bravo e vivo. Bia se propõe a “chocar” o espectador tanto quanto Rosa. Em carta de 2 de maio de 1959 a Harriet de Onís, sua tradutora para o inglês, ele diz:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse nas bengalas dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* [sic] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (VERLANGIERI, 1993, p. 100, grifo meu).

É Peter Brook quem nos lembra do poder de um corpo nu: “[...] mas o veículo do drama é a carne e o sangue. [...] Só um ator nu pode começar a se parecer com um puro instrumento como o violino” (BROOK, 2015, p. 27).

Outras dezenas de corpos entram em cena, esses destituídos de carne e sangue. São mais de 200 bonecos de feltro que se transformam em mochilas ou cadáveres, resultado da guerra irracional travada no mundo jagunço onde “[o] senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 2006, p. 19). Na cena em que o bando de Zé Bebelo está sitiado na Fazenda dos Tucanos e muitos jagunços morrem em combate, os bonecos vão sendo aos poucos amontoados no meio do palco e produzem um forte impacto, chega-se a sentir o cheiro da morte. Durante o relato do cruel assassinato dos cavalos pelo bando inimigo, enquanto Luísa Arraes descreve os movimentos finais dos animais, a terrível imagem vai surgindo diante dos olhos da plateia, tendo apenas os atores agarrados aos andaimes “sacolejados esgalopeando”⁶ como suporte para ilusão.

A tarefa de fabricar ilusões é compartilhada entre encenador, atores e espectadores, muitas vezes às custas da desconstrução da magia do teatro pois tudo acontece em cena aberta. Montando e desmontando quadros e cenas, a diretora evidencia os recursos de fabricação de ilusão. Não há quarta parede, aliás, nesse caso, nem a terceira, nem a segunda, somente uma primeira que está ainda em construção. As mudanças de personagens, o devir animal, os paus que viram pernas de cavalos, os dedos que viram armas, desvelam toda a teatralidade do teatro. Ao final da peça, Riobaldo tem em mãos apenas uma imagem despedaçada do corpo morto de Diadorim mulher, porque só mesmo uma imagem pictórica fixa pode representar aquele rosto feito máscara, sem gota nenhuma, com olhos ficados, a cara economizada e a boca secada (ROSA, 2006, p. 598). Seus olhos estão molhados demais para ver o corpo vivo de Luíza Lemmertz que sobe nos andaimes, com as carnes esfaqueadas. Somente a plateia acompanha o bater de asas final daquele grande pássaro fêmea.

⁶ Trecho extraído da página 82 da “Escrita cênica” da adaptação de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.

FIGURA 3 – Palco Palácio das Artes (Belo Horizonte)



Fotógrafo: Nereu Jr.

5 O processo

O processo de construção do espetáculo durou aproximadamente 4 meses. Foram 92 ensaios de pelo menos 6 horas cada, que aconteceram em diferentes lugares do Rio de Janeiro (na casa da própria diretora, nas instalações do CRAB - Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro e na antiga redação do jornal *O Globo*) e, os 12 últimos, no próprio Sesc Consolação, onde foi a estreia. Os ensaios sempre começavam por um aquecimento corporal de 60 minutos com a assistente de direção e preparadora Amália Lima e, em seguida, Bia Lessa entrava em cena com suas propostas de trabalho que exigiam uma entrega total de todos os profissionais envolvidos. “Não se faz o Grande sertão pela metade. Ou estamos ou não estamos” (GRANDE..., 2017, p. 10). E estavam.

Na primeira etapa, a intenção era fazer com que os atores se apropriassem do livro explorando os diferentes sentimentos suscitados pelo texto. Desmistificar o autor, torná-lo íntimo, digerindo cada palavra para descobrir o Rosa de cada um para, então, revelá-lo. Bia começou propondo um exercício em que todos liam trechos selecionados da obra original, sem papéis definidos. Os fragmentos eram colocados numa caixa e os atores escolhiam aqueles que queriam interpretar. O objetivo era trazer à tona emoções esperadas ou não, fazendo emergir distintas dicções, gestos e expressões, alargando as possibilidades de leitura e interpretação. No embate do ator com as palavras e seus inúmeros significados, muitas vezes até desconhecidos, o texto começava a ganhar vida. Encenava-se, por exemplo, o trecho “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (ROSA, 2006, p. 11-12) assumindo ora a postura de um juiz, ora a de um pai ou, ainda, de um criminoso. Ela pedia que os atores alterassem as emoções durante a fala, experimentassem novos sentimentos, falassem com outras linguagens que não a da voz. Como a diretora costuma dizer em suas palestras e *workshops*, a palavra é apenas uma pequena parte do personagem, talvez somente 10%. Os exercícios que pressupunham metamorfoses entre homem e bicho, com forte acento na linguagem corporal, já colocavam em relevo a questão do devir animal. Afinal, “[o] corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 2006, p. 29).

FIGURA 4 – Homens-cacto



Fotógrafo: Roberto Pontes

Buscando suas experiências mais íntimas, cada ator era instigado a pensar como era o seu Riobaldo, seu Diadorim, seu próprio sertão e se aventurar na mistura de individualidades ator-personagem. A diretora queria que dali surgissem vários Riobaldos, Diadorins e Hermógenes, cada qual com seu gestual único e suas características próprias, muito longe de buscar a representação de uma ideia preconcebida de um personagem. Era imprescindível que, ao final desse processo, cada um saísse dali com seu próprio Riobaldo, seu próprio sertão, aquele que, segundo Rosa, está dentro de cada um de nós e, ao mesmo tempo, em toda parte, o sertão físico e o metafísico.

Com a primeira versão da escrita cênica no 21^o ensaio, começou a efetiva montagem do espetáculo. Todos os atores seguiam ensaiando sem personagens previamente atribuídos. Entregaram-se de corpo e alma a cada interpretação, assumindo papéis variados. Aqueles Riobaldos e Diadorins desenvolvidos na primeira etapa eram compartilhados e cada um podia se apropriar dos gestos, dicções, movimentos e ritmos do outro. Ainda era momento de experimentar, tudo, de forma radical: demandava-se muita emoção e pouca razão.

Só por meio da experiência emocional autêntica se pode penetrar até os mananciais secretos da natureza humana de um papel, e aí chegar a conhecer, a sentir as coisas invisíveis que se escondem na alma das pessoas, essas coisas inacessíveis ao ouvido, à vista, ou à abordagem consciente. É uma desgraça que a razão seja seca. (STANISLAVSKI, 2018, p. 189).

Trabalharam com sacos plásticos pretos que podiam representar homens, animais, objetos, cactos ou pedras. O desafio era se relacionar com outro ator e com o saco preto com a mesma intensidade. Ser capaz de criar ilusão a partir do nada, apenas um saco preche de significados, cabendo aos atores, desvendá-los, levando ao limite a capacidade de abstração.

FIGURA 5 – Sacos pretos



Fotógrafo: Roberto Pontes

No ensaio 34, iniciou-se uma nova etapa com a realização do primeiro corrido da peça, com duração de 3 horas e 50 minutos. Aumentou o rigor em relação ao texto falado e ficou determinado que nenhuma palavra que não fosse de Rosa deveria ser usada. A montagem começou a tomar forma e as escolhas passaram a ser mais racionais, fazendo-se a avaliação crítica de cada cena, descartando experiências malsucedidas. “É sempre o mesmo processo de tentativa e erro, pesquisa, elaboração, rejeição e acaso que faz com que a interpretação do ator tome forma, que o trabalho dos músicos ou do iluminador se integrem num todo orgânico” (BROOK, 2011, p. 101).

No ensaio 50, novo corrido de 3 horas e 30 minutos. A partir do ensaio 56, o espetáculo já estava definido: a escrita cênica, os atores e seus personagens, a música, o som e o figurino. Agora era necessário lapidar, repetir, repetir sem cessar cada palavra, cada gesto, infinitamente na busca de perfeição que tanto aproximam Guimarães Rosa e Bia Lessa.

Em carta dirigida a Curt Meyer-Clason, datada de 9 de fevereiro de 1965, o escritor declara:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar até o último momento, a todo custo. Faço isto com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela vigésima terceira vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas sinceramente afirmando a mim mesmo: – vamos ver por que esta página não presta! e, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena, dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para setecentos anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido. (ROSA, 2003, p. 234).

A diretora:

Sempre há algo a ser feito, eu ainda dirijo todos os espetáculos”, diz. “Orieto os técnicos a aumentar a luz em um dado momento, a suavizar em outro, a diminuir o volume do som. Vou aprimorando a cena à medida que ela se desenrola, não sei trabalhar de outro jeito, não consigo abandonar uma peça que dirijo. Quando termina o espetáculo, ajudo a desmontar o cenário e varrer o chão. Se é para fazer, faço até o fim. (LESSA, 2017, p. 9).

O primeiro ensaio com figurino foi o 63^o. Era necessário saber como aquelas roupas iriam interferir nos movimentos, se os braços e pernas estariam livres para voar ou lutar.

FIGURA 6 – Teste de figurinos



Fotógrafo: Roberto Pontes

Bia, assim como Rosa, se esforçava para fugir do lugar-comum, era fundamental que um jagunço fosse diferente do outro, que cada arma tivesse um tamanho, peso e forma de atirar específicas ainda que elas fossem os braços e os dedos de cada ator. Os peixes, sapos e pássaros, também, deviam ser todos distintos. Mesmo que a ideia fosse compor um conjunto, este não poderia assemelhar-se a um bando com movimentos idênticos e perfeitamente sincronizados como num corpo de baile.

No ensaio 66, a diretora entrega uma nova versão da adaptação, agora mais enxuta. O foco passa a ser a transição entre as cenas. Bia queria que o espetáculo fosse como um rio caudaloso, no qual uma cena fosse uma sequência natural da outra num movimento contínuo. “[...] cada momento deveria estar grávido do seguinte, ‘conter em si o germe do futuro’” (SZONDI, 2001, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 39).

Os movimentos eram repetidos à exaustão, para cada fala, buscava-se a entonação perfeita, o gesto extraordinário. Aproximava-se a estreia e a partida para São Paulo. Os últimos ensaios seriam no Sesc Consolação para os ajustes finais de luz, som, cenário e figurino.

Finalmente o tão esperado dia.

E a hora enorme. O teatro, imensamente, a plateia – *Ninguém mais cabe!* – o povoréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh as luzes.... Não era o monte de momento, sim, não. Era a hora na hora. Parecia que os empurravam – para o de todo sem propósito. Me punham para a frente. Só ouvi as luzes, risos, avistei demais. O silêncio. (ROSA, 2001, p. 93).

Começa o espetáculo.

Tiros, latidos, cães, urubus. “Nonada”.

As cenas se sucedem como num rio caudaloso, o mundo misturado de Rosa vai tomando conta do palco. Os atores, animais humanos encantam a plateia com suas performances. Beijos, mortes, estupros, procissões, milagres, corpos e mais corpos. Depois de duas horas e meia, chega a hora da batalha final. A faca, o fim, os pedaços de Diadorim. Riobaldo desapoderado, homem humano. Travessia.

Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso - a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e nosso próprio falar. (ROSA, 2001, p. 96).

As palmas. O infinito.

6 Ficha técnica do espetáculo “Grande sertão: veredas”.

Concepção, Direção Geral, Adaptação e Desenho de Luz – Bia Lessa
Elenco – Balbino de Paula, Caio Blat, Clara Lessa, Daniel Passi, Elias de Castro, Luíza Lemmertz, Leonardo Miggiorin, Leon Góes e Luísa Arraes.
Concepção Espacial – Camila Toledo, com colaboração de Paulo Mendes da Rocha

Música – Egbert Gismonti

Colaboração – Dany Roland

Desenho de Som – Fernando Henna e Daniel Turini

Adereços – Fernando Mello Da Costa

Figurino – Sylvie Leblanc

Desenho de Luz – Binho Schaefer

Projeto de Áudio – Marcio Pilot

Diretor Assistente – Bruno Siniscalchi

Assistente de Direção – Amália Lima
Direção Executiva – Maria Duarte
Produtor Executivo – Arlindo Hartz
Colaboração – Flora Sussekind, Marília Rother, Silvano Santiago, Ana Luiza Martins Costa, Roberto Machado
Idealização – 2+3 Produções Artísticas Ltda
Realização – Sesc, Ministério da Cultura, Lei de Incentivo à Cultura.

Referências

- ARRIGUCCI, D. O mundo misturado. *Novos Estudos* (CEBRAP), São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BROOK, P. *O espaço vazio: um livro sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GRANDE sertão: veredas. Direção de Bia Lessa. São Paulo: 2+3 Produções Artísticas Ltda, 2017. Programa do espetáculo.
- LESSA, B. O teatro do rigor. [Entrevista cedida a] Sérgio Roveri. Valor, São Paulo, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www.valor.com.br/cultura/5171992/o-teatro-do-rigor>. Acesso em 10 dez. 2018.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna crítica)

OLIVEIRA, M. *Teatro da espera: Beckett e a ruína do drama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J.G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Editora UFMG, 2003.

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: CEPE, 2017.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VERNALGIERI, I. V. J. *Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 10 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 13 de fevereiro de 2019.



Narrativas de vários sertões

Narratives of Several Sertões

Marília Rothier Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil
mariliarothier@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é estudar as narrativas de Guimarães Rosa como construção de uma linguagem poética que abre novas perspectivas ao pensamento, distanciando-se dos parâmetros da racionalidade ocidental. Como estratégia analítica, desenvolve-se um paralelo entre a estória rosiana do menino Miguilim e o relato autobiográfico do africanista Amadou Hampâté Bâ, com atenção para os capítulos referentes a seus tempos de criança. Nas duas narrativas, observa-se a conjugação de aspectos sobreviventes de culturas orais arcaicas com a peculiaridade do ponto de vista infantil para o delineamento de modos alternativos de conhecer o mundo. Destaca-se a proximidade entre tais modos de conhecimento e a cunhagem peculiar de conceitos empregados por antropólogos e filósofos contemporâneos que se desviam da epistemologia hegemônica. Para ampliar o campo de debate, consideram-se, ainda, brevemente, os diários e memórias de Carolina Maria de Jesus, escritora descendente de africanos, semialfabetizada mas prolífica e potente. Nesse percurso, procura-se destacar a dimensão investigativo-crítica da forma narrativa.

Palavras-chave: narrativa; modos de existência; perspectivas de conhecimento; linguagem verbal; marcas não verbais de enunciação.

Abstract: We aim to study Guimarães Rosa's narratives as a construction of a poetic language that opens new perspectives to thinking, placing itself away from the parameters of Western rationality. As an analytical strategy, a parallel is traced between the boy Miguilim Rosian story and the Africanist Amadou Hampâté Bâ autobiographical account, with attention to the chapters that refer to his childhood. In both narratives, it is

possible to observe the combination of archaic oral cultures surviving aspects with the infantile point of view peculiarity o for the designing of alternative ways of knowing the world. We emphasize the proximity between such ways of knowledge and the peculiar concepts coinage employed by contemporary anthropologists and philosophers that deviate from hegemonic epistemology. To broaden the field of debate, we also consider briefly the diaries and memoirs of Carolina Maria de Jesus, an African-descendant writer, semi-literate but prolific and powerful. Consequently, the research-critical dimension of the narrative form is highlighted.

Keywords: narrative; modes of existence; knowledge perspectives; verbal language; non-verbal marks of enunciation.

Quando uma obra literária é escrita em estilo marcadamente singular, contrariando as expectativas da maioria dos leitores, cabe não só considerá-la em confronto com seu contexto histórico como também guardar a memória do choque de sua recepção e, sempre que possível, reconstituir no imaginário o momento de sua estreia. Podemos, assim, avaliar as percepções e valores que antecipou através do desajuste apresentado em relação ao seu tempo. No caso de Guimarães Rosa – hoje destaque no cânone da literatura brasileira –, a novidade trazida deve ter parecido mais incômoda porque chegava sob a forma de passadismo; configurava um sertão arcaico quando o país queria progresso, e revelava saberes tradicionais para um continente empenhado na modernização. Por isso mesmo, neste milênio corrente, marcado por desencanto, quando muitos sonhos dos anos 1940, 1950 nos perseguem como pesadelos, relemos a prosa rosiana procurando brechas para a apropriação saudável daquelas perspectivas, sustentadas por vaqueiros e pequenos agricultores – viventes de um espaço-tempo em que os humanos mantinham alto intercâmbio com outras ordens de seres: bichos, plantas, morros e espíritos.

As particularidades das regiões sertanejas têm atraído escritores e artistas há bastante tempo, mas foi Guimarães Rosa que tratou de forma radical essa temática conhecida, operando uma reconceituação estético-epistemológica do termo. Sua avaliação da perspicácia evidenciada pelo pensamento sertanejo levou-o a minimizar as referências geográficas e dar destaque a essa visão de mundo onde as sobrevivências da comunidade arcaica garantem agudeza crítica diante do presente. Lembremo-nos da entrevista que o escritor deu a Günther Lorenz, em 1965, onde afirmou,

em tom de humor desafiante: “Expondo-me ao perigo de que meus leitores alemães me apedrejem [...], eu lhe digo: Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro [...], um homem que vivia com a língua e pensava no infinito” (ROSA, 1991, p. 85).

Tanto quanto as obras de artistas admiráveis, as estórias que correm entre o povo – no interior mineiro, na periferia das metrópoles, na floresta tropical ou no centro da África, às margens do Níger – também estão voltadas para o infinito. Afeito, como Riobaldo, a “especular ideia”, Rosa sustenta, na palavra dele: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 1967, p. 9).

1 “Um certo Miguilim” do Mutum

A retomada das estórias sertanejas, num momento de perplexidade político-social e desejo de virada epistemológica que oriente outros caminhos de ação, sugere transcriações para as telas e palcos – espaços especiais onde se pode passar por experiências revitalizadoras. Atualmente, a direção atilada de Bia Lessa permite que as plateias metropolitanas se transportem – mesmo que só por três horas – para a posição daquele doutor da cidade que ouviu, na força de sua presença, a longa narração do ex-jagunço Riobaldo. Na década passada, foi a vez do menino Miguilim deslocar-se para o cinema, em roteiro de Ana Luiza Martins Costa e direção de Sandra Kogut, abrindo uma possibilidade de contato (virtual, mas não menos potente) com um caso de aprendizagem, em seu ritmo característico, dos fatos capitais da vida (cf. MUTUM, 2007). Como o ponto de vista da criança (mesmo que reinventado pela dimensão infantil do pensamento adulto) é o que interessa para encadear estes comentários, escolheu-se o filme para ponto de partida e ponte de confronto com narrativas vindas de outros espaços, mas guardando traços de afinidade com os sustos, dores e alegrias dessa aventura nos “gerais”. Considerou-se o impacto do filme sobre o espectador, como se assistido na sala escura, para que os ruídos e exigências do cotidiano atual não interferissem em seu efeito intenso.

Apagam-se as luzes, mas a tela não se ilumina de imediato. Figuras meio indistintas delineiam-se entre sombras. Um foco de luz brilhante revela pedaços de quintal – meia parede, uma árvore, roupas na corda, cachorros. Tudo parco, já quase decadente, mas ainda inacabado. O

mínimo para a sobrevivência. Em vez da música de fundo, ouvem-se os sons do cerrado: o canto triste das rodas enormes do carro de boi, o vento na mata distante, pios e guinchos difíceis de identificar. É assim que o Mutum – lugarejo para os lados do Morro da Garça e tradução cinematográfica do “Campo geral” – é apresentado. Traz uma crueza de quase-documentário nas imagens captadas da locação sertaneja, mas que a montagem ordenou em sequência interrompida como se quisesse, através delas, dirigir uma carta enigmática para o espectador.

Formando com outras novelas o *Corpo de baile*, “Campo geral” é a estória de um menino. Em seu esforço para convencer a mãe de que o Mutum era bonito, Miguilim aplica sua atenção de míope a um dia a dia cheio de pequenas surpresas instigantes, mesmo nas privações de um sítio isolado entre morros, onde o pai exerce uma autoridade agressiva e há um clima de mistério arriscado envolvendo a mãe e o tio. Tudo se desenrola entre a aventura de uma viagem à vila próxima, onde foi crismado pelo bispo, e a saída de casa para estudar na cidade grande – partida marcada por uma espécie de rito improvisado em que o menino, com os óculos emprestados pelo viajante, enxerga a graça agreste de sua terra. Entre a crisma e o uso iniciático dos óculos para longe, Miguilim aprende a força da vida e o sofrimento das perdas e da morte.

Sabe-se, por umas poucas entrevistas e pelo depoimento romanceado do tio Vicente (o Vovô Felício da literatura infantil), que Guimarães Rosa explorou bastante suas lembranças de menino de Cordisburgo. No entanto, nunca lhe interessou escrever uma autobiografia. Seu projeto foi compor a saga sertaneja, com a paciência de quem arma um painel juntando as centenas de frases registradas em seus diários de viagem e cadernos de anotações. Um trabalho minucioso e sutil, capaz de decifrar uma vontade de sabedoria e beleza na resignação cotidiana e nos rompantes violentos de seus conterrâneos do passado e do presente.

Essa dimensão ambígua de mito atemporal e memória de um tempo perverso, que traz as notícias do desenvolvimento, mas não muda o ciclo trabalhoso da vida dos vaqueiros, foi perfeitamente captada e faz o fascínio incômodo do filme *Mutum*. Nas cenas que o compõem não há intenção de marcar uma época, muito menos de atualizar o enredo; é uma denúncia discreta de que o século XX passou, mas a precariedade da sobrevivência nas periferias continua quase a mesma. É a capacidade de encenar a coexistência dos tempos diversos – a longa duração de rivalidades e conflitos sociais e a exigência de aprendizagem veloz por

parte do indivíduo – que garante, ainda hoje, a potência das narrativas. Em paralelo com o projeto de Guimarães Rosa (desenvolvido pelo escritor e por aqueles que surgem como seus discípulos), podemos ler as variações atuais da tradição africana dos *griots*, os herdeiros das técnicas da memória oral e, por isso, encarregados, desde muitos séculos, da produção genealógica, histórica, diplomática e artística de suas comunidades. As memórias de Amadou Hampâté Bâ (1900-1991), especialista em história da África negra, intituladas *Amkoullel, o menino fula*, servem de contraponto distante a “Campo geral” e outras estórias de meninos, onde a voz do contador, apreensível nos torneios da escrita, revive, com a delicada perspicácia infantil, as vicissitudes de uma parcela de povo.

2 O menino da aldeia de Bandiagara, no Mali

O relato de Hampâté Bâ pode ser definido como uma autobiografia nos moldes da tradição oral pois, quando desdobra o curso de sua vida, o autor usa o mesmo tom genérico e elevado da épica, entrelaçando os episódios lembrados com sonhos, anúncios proféticos e mitos. Por sua vez, a enunciação das estórias rosianas procura recuperar o narrador arcaico; assim, transmite a sabedoria prática de seu grupo, ainda que a apresente como experiência pessoal e enxerte nela fragmentos autobiográficos. Ritos que marcam o ciclo da vida (nascimento, iniciação, maioridade, morte) podem servir de aproximação entre as técnicas narrativas desses dois autores tão distantes na geografia quanto nas referências culturais.

Um dos subcapítulos de *O menino fula* trata do nascimento do irmãozinho do narrador, durante uma viagem por uma região de costumes desconhecidos, durante a primeira década do século XX. Na economia narrativa, a passagem se destaca, pois é o momento em que – como registra –, tomando consciência de si e do mundo, sua “memória se pôs em marcha e a partir de então não parou...” Dando conta dos “mínimos detalhes de todo o filme desse acontecimento” (BÂ, 2003, p. 119), Hampâté Bâ descreve os cuidados da parteira encadeados ao comportamento impressionante do “ancião da comunidade” (BÂ, 2003, p. 120), encarregado de dar as boas vindas ao recém-nascido, ofertando-lhe água. Em seguida, foram avisados, através de um tradutor, que o próprio deus Komo, patrono da cidade, faria “uma saída excepcional para saudar seu hóspede estrangeiro” (BÂ, 2003, p. 121). Seria uma

visita de honra, indicadora de bom augúrio para a criança, exigindo, no entanto, grande cuidado: mulheres, crianças e todos os não-iniciados deviam trancar-se em casa, pois a visão do deus os mataria. Mais tarde, quando o deus Komo se aproximou da casa, onde estavam hospedados, o menino, junto ao bebê e abrigado no colo da mãe, ficou fascinado pelo grito divino de saudação. Conforme conta, a estranha “litania” gravou-se em sua memória e, ao registrá-la, já velho, ainda podia ouvi-la (cf. BÂ, 2003, p. 123). Esse episódio de hospitalidade um tanto assustador não é lembrado como trauma infantil ou atraso desconfortável da viagem. Na contramão do padrão romanesco moderno de feição psicologizante, o episódio se inscreve enquanto aprendizagem. A oportunidade de testemunhar, ao mesmo tempo, um nascimento e uma prática religiosa diferente revela-se o móvel da máquina da memória, nada menos que o nexos indispensável entre as marcas que o medo e a surpresa imprimem no corpo e a elaboração do saber pela consciência.

3 Atenção voltada para as “existências mínimas”

O contraponto entre trajetórias de crianças vivendo num trecho da África colonial e nos sertões brasileiros mostra, da parte do sociólogo memorialista e do escritor etnógrafo, um empenho em desentranhar das atividades locais observadas perspectivas de pensamento que a epistemologia ocidental hegemônica tem desconsiderado. Em paralelo com a atenção de Hampâté Bâ aos costumes tradicionais, Guimarães Rosa observa o funcionamento dos saberes ligados às atividades de sobrevivência que envolvem as relações de crianças com costumes sociais e seu trato com plantas e bichos. Pode-se captar, aí, nos efeitos da escrita artística, uma compreensão arguta da filosofia. Para confirmação dessa paridade entre as elucubrações de um narrador e a atividade sistemática de um intelectual desviante da linhagem convencional da disciplina filosófica, pode-se recorrer a Étienne Souriau, recentemente resgatado por David Lapoujade em seu *As existências mínimas*.

Contemporâneo de Bâ e Rosa, Souriau escreveu vários trabalhos na área da filosofia da arte, entre as décadas de 1930 e 1950. Considerando o tipo de enfoque privilegiado por esse autor, Lapoujade (2017, p. 12) define sua obra como “filosofia da arte” e, reportando-se à sua maneira inventiva e sutil de operar o pensamento, considera que, para bem avaliá-la, “é preciso falar de uma arte da filosofia [...], supor uma arte

por meio da qual cada filosofia se coloque ou se instaure, ela própria, antes de se exercer em determinado campo” (LAPOUJADE, 2017, p. 13). Muito mais do que apenas um setor da disciplina filosófica, a arte se inclui em todas as operações do pensamento, já que cada uma delas só se exerce criando suas maneiras possíveis, isto é, constituindo-se como arte. Assim, Lapoujade (2017) justifica para seus leitores atuais essa volta a Souriau – o observador, por excelência, dos modos de existir de todos os seres – seres cujas categorias ele nomeia como “fenômenos”, “coisas”, “imaginários” e “virtuais”. O legado literário de Guimarães Rosa aproxima-se do pensamento de Étienne Souriau, pois se ocupa, principalmente, das duas últimas classes compostas por “entidades frágeis e inconsistentes” (SOURIAU, 1943, p. 133 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 34). Desde Riobaldo, em seu relato minucioso da ampla gama de afetos contraditórios que marcaram suas relações com Diadorim, até o protagonista do conto “O espelho”, de *Primeiras estórias*, que experimenta o gradual desaparecimento de sua imagem, percebe-se que são postos em destaque, no desenvolvimento da narrativa, aqueles seres de existência baseada no desejo, no medo ou condicionados a uma dimensão imperceptível da realidade.

No caso da novela “Campo geral”, vai-se travando conhecimento com Miguilim, através de seu “sentir” de criança, que gravava lembranças fortes de incidentes banais e da convivência com bichos, desprezados pelos adultos. Para ele, “mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém [...]. Quando ele se escondia no fundo da horta para brincar sozinho, ela aparecia sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia” (ROSA, 1970a, p. 10). Desatento e estouvado, o pai deu a cadela para uns tropeiros, que a levaram para longe. Miguilim “cumpru tristeza, soluçou muitas vezes” (ROSA, 1970a, p. 11). Um dia, lhe contaram “a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram.” Mesmo sem saber o que seria uma cuca, ele sofreu mais saudade de Pingo-de-Ouro e passou a chamá-la também de “Cuca” (ROSA, 1970a, p. 11). Nas associações erráticas que o cotidiano lhe apresentava, Miguilim ia formando seu conhecimento do mundo. A alta sensibilidade concentrada na linguagem da novela, que soa, ao mesmo tempo, familiar, antiquada, melancólica e poética, constitui a arte de dar concretude a existências “imaginárias” ou afinidades “virtuais”, pela adoção da perspectiva infantil. Observador arguto dos viventes do sertão, que ele comparava a

professores de filosofia, Guimarães Rosa como que vivifica, pela tradição narrativa, a elaboração teórica que Lapoujade (2017) surpreendeu na obra “menor”¹ do filósofo Souriau.

4 Sobrevivências da oralidade arcaica e do momento in-fantil

Enquanto Hampâté Bâ, com sua tríplice educação fula, islâmica e francesa, empenha-se em legitimar, diante da intelectualidade do ocidente, a eficácia especulativo-crítica da memória oral, Guimarães Rosa, seu contemporâneo deste lado do Atlântico, explora o mesmo filão épico, na expectativa de oferecer um confronto questionador à exigência crescente de modernização iluminista das sociedades sul-americanas. Se o estudioso nascido no Mali conviveu com a linhagem dos *griots* ainda atuantes e deseja salvá-los do ostracismo iminente, para manter viva a diversidade cultural africana, o escritor brasileiro teve de sair em busca das tradições populares, cujos resíduos coloriram suas lembranças de menino. Viajando pelas estradas e pelas bibliotecas foi que reuniu o acervo de mitos e rituais com que construiu sua obra. São grandes as diferenças que separam os dois escritores do século XX, Guimarães Rosa e Hampâté Bâ. Mas as histórias de um podem servir de filtro para o melhor entendimento das do outro, porque ambos, educados numa tensa fronteira cultural, desenvolveram uma escrita sensível à delicadeza dos processos de aprendizagem infantil e dotaram seu instrumento verbal de extrema agilidade para lidar com a violência. Refiro-me, especialmente, à violência da modernização das sociedades periféricas que, impondo padrões de comportamento e comércio, desconsideraram a importância das tradições culturais. Assim, roubaram a dignidade e a força das populações que produziram e operavam com uma gama variada e útil de saberes.

Tanto Guimarães Rosa quanto Hampâté Bâ arrastam o instrumento da escrita para fora do circuito moderno da razão comunicacional. Suas personagens – históricas ou fictícias – habitam o espaço da oralidade,

¹ O termo “menor” é empregado por G. Deleuze e F. Guattari (1977) para caracterizar o efeito de maior intensidade que ganha a literatura e/ou o pensamento que, no primeiro caso, inscreve um dialeto ou uma língua estrangeira na escrita em uma língua maior, institucionalizada e, no segundo caso, que insere linhas de fuga no encadeamento de um raciocínio convencional.

onde os corpos, atravessados pelas forças cósmicas, inscrevem suas percepções e afecções, material ou simbolicamente, nas palavras. Esse modo de emprego da linguagem abarca a dimensão infantil – dimensão que se mantém e opera ao longo de toda a vida da pessoa, mesmo depois do pleno domínio de uma ou mais línguas articuladas (cf. AGAMBEN, 2005, p. 58, 59). Os dois escritores constroem suas fabulações a partir do acervo de culturas com larga sobrevivência de traços arcaicos, onde também se inscrevem marcas de sensações e afetos, deixando evidente o suplemento de sentido que acompanha o silêncio in-fantil² (AGAMBEN, 2005, p. 77). Por isso, as memórias de Amkoullel, tanto quanto o fluxo de consciência de Miguilim, significam mais do que a definição das palavras usadas; tal suplemento de sentido não codificável é que dá conta dos modos – ou artes – sutis de existência.

Hampâté Bâ e outros narradores de memórias da infância dedicam-se apenas a recriar a situação e os acontecimentos evocados. Por seu lado, Guimarães Rosa mostra-se bem mais ambicioso; ele busca interferir nas regras morfossintáticas da língua de modo tal a inscrever na cadeia verbal grafada elementos significativos produzidos e percebidos pelo corpo, ainda que ausentes do código linguístico. Recorrendo a Paul Zumthor (2007), pode-se compreender a potência da literatura que, quando acionada, transforma os caracteres mudos de um texto em uma performance. Esse medievalista, interessado na sobrevivência dos efeitos da oralidade, ampliou os limites de sua pesquisa de modo a localizar e descrever a margem além-verbal da escrita moderna, que pode ser percebida pelo corpo sensível do leitor. É assim que ele distingue o texto “poético” dos demais usos da prática discursiva: o poético, para exercer-se, “para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, [prescinde] da presença ativa de um corpo: de um sujeito [...] que vê, ouve, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). A narrativa da formação do “menino fula” tem seus atrativos ligados à precisão com que mostra o funcionamento de uma sociedade híbrida tradicional, como a malinesa, em tensão com a presença colonial francesa em seu território, muito mais do que em função de seu estilo escritural. Prova disso é que, mesmo traduzida, nada perde de seu encanto.

Já a estória de Miguilim, mesmo trazendo informações psicossociológicas, ultrapassa esse patamar de significado. Seu efeito é

² Lembrar a formação da palavra “infância”: in+fans (o que não fala).

poético; impõe uma atuação performática, pois, como Zumthor (2007, p. 32) explica, menos amplia do que “modifica o conhecimento. Ela não é só um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. Prova evidente da potência performática de “Campo geral” é a sintonia conseguida pelo filme de Sandra Kogut; as imagens, ritmos e sons constituintes da versão cinematográfica dão concretude ao que a leitura do texto da novela, inequivocamente, desencadeia como impressões sensíveis. Tomando-se alguns fragmentos da novela, escolhidos ao acaso, percebe-se como o estilo rosiano transforma a língua portuguesa, leva-a além dos limites previstos pela gramática. Mesmo reconhecendo o emprego de formas dialetais da fala sertaneja no início do século XX, o leitor recebe muito mais do que dados etnográficos e é levado a empenhar todos os sentidos para o ingresso pleno e prazeroso no espaço do texto. Observem-se alguns exemplos: “Miguilim não progredia de formar palavra, mas Tio Terêz o abraçava, decidido carinhoso” (ROSA, 1970a, p. 48) – pelo contexto, percebe-se que o excesso verbal, aqui, é modo de enfatizar a falta, isto é, a perífrase aliterada – “não progredia de formar palavra” – paradoxalmente, reforça o silêncio do menino, surpreendido pela chegada inesperada do tio. O comportamento deste, em contraste, demonstra calma, através da dupla de adjetivos com função adverbial, onde contrastam-se os sons vocálicos grave e agudo. Num momento de crise, o da morte do irmão Dito, é assim que se descreve o estado de espírito do menino-protagonista: “Desdormido, estonteado, desinteirado de si, no costume que começava a ter de ter, de sofrer, Miguilim sempre ficava em todo caso triste-contente, de que tanta gente ali estivesse, todos por causa do Dito [...]” (ROSA, 1970a, p. 78). Os três participípios verbais empregados como adjetivos jogam com a repetição e a variação dos sons vocálicos e consonantais: assim se materializa a instabilidade emocional de quem experimenta sensações novas mescladas a grande tristeza. Essa sensação, captada pelo leitor, se confirma na contradição do adjetivo duplo “triste-contente”. O peso do hábito doloroso, há tempos adquirido, e, no momento, violentamente confirmado, se expressa na repetição deprimente do verbo composto (só usado no coloquial popular) e na insistência do som final rascante.

5 Olhares de criança abrindo perspectivas de conhecimento

Considerando suas diferenças de estatuto escritural, interessa confrontar as alternativas epistemológicas apresentadas pelos dois relatos de formação. No caso de *Amkoullé, o menino fula*, podem-se destacar passagens cujo encadeamento, já apontado, ligado aos mitos e ritos do amálgama entre as culturas fula, tucolor e islâmica, em confronto com a cultura ocidental na versão dos colonizadores franceses, opera, narrativamente, com as mesmas questões decisivas tratadas por filósofos desviantes da vertente hegemônica (cf. BÂ, 2003, p. 23). As linhas de fuga do pensamento ocidental moderno encontram equivalência nas elaborações críticas que contrapõem a racionalidade moderna a saberes arcaicos sobreviventes. Assim, por exemplo, a pesquisa etnográfica, que registrou a noção ameríndia de que cada espécie vive numa natureza diferente porque se relaciona com as demais de modo singular, pode definir-se pelo rótulo de “perspectivismo”, correspondente à atividade do conhecimento caracterizada por Nietzsche (cf. CASTRO, 2002, p. 345-399). Em paralelo, a acuidade perceptiva dos meninos, que crescem em convivência estreita com a terra, povoada de plantas e bichos, equipara-se à de um pensador alternativo, como Souriau (1943), que valoriza as “existências mínimas” – “imaginárias” e “virtuais” – ao lado das evidentes como “coisas” e “fenômenos”. Observem-se as brincadeiras de Amkoullé e seu amigo, decididos a conhecer os franceses, estranhos homens brancos, invasores que passam a dominar o território onde os fulas ergueram sua tradição milenar. Ultrapassando o que se apresenta como curiosidade infantil, enfrentam matérias arriscadas como a escatologia e a economia, para desvendar possíveis segredos dos brancos. A superioridade, supostamente natural, que estes buscam estabelecer em relação aos negros se vê abalada – numa cena suplementada pelo humor – quando os garotos inquiridores penetram os quintais dos europeus e observam seus excrementos: “depressa nos convencemos de que os brancos fazem ‘mole’ e ‘preto’” (BÂ, 2003, p. 165). Essa pesquisa, que compara organismos para desvendar abusivas relações de poder, estende-se aos costumes perdulários dos estrangeiros, pois, em seguida, os pequenos se deparam com as “aldeias do lixo” (BÂ, 2003, p. 165) – como denominam o excesso e variedade dos restos descartados por seus vizinhos invasores. Para os pequenos africanos, acostumados ao uso de utensílios artesanais duráveis, educados para uma sociedade onde as artes do fazer integravam a vida prática aos saberes profanos e sagrados, o amontoado de resíduos inutilizados pareceu “uma mina de

tesouros! Os brancos jogavam fora todo tipo de objetos preciosos [...]” (BÂ, 2003, p. 166). Recolheram o que lhes chamou mais a atenção e, em sucessivas visitas às “aldeias do lixo”, criaram “um verdadeiro museu” (BÂ, 2003, p. 166). Percebendo a beleza de cacos de louça e prevendo a utilidade de retalhos e outros materiais, empregavam-nos na construção dos bonecos de argila que sabiam moldar para reproduzir “cenas reais ou imaginárias da vida em Bandiagara” (BÂ, 2003, p. 166). A descrição dessa atividade de reciclagem dá conta da amplitude da percepção das coisas pelos africaninhos, que enriqueciam seu imaginário nesse trabalho de reavaliação generosa e reaproveitamento.

A descrição das habilidades dos meninos serve a Hampâté Bâ como argumento prático para fundamentar a valorização das sociedades tradicionais em que o saber se organiza e transmite através da oralidade, sem depender do apoio da escrita. Embora frequentando a escola corânica, as crianças aprendem a integrar-se à sociedade através dos contos, cantigas e mitos, repetidos em toda sua força pelos mestres da palavra, que podem também acumular funções sagradas como “mestres da faca”. Decisivo na formação de Amkoullél foi o contato com Danfo Siné, “o tocador de *dan*”, considerado “um ‘homem do conhecimento’ bambara, um *doma*” (BÂ, 2003, p. 139). Ele “possuía todas as informações de seu tempo em relação à história, às ciências humanas, religiosas, simbólicas e iniciáticas [...]” (BÂ, 2003, p. 138-139).

6 Interlocução verbo-sensitiva entre crianças e bichos

Sem desqualificar os saberes transmitidos às novas gerações pelos mestres atuantes entre o povo, Guimarães Rosa, particularmente atento às pequenas comunidades isoladas nos campos e carentes de qualquer forma de apoio institucional, aponta como fonte de sabedoria útil a convivência com os bichos, em especial os pequenos e vistosos que, passada a chuva, vêm trazer alegria ao constante observador, que é Miguilim: “Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito, os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros [...]” (ROSA, 1970a, p. 31). A trajetória de Miguilim, no que seriam seus anos de formação, é marcada por momentos de convivência intensa tanto com os bichos que circulam nos arredores da casa, quanto com todos os membros da família ampliada,

cuja experiência lhe vai sendo transmitida. Apegado à mãe, em sua beleza melancólica, assustado com os rompantes do pai, admirador da presença de espírito do Dito, também guarda lembrança forte de Vovó Izidra, com sua fé autoritária, e de algumas lições práticas da Rosa, sempre ocupada na cozinha. Busca o amparo até de Mãitina, que “gostava dele, por certo, tinha gostado, muito, uma vez, fazia tempo, tempo.” (ROSA, 1970a, p. 31) A lembrança de ter sentido o aconchego de Mãitina o conforta, mesmo “todo mundo diz[endo] ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve ser a Morte” (ROSA, 1970a, p. 31).

Esse conjunto múltiplo de seres que povoam o imaginário do menino, ora reforçando, ora amenizando suas dúvidas e temores, dá conta da acuidade das percepções infantis, livres dos preconceitos adultos e, por isso, hábeis na construção de um conhecimento agudo e amplo, nuançado pela intuição da beleza e da graça. A caracterização de Miguilim como míope ganha importância enquanto escolha de um modo de olhar, aproximado de seu objeto e, assim, dotado da capacidade rara de captar a potência do pequeno, dos seres e acontecimentos que a maioria desconhece ou despreza. Na escrita de Guimarães Rosa, uma espécie de miopia cultivada pelo artista soma-se à curiosidade abrangente da infância e se exercita numa variedade de textos. Vale revisitar, entre tantos outros, o “Circo do miudinho”, reunião de fragmentos caracterizadores de insetos, com suas particularidades, constituindo também, por sua vez, uma espécie de painel de modos de existência. Trata-se de uma crônica de março de 1961, recolhida em *Ave, palavra* (cf. ROSA, 1970, p. 241-244). O ponto de vista descritivo-narrativo mostra-se apto a encaixar-se com a perspectiva do bichinho protagonista; assim, expõem-se, com a graça de vocabulário e sintaxe elaborados, tanto os modos dessas existências breves quanto do fenômeno de seu surgimento inesperado, mais o “reino de ficções” (LAPOUJADE, 2017, p. 35) que se lhes possa atribuir. Dado o inusitado dos quadros, o que mais se destaca é sua dimensão virtual, desdobrada em leque de possibilidades:

Sai-se para o voo o besouro, como um botão de uma casa. E *abrupto*: abre-se de asas sob os estojos, não cabe nas bainhas. [...] E vai às flores! Sabe-as só dos colibris e borboletas? [...] Seja que às vezes uma corola o expulsa: dá para trás, num jacto de glóbulos e grudes [...] (ROSA, 1970b, p. 241).

De outro lado: “Ih, grilos. Os grilos, lícitos. Os grilos charivários. O grilo hortelão. O grilo agrícola. Os grilos – sempre por um triz” (ROSA, 1970b, p. 243). No contraponto entre o círculo de homens e o “circo” dos bichos, a amostra eloquente – e algo chocante – de que o saber resulta dos modos de ver. Distante da função identificadora da consciência, do conceito formalizado em padrão representativo, do descarte das sensações e virtualidades, o conhecimento se constrói como arte de humor.

Na pluralidade complexa de afetos evocados pelas narrativas de Hampâté Bâ e de Guimarães Rosa, humor e transcendência convivem. A mudança que pretendem produzir, na contramão da hegemonia da racionalidade moderna, combina o enfrentamento dos impasses pelo prisma do humor – resistindo à paralisia do *pathos* melancólico – com a acolhida exploratória da dimensão mágica a que se teria acesso pela sintonia das atividades sociais com a ordem cósmica. A seu modo, esses frequentadores do saber oral das culturas arcaicas desempenham esforço semelhante ao dos antropólogos que, como Bruno Latour (1994), empenham-se na construção de uma “antropologia simétrica”. Desconstruindo a tendência de especialização do conhecimento, que obriga o pesquisador a ignorar a interconexão de todas as atividades no mundo contemporâneo, no intuito de preservar as bases da epistemologia ocidental para manter sua hegemonia, o estudo interrelacionado das dimensões econômicas e científicas da indústria e do mercado atual opera à maneira dos saberes arcaicos e da arte – aponta os nexos de integração entre ciência e interesse econômico, crença e política, costumes e valores.

7 Brincadeiras, ritos e estórias – modos de fabular

Da coleção de estórias que Guimarães Rosa legou a seus leitores, uma lembrança infantil do Natal, publicada em *O Globo* em 7 de janeiro de 1961, foi recolhida por Paulo Rónai no já citado *Ave, palavra*. Evocando parte importante do rito católico de comemoração do nascimento do Salvador, ela traz o título latino “De Stella et adventu magorum”. Resume-se à descrição da lembrança infantil do presépio que se armava em sua casa do interior mineiro. Primeiro, vem a referência às personagens da cena principal, estática como que figurando a eternidade da graça divina. Em seguida, mencionam-se “os Três Reis”, que, por dramatizarem a peregrinação à manjedoura, “introduziam o tempo” (ROSA, 1970b, p. 65) na imagem do milagre. Só depois é que

aparece a evidência da feitura doméstica – e, em certa medida, lúdica – daquele altar, armado todos os anos: “e avessa gente e objetos, confusas faunas, floras, provendo a muitíssima paisagem, geografia miudamente construída, que deslumbrava, à alma, os olhos do menino míope” (ROSA, 1970b, p. 65). Além dessa nota pessoal sobre um limite de percepção, altamente compensado pela impressão emocionada com que seu efeito seria sempre lembrado, pouco se diz sobre o observador. O texto se concentra no ritual da visita dos Magos, representado pela Folia de Reis, que visita as casas onde se monta a lapinha sagrada. Aí é que a narrativa rosiana se singulariza como arte de produzir a combinação tensa entre a solenidade da prática religiosa e o riso do povo, capaz de vivificar o automatismo das rezas e abalar a rigidez institucional. O fascínio das crianças pela visita da Folia resulta justamente do paralelo entre as figuras do presépio e a encenação ao vivo. Distinguindo-se da tríade dos Reis, Melchior, Gaspar e Baltasar, os figurantes da Folia são só dois – o Bastião “de ferjada roupa vermelha, gorro, espelho na testa” e o Guarda-Mor, que “trajava de truz, seu capacete na cabeça era de papelão preto, imponente” (ROSA, 1970b, p. 66). À estranheza dos meninos, “respondiam: que por estilos de virtude, porque, os Magos, mesmo, não remedavam de ser” (ROSA, 1970b, p. 66). Cantavam, acompanhados pelos músicos, alteavam a bandeira e tiravam esmolas. Donos da casa e visitantes juntavam a exigência da fé à diversão oferecida por esses que “chamavam, com respeito embora, de ‘os palhaços’” (ROSA, 1970b, p. 66). São eles que avultam na lembrança do escritor, claramente empenhado em inserir, com argúcia, em seu relato de adulto, o movimento e o barulho alegre – a temporalidade de uma outra história – que os enviados de algures no sertão introduziam naquele presépio anual em que os adultos jamais os deixavam tocar.

Em 1965, no Congresso da Columbianum, em Gênova, Guimarães Rosa concedeu ao crítico alemão Günther Lorenz a entrevista que já foi exaustivamente referida e citada. Mesmo assim, volto a ela para marcar a insistência com que o escritor, com certa esperteza maliciosa, descrevia sua arte como o trabalho de um sertanejo:

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. [...] Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos um mundo que, às vezes, pode se assemelhar a uma lenda cruel. [...] Deus meu! No sertão, o

que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. (ROSA, 1991, p. 69).

O depoimento sobre sua educação, recebida lá pelos anos 1910, ecoa nos diversos trechos de *Amkoullel, o menino fula* que rememoram as oportunidades formais e informais de aprendizagem. Tanto quanto o escritor brasileiro, que desenvolveu um esforço paralelo de recuperação moderna da narrativa épica, Hampâté Bâ, mais ou menos na mesma época, formou-se num amálgama de culturas letradas e ágrafas. O relato do que, entre os fulas arabizados, se considerava “a segunda infância”, ocupou-se tanto da escola corânica, quanto da aprendizagem da história e literatura locais, em reuniões públicas:

Na primavera, íamos à noite a Kérétel para ver os lutadores, escutar *griots* músicos, ouvir contos, epopéias e poemas. Se um jovem estivesse em verve poética, ia lá cantar suas improvisações. Nós as aprendíamos de cor e, se fossem belas, já no dia seguinte, espalhavam-se por toda a cidade. Este era um aspecto desta grande escola oral tradicional em que a educação popular era ministrada no dia-a-dia. [...] Um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas também podia ensinar sobre numerosos outros assuntos, em especial quando se tratava de tradicionalistas consagrados como Koullé, seu mestre Modibo Koumba ou Danfo Siné de Buguni. Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um ‘conhecedor’ nunca era um especialista no sentido moderno da palavra mas, mais precisamente, uma espécie de generalista (BÂ, 2003, p.174).

A convivência, mesmo que tensa, entre saberes diversos torna-se garantia de flexibilidade mental, capaz de produzir uma espécie de pensamento-arte que enuncia o saber enquanto o insere na prática da vida. As formas narrativas de divulgação desse saber têm potência equivalente à das construções filosóficas alternativas do ocidente, que se apropriam dos sistemas tradicionais rasurando-os, buscando estirar seus conceitos até destitui-los de sua substância e jogar com eles em diversos contextos de significação. Por isso é que se pode definir o relato de vida de Hampâté Bâ, assim como as estórias de Guimarães Rosa, como escrituras que devêm música e coreografia, quando não desafios a várias vozes.

Embora encenando tramas muitas vezes convencionais, essas narrativas dançantes não se organizam em formas fixas nem constituem sujeitos unificados. Suas personagens contêm várias outras e estão sempre à beira de metamorfosear-se. O menino Amkoullél desliza imperceptivelmente das atitudes rígidas do código muçulmano para os comportamentos coletivos lúdicos previstos nas tradições locais da região do arco do rio Níger. As trajetórias de meninos, traçadas por Guimarães Rosa, nunca chegam a corresponder a uma (auto)biografia, pois seus protagonistas se compõem reunindo tipos da experiência coletiva.

Um bom exemplo da técnica rosiana de delinear personagens que condensam marcas da épica erudita e do romance moderno, como resíduos da mitologia popular e de seu ciclo de rituais, são as notas de pesquisa e os rascunhos de um conto que ficou inacabado e teria o título de “O imperador”.³ Do material conservado no arquivo, depreende-se que o escritor desejava reviver as Festas do Divino do sertão, configurando e desfigurando a experiência singular de um menino pequeno, surpreendido com sua escolha para a função capital de “imperador”. No manuscrito, antes da parte redigida, alternam-se fragmentos de pesquisa sobre a prática ritual em cidades mineiras (“A festa tem um caráter afro-brasileiro mas profundamente religioso”; “9 dias de reza com ladainha cantada, leilão de prendas, banda de música, foguetes, etc.”), sobre questões da teologia católica (“ao Espírito Santo é especialmente atribuída a obra da santificação e a obra da renovação espiritual / traz a Graça / o verbo”) e sobre observações populares (“Nunca o Divino escolhia ricos como seus festeiros”); citações de tratados de antropologia histórica (“el hombre, com un enescópico esfuerzo, se retira a su intimidad para formar-se ideas sobre lãs cosas y su possible dominación”), registros da sensibilidade individual do menino festeiro (“Como uma doença: doente de estar sendo Imperador? / Ele parecia um santo de cera”) e experimentos linguísticos (“um semi-sorriso de beneplácito”; “m% = mirar de reólho”; “pobrezinho sentado”; “circunspirituado”; “significatividade”). A data – “Foi no dia 31 de maio de 1906” – atribuída ao momento crucial na vida do menino, momento em que tem de conformar sua vidinha privada às funções públicas de maior destaque na região, reforça o paralelismo

³ O conto “O imperador”, ao que tudo indica, ainda em forma de rascunho, ficou inédito até 14 de novembro de 1970, quando foi publicado no “Suplemento Literário” do *Minas Gerais*.

com a narrativa do “menino fula”, ao mesmo tempo que inscreve, no espaço literário, essa espécie de memória coletiva (real ou possível) das crianças do interior brasileiro.⁴

8 Bitita de Sacramento, Carolina da favela do Canindé

Na busca de apresentar perspectivas diferentes de construção do conhecimento, não se deve deixar escapar o registro pessoal daqueles brasileiros que, em sua maioria, só eram considerados como objeto da narrativa de escritores vindos das camadas burguesas, com educação sistemática. Trabalhadores e ocupantes de posições marginais nunca conduziam – muito menos assinavam – o relato de suas vidas. Os livros de Guimarães Rosa foram todos construídos para dar voz a diferentes criaturas “sertanejas” – vaqueiros do sertão geográfico, crianças, velhos ou os que a sociedade silencia como “doidos”, além de criaturas de outras espécies: bois, besouros, mangueiras e até morros. Enquanto ficcionista, ele teve “licença poética” para combinar a perspectiva moderna, que privilegia a linguagem articulada dos humanos, com perspectivas de comunidades preservadoras de traços arcaicos, onde bichos, plantas e espíritos são também considerados detentores de uma cultura. Pela metodologia das chamadas ciências sociais, Hampâté Bâ traduz a “tradição viva” das culturas da oralidade para os termos da razão escritural, que fundamenta as disciplinas do conhecimento acadêmico. Ao dar-se conta de como, na atualidade, os habitantes das margens começam a habilitar-se para escrever suas próprias histórias, definindo seu ponto de vista pela reelaboração da linguagem que empregam no cotidiano, interessa desdobrar a observação da palavra alternativa, resgatada e apropriada por usuários de línguas eruditas, e, assim, ler criticamente as escritas redigidas por aqueles que o ocidente trata como “outros” – habitantes, eles também, de espaços de sobrevivência da força sertaneja.

Entre nós, hoje, o lugar pioneiro de Carolina Maria de Jesus, como conquistadora do *status* da escrita literária, vem recebendo destaque. A publicação, em 1960, de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* foi

⁴As anotações que orientaram a redação do conto continuam inéditas e foram consultadas no Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, conforme as seguintes indicações: JGR-M-19,04; JGR-M-19,06; JGR-M-19,07; JGR-M-19,08. Todas as citações feitas neste parágrafo encontram-se nessas indicações.

um acontecimento inédito; o livro tornou-se *best seller* tão rapidamente quanto foi esquecido e eclipsou o aparecimento de outro volume do diário. A ousadia de uma semianalfabeta, mesmo que apresentando plena lucidez na caracterização das dificuldades da vida na favela, pareceu exagerada ao grande público. Passadas quatro décadas de permanência no limbo, em função dos recentes saraus literários de periferia e da atividade da Fundação Lucia e Pelerson Penido (FLUPP) e congêneres, a obra de Carolina deixa, finalmente, de ser lida como denúncia pitoresca. Seu modo de escrita, ainda ligado à oralidade popular, ganha novo destaque não só como depoimento de interesse sociológico-político, mas, principalmente, como empenho em deslocar-se da margem da sociedade por força da dedicação persistente ao trabalho artístico.

Depois de publicar os dois volumes dos diários, Carolina redigiu suas memórias de infância e juventude, que não encontraram editor aqui e só passaram a circular, traduzidas para o francês, em 1982, graças ao interesse de pesquisadoras estrangeiras. Certamente para facilitar sua divulgação, o volume recebeu o título de *Diário de Bitita* e foi assim intitulado que se retraduziu para o português, quatro anos depois. Os capítulos deste livro, ainda que transpostos para uma linguagem próxima do português padrão, guardam bastante afinidade com as narrativas de Hampâté Bâ e Guimarães Rosa, examinadas acima. A descendente de africanos, nascida no interior de Minas Gerais e tendo experimentado a pobreza e os preconceitos impostos aos ex-escravos, merece atenção, pois, assumindo sua vocação de narradora, ocupou, com a energia necessária, a função de autoria. Dona de articulação e fluência inegáveis, mostra-se menina precoce e corajosa, atenta à precariedade da situação dos negros e disposta a não se conformar com a opressão.

No delineamento de seus tempos de criança, Carolina de Jesus evoca a figura de seu avô, trabalhador dedicado e lúcido, empenhado em orientar a família, configurando, no limite do possível, a autoridade dos ancestrais, fundamento de várias tradições africanas. Embora a grande curiosidade da menina Bitita fosse considerada atrevimento, o relato nunca a descreve insegura ou lamentosa. Decidida a seguir aqueles que incentivavam o progresso dos negros, anota: “O meu avô rezava o terço. Quem sabia rezar era tratado com deferência especial. [...] Eu ficava vaidosa por ser neta de um homem que sabia rezar o terço, convencida que éramos importantes” (JESUS, 1986, p. 56, 57). O desejo de dominar a leitura leva-a a destacar esses conselhos do avô: “– [...] Quando vocês

entrarem nas escolas, estudem com devoção e esforcem-se para aprender” (JESUS, 1986, p. 57). Foi juntando-se à roda dos parentes para saber da história através do avô, que tomou conhecimento da escravidão e do lugar subalterno legado aos negros. Mas não se fez de vítima, nem se acovardou. Bem pequena, reagiu sem medo quando um rapaz arrancou-lhe uma fruta das mãos, mesmo sabendo que ele era filho do juiz e que o pai iria intervir. As frases que se atribui são decididas: “– Olha Doutor Brand, o seu filho me roubou uma lima. Todos têm medo dele, eu não tenho!” (JESUS, 1986, p. 29).

Se, diante das memórias de Amkoullél ganhando gradativamente sua independência no mundo dos adultos e em face das dúvidas e medos atribuídos a Miguilim, a coragem de Bitita soa inverossímil, não se deve atribuir uma simplificação autoidealizadora à narrativa de Carolina de Jesus. Para tomar a palavra – ainda mais a palavra escrita –, seu discurso tem de ancorar-se em boa dose de agressividade. Se empregarmos, de maneira ampla, a noção de “literatura menor” cunhada por Deleuze e Guattari (1977), podemos captar, na primeira pessoa dos diários e do relato memorialístico, a presença da coletividade de negros e pardos, abandonados à sua sorte pela abolição da escravatura, acumulando energia, apesar de todas as restrições, para resistir, sobrevivendo. Quando se atravessa o estilo gramaticalmente correto do *Diário de Bitita* em contraponto à escrita característica de Carolina, tal como foi mantida em *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*, encontra-se, na alternância de lugares-comuns, concordâncias malfeitas e rasgos poéticos originais, a força do dialeto (ou, melhor, idioleto) contaminando a língua maior. Observem-se os fragmentos: “[...] A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (JESUS, 1976, p. 30). “[...] Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! [...] / Antigamente era a macarronada o prato mais caro. Agora é o arroz e feijão que suplanta a macarronada. São os novos ricos. [...] Até vocês, feijão e arroz, nos abandona!” (JESUS, 1976, p. 41). À sua maneira peculiar, Carolina desliza da delicadeza à violência, da prosa chã à poesia, driblando a autopiedade triste em lances brilhantes de humor.

Se o relato de Hampâté Bâ – dirigido a um público europeu na circunstância histórica da busca de legitimação da palavra de intelectuais dedicados a saberes que escapam às disciplinas ocidentais – enfatiza as linhagens nobres do protagonista e o rigor e equilíbrio de

sua educação transcultural, as histórias de Guimarães Rosa, em suas diversas etapas e versões, procuram gravar experiências delicadamente radicais de construção do saber a partir do investimento de sentidos e afetos do corpo e dos corpos em coletividade. Por seu lado, Carolina, a catadora de papéis, improvisa e, escrevendo em folhas achadas no lixo, abre um atalho inesperado para a literatura. Ao contrário de seus companheiros, que herdaram a tradição dos *griots* e contadores de histórias enquanto frequentavam escola primária e universidade, ela teve de juntar, atabalhoadamente, restos da sabedoria dos antepassados às poucas letras de uma passagem rápida pela classe de alfabetização. Com esse conhecimento, amealhado por extrema necessidade, construiu uma obra (de que ainda só se conhecem partes) instigante em sua singularidade, para alertar a todos que quisessem abrir seus horizontes. Como contrapartida das diferenças de público-alvo e de objetivos, as histórias do malinês e dos dois brasileiros coincidem na escolha da rememoração da infância enquanto instrumento capaz de ampliar e tornar mais rigoroso o olhar investigador. Atenta ao intercâmbio com plantas e bichos, pronta a misturar-se às coisas ao redor e fazer multidão com elas, a criança tem acesso a percepções inesperadas. Um menino ou menina pode ser, no mesmo instante, antigo de séculos e absolutamente recém-nascido, explorar a terra como formiga ou as alturas como gavião. Por isso é que, enquanto espectadores, nos deixamos fascinar quando a câmara acompanha o movimento dos olhos de Miguilim. Na fluidez pouco nítida dos *travellings* ou na excessiva proximidade dos *close ups*, surpreendemos prismas reveladores do Mutum, da favela, de áfrias e do mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burrito. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Pallas Athena, Casa das Áfrias, 2003.

CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edibolso, 1976.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1, 2017.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1994.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Pesquisa e roteiro: Ana Luiza Martins Costa. [s/l]: Ravina Filmes, Gloria Films, 2007.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970a.

ROSA, João Guimarães. De stella et adventu magorum. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970b.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Entrevista concedida a Günter Lorenz.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. o imperador. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 220, 14 nov. 1970c. Suplemento Literário, p. 1-3.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 4 de julho de 2018.

Aprovado em: 2 de agosto de 2018.



Cantigas de *Sagarana* na voz de Celso Adolfo

Songs of Sagarana Sung by Celso Adolfo

Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG),
Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
roniere.menezes@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como intuito discutir o papel das quadras populares presentes no livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e refletir a respeito das canções do álbum *Remanso de rio largo*, de Celso Adolfo. O CD foi criado a partir de cantigas e narrativas do livro. No âmbito literário e musical, os textos ligam-se à vida cotidiana, à memória coletiva, ao imaginário popular, a experiências compartilhadas. Revelam, em sua simplicidade, a sabedoria, a sutileza e a força lírica que embasam a expressão artística sertaneja. Ideias de herança, inacabamento e reinvenção contribuem para pensarmos nas criações que transitam entre a prosa, o verso e a canção, ultrapassando limiares específicos dos gêneros artístico-literários.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Celso Adolfo, *Sagarana*, literatura, música.

Abstract: This paper aims to discuss the role of the popular quatrains in the book *Sagarana*, by Guimarães Rosa, and reflect on the songs from the album *Remanso de rio largo*, by Celso Adolfo. The CD was based on ditties and narratives from the book. In the literary and musical context, the texts connect to everyday life, to collective memory, to the popular imaginary, to shared experiences. They reveal, in their simplicity, the wisdom, the subtlety and the lyrical force that underpin the artistic expression from the countryside. Ideas of inheritance, incompleteness, and reinvention contribute to a thought on the creations that move among prose, verse and song, overcoming specific thresholds of artistic-literary genres.

Keywords: Guimarães Rosa, Celso Adolfo, *Sagarana*, literature, music.

Espaços de *Sagarana*

Desejamos, com este trabalho, refletir sobre a relação entre literatura, música e cultura popular. Visamos não apenas a investigar alguns modos de cruzamento de fronteiras artísticas, mas questionar a própria noção de hierarquização dos campos artístico-literários. Iremos estabelecer uma avaliação de *Sagarana*, tendo como foco as quadras populares presentes no livro, e investigar as ressonâncias dessas quadras no álbum *Remanso de rio largo*, de Celso Adolfo. As canções, por meio de jogos poéticos e musicais, revelam inventivos intertextos com a obra rosiana.¹

As diversas quadras populares presentes em *Sagarana*, coletadas, citadas, reconfiguradas e mesmo criadas por Guimarães Rosa, ligam-se à vida cotidiana, à memória coletiva, a experiências partilhadas e portam uma filosofia cabocla gerada, muitas vezes, a partir da observação da natureza. As quadras são destituídas da ideia de posse e de autoria, constituindo-se como expressões de um bem comum. O cuidado de Guimarães Rosa em busca da escrita dilapidada, da sonoridade rara, do sentido diferencial, da condução de cadências ímpares, pode ser notado na correlação existente entre narrativa e ritmo poético como acontece, por exemplo, na descrição do trote da boiada, em “O burrinho pedrês”:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 1984, p. 36).

Em *Sagarana*, a música mora na prosa literária, na prosódia do sertanejo, mas recebe sua expressão maior nas diversas quadras-cantigas. No livro rosiano, as quadras não aparecem como pano de fundo, elas tecem um diálogo vivo com a narrativa, funcionando de modo ativo como o coro no teatro grego. As canções podem ser vistas como coro, comentário, mas possuem vida própria, podem ser destacadas do livro e voltar a ocupar o seu lugar nos espaços de encontro de cantoria. Temas

¹ Ao longo do texto, inserimos *links* de acesso a algumas das canções do cd. As canções estão disponíveis também no sumário do volume, junto ao Pdf do ensaio.

como o boi, o amor, a natureza, o lamento e o humor revezam-se nas quadras coletadas e recriadas por Rosa.

As quadras apresentam-se em diversas modulações: ouvimos o capeta a seduzir com a sua violinha e aprendemos que Nhô Augusto fugia de viola e sanfona em seu período de reclusão; observamos o menino negro que, ao cantar o seu lamento de saudade da terra natal, faz a boiada fugir na noite escura; somos apresentados ao negro que, de tão esperto, convence até o demônio; presenciamos a lida de vaqueiros cantadores, cantos de festa e de trabalho, cantos de guerra e de liberdade, cantos dos pretos na festa religiosa do Rosário, entre outros.

As cantigas entremeadas no livro trazem, em sua rede que transita de história em história, uma conjugação de saberes de diversos planos. Em oposição a um mundo em guerra – período em que *Sagarana* estava sendo reescrito, quando Guimarães Rosa vivia na Alemanha nazista –, mundo que caminha a passos largos rumo à “coisificação das relações”, Rosa traz à tona outras modalidades da experiência humana, ligadas à partilha, à comunicação. A música está no nascedouro da literatura, como sabemos. Em nenhum de seus outros livros somos brindados com uma coleção de quadras e cantigas como em *Sagarana*.

Em carta a João Condé, datada de 1946 e que figura na parte introdutória do livro, Rosa relembra a importância das cantigas na gênese da primeira versão de *Sagarana*, de 1937:

Bem resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir.

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. [...] (ROSA, 1984, p. 9).

A noção de experiência comunitária e a busca por uma existência mais justa e aberta à diferença estão presentes nas quadras rosianas. Essas vêm de distantes épocas sobrevivendo com sua potência, ora perturbadora, ora alegre, na contemporaneidade. Sabemos que o autor “remendou”, recriou, ou mesmo inventou quadras com seu saber poético e sua memória sertaneja.

Segundo o crítico Antonio Candido,

Sagarana nasceu universal pelo alcance e coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua [criação]”. (CANDIDO, 1991. p. 245).

Mário de Andrade também ficaria feliz com a coleta das cantigas da tradição popular realizada por Guimarães Rosa. Sob muitos aspectos, podemos notar a presença de contatos entre os projetos artístico-literários de ambos, apesar de suas diferenças. O escritor paulista tinha por objetivo resgatar o *ethos* artístico, o valor social e político do *artefazer* (ANDRADE, 1976, p. 366). Para ele, a busca de uma identidade cultural do país é colocada em relevo ao lado da descoberta de uma maneira singular de o brasileiro pensar e conceber a criação artística. O autor mineiro pretendia inovar a Língua Portuguesa e a Literatura Brasileira, por exemplo, a partir de arcaísmos, da utilização de termos indígenas, regionais, de neologismos, da valorização da inteligência criativa e da sabedoria pragmática do homem sertanejo, sem desconsiderar um íntimo contato com o repertório da cultura universal.

Heranças sertanejas

O cantor e compositor mineiro Celso Adolfo lança, em 2018, o álbum *Remanso de rio largo*. O trabalho é marcado pela ideia de herança, de recriação, citação, de arte do inacabado. Muito provavelmente, durante o processo criativo, Celso Adolfo, assim como Guimarães Rosa, passou horas cantarolando velhas melodias, “conversando” com personagens interioranas, vislumbrando cenários, aboiando com a imaginação.

FIGURA 1 – O músico Celso Adolfo



Foto: Eduardo Gontijo.

No CD, o cantor faz homenagem ao escritor mineiro, a personagens populares, a pessoas simples, a amigos próximos, às narrativas literárias e à própria canção popular tradicional. A noção de memória afetiva flui por entre letras e notas musicais. Celso cita, “traduz”, reinventa, conta aumentando pontos, costura versos de novelas distintas revelando, com o gesto, tanto a potência libertária do ato de leitura e releitura como a grande semelhança existente entre ler e criar. O artista associa sua tarefa de cuidadoso leitor à sua longa vivência de compositor e ouvinte de diversos gêneros da canção popular, revelando uma escuta atenta para os sons e ritmos presentes na própria composição literária rosiana.

Antoine Compagnon vê no ato de citação uma imagem que aproxima a leitura da escrita. O pensador pontua:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao ato de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita [...]. (COMPAGNON, 2007, p. 41).

Em entrevista realizada com Celso Adolfo para este número da revista *O Eixo e a Roda*, o artista se lembra de quando surgiu a ideia de musicar as quadras do livro rosiano. O compositor assinala que o projeto do CD começou em 2012, quando foi convidado para realizar um show na inauguração do Museu Sagarana, em Itaguara:

Para a apresentação daquele dia, eu arrisquei uma surpresa: recontar numa música, a novela *Duelo*. Deu certo e resolvi entrar no livro inteiro. Fui às quadrinhas, ao texto geral do livro, e até me dei o direito de compor e gravar canções que não vieram do livro, mas que são parentes dele, porque os interioranos somos assim, parentes uns dos outros. (ADOLFO, 2018).

Ao abordar a importância da obra de Guimarães Rosa para sua produção musical e poética, o artista observa:

Eu não sabia que seria mais do que ocasional. Em 1978, compus *Coração brasileiro*, e nela estão as marcas das primeiras mordidas que sofri lendo *Grande sertão: veredas*. Em 2008 compus *Remanso de rio largo*, inteiramente rosiana, e que está no CD *Estrada real de Villa Rica*. Agora, vou inteiro ao Sagarana e saio com estas 16 músicas. Volto à expressão *Remanso de rio largo* – que é do *Grande sertão: veredas* – para usá-la como nome deste CD novo. *Os rios são sem antiguidade* de uma canção para outra, de um livro para outro. (ADOLFO, 2018).

Assim como Rosa propunha inovar a língua resgatando expressões e palavras arcaicas, Celso deseja inovar a canção contemporânea buscando recursos em criações esquecidas no tempo. O compositor, ao se apossar da herança rosiana termina por levar as quadras populares ao seu lugar de “origem”, ao terreno da cultura popular oral, de onde o escritor também herdou expressões.

Mário de Andrade assinalava que o que se devia buscar no popular não é o exotismo, não é o “samba pra turista”, não é apenas o documento em si

que deve ser recolhido e “colado” na obra do compositor, o interesse não está apenas na bricolagem (MELLO E SOUZA, 1979, p. 11). Importa mais a aprendizagem do método de composição e do sentido social, comunitário, presentes no cancionário popular. A regra, a sabedoria implícita nesse processo de criação deve ser apreendida e seguida. Mário, ao afirmar que a canção popular folclórica aparece e desaparece rapidamente e o povo nem sempre a conserva na memória, ressalta a importância da norma de compor e dos processos de cantar para que ocorra a sistematização de uma música brasileira:

[...] Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. [...] (ANDRADE, 1949, p. 298).

Nesse sentido, podemos dizer que Celso Adolfo, mesmo com todas as diferenças de projetos e de contextos, estabelece – como Guimarães Rosa – boa conversa com o escritor e musicista Mário de Andrade. Em suas criações, o cancionista reverencia e leva adiante a inteligência criativa dos artistas populares.

Sobre a relação com a obra rosiana, Celso aponta: “Antes de tudo, é por aproximação entre interioranos. As características comuns de linguagem e pensamento, de meios e modos de viver...” (ADOLFO, 2018). Vale lembrar que Celso Adolfo nasceu em São Domingos do Prata (MG). O primeiro livro do autor lido pelo músico foi *Grande sertão: veredas*: “É o meu predileto. Manter a leitura de Guimarães Rosa por perto é um aumento na saúde” (ADOLFO, 2018). Pensando em herança, podemos nos lembrar do pensamento de Jacques Derrida. Para o filósofo francês,

a ideia de herança implica não apenas reafirmação e dupla injunção, mas a cada instante, em um contexto diferente, uma filtragem, uma escolha, uma estratégia. Um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir. [...] A afirmação do herdeiro consiste naturalmente na

sua interpretação, em escolher. Ele discerne de maneira crítica, ele diferencia, e é isso o que explica a mobilidade das alianças. (DERRIDA, 2004, p. 17).

Celso Adolfo lembra-nos a figura do aedo, poeta e músico que percorria a Grécia antiga cantando ou recitando um repertório composto por epopeias, lendas e tradições populares, acompanhando-se por uma lira ou cítara. O aedo mineiro, com o seu violão, estabelece uma leitura cantada de *Sagarana*. O álbum *Remanso de rio largo* oferece-nos uma fuga dos padrões rítmicos repetitivos e muitas vezes superficiais ou entorpecedores, ligados a uma lógica produtivista moderna. Nesse sentido, as cantigas de Celso Adolfo abrem-nos janelas onde podemos renovar nossos sentidos e percepções de mundo. Dotadas de delicadeza, simplicidade, mas também de arrojo musical e literário, as canções de *Remanso de rio largo* marcam lugar no conjunto das obras realizadas a partir da produção rosiana. O cantor mineiro surge como coautor de Rosa em relação às quadras presentes nas novelas; Rosa, por sua vez, figura no livro como coautor de versos da tradição popular. Cumpre assinalar, nesse sentido, que ao “traduzir”, dar sobrevida aos textos do passado, o compositor deixa sua experiência do presente interagir com os sentidos que vêm de longe.

Ao discutir a noção de tradução em Walter Benjamin, Jacques Derrida, no livro *Torres de Babel*, termina por trazer ao conceito um sentido que ultrapassa a perspectiva de relação entre línguas distintas, permitindo também associações ligadas ao âmbito cultural. O filósofo contribui com nossa discussão ao destacar: “Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se” (DERRIDA, 2002, p. 46). Em momento seguinte do livro, o pensador escreve:

Benjamin o diz, na tradução o original cresce, ele acredita principalmente que ele não se reproduz – e eu acrescentarei como um filho, o dele sem dúvida, mas com a força de falar sozinho que faz de um filho algo mais que um produto sujeito à lei da reprodução. (DERRIDA, 2002, p. 50).

Celso Adolfo, ao “traduzir” as quadras rosianas, revela-nos o que não estava presente nas páginas do livro; busca, no passado, a cor dos sons, a gestualidade dos ritmos, as intensidades e os timbres presente

na cantoria; desse modo, dá vida sonora às anotações verbais presentes em *Sagarana*. Ao mesmo tempo, leva-nos ao cenário da escrita rosiana e insere as antigas criações no território contemporâneo – como a carta de Nhorinhá a Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1986, p. 82-83), carta demorada, vinda de lugar longínquo, em envelope que passa de mão em mão, mudando de sentido ao chegar a novos espaços, a outros tempos.

O trabalho de Celso Adolfo apresenta pontos de contato com o conceito de “estética do inacabado” imaginado por Mário de Andrade.² Para o escritor, o inacabado, a variação, no fundo, propõe a instabilidade, o questionamento da ordem instituída. Ao retomar um texto e recriá-lo, dentro de um projeto que aproxime ética, estética e inovação, o artista está propondo uma forma de pensar que não seja conformista, limitada. Avançando na avaliação sobre as íntimas relações existentes entre as expressões artísticas e culturais, Mário criticava o saber artístico que se fechava na especialização, abrindo-se para o que hoje chamamos de transdisciplinaridade (ANDRADE, 1989, p. 69).

Ao tratar do processo criativo do CD *Remanso de rio largo*, Celso Adolfo ressalta:

Comecei recontando a novela *Duelo*; depois, *Sarapalha e Corpo fechado*. Parei de recontar mais novelas e resolvi juntar as quadrinhas do livro. Misturando-as, fiz melodias e violões peculiares para os novos conjuntos que formassem. Depois, usando uma outra citação do livro, cheguei às composições que não são dele, mas de algum modo são. Fecho o CD com *Sambachula*, o melhor exemplo disso: esta composição, estruturada, tem elementos rítmicos do Recôncavo baiano. O percussionista é de Salvador, a cadência é deles, e tudo resulta numa emoção interioranamente minha, nossa, mineira, brasileira. (ADOLFO, 2018)

² Ver ANDRADE, 1989.

Remanso de rio largo

FIGURA 2 – Capa do CD Remanso de rio largo, de Celso Adolfo



Foto: Eduardo Gontijo.

Logo na abertura do CD *Remanso de rio largo* recebemos um convite para realizarmos uma viagem a Minas Gerais (ADOLFO, 2018).³ Em “Um conto e cem” conjugam-se quadrinhas de “Minha gente”, “São Marcos”, “O burrinho pedrês” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, com pitadas de versos do compositor, como os dois últimos versos da primeira estrofe abaixo. Sentidos ligados à terra, ao humor e ao amor direcionam o andamento da canção:

³ Como em diversas canções há conjugação de versos e estrofes de quadras pertencentes a novelas diferentes de *Sagarana*, e como Celso Adolfo dá novo desenho às quadras, ao musicá-las, optamos por fazer a referência apenas do CD onde estão as letras.

Minas (Gerais) principia
de dentro pra fora e do céu para o chão
pano bonito é chita, João faz o pito
Maria é quem pita

Chegando na encruzilhada
eu tive de resolver:
para a esquerda fui contigo
Coração soube escolher (REMANSO..., 2018).

Na cantiga, aparecem conhecidos versos rosianos, como o dístico a seguir, presente na epígrafe de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e transportado para o início de estrofe arrematada por letra do músico:

Sapo não canta por boniteza
mas porém por precisão
Ninguém costura sem linha na agulha
nem costura com a linha da mão (REMANSO..., 2018).

O desejo de se virar na vida, mesmo quando os recursos são escassos; o jogo de sentido, a arte da sutileza, fazem-se presentes nesta e em outras criações. A descrição poética da natureza configura-se como elemento bastante forte nas quadras rosianas reinventadas por Celso Adolfo, como podemos notar abaixo:

Tempo de festa no céu
Deus pintou o surucúá
com tinta azul e vermelha
verde, cinzenta e lilá (REMANSO..., 2018).

Surucúá é um belo pássaro pintado por Deus em dia de festa no céu. A poesia do mundo conta com um encanto divino, assim como o “manuelzinho da Crôa”, pássaro personagem de *Grande sertão: veredas*: “E o manuelzinho-da-croa, que pisa e se desempenha tão catita – o manuelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor?” (ROSA, 1986, p. 520-521). Além do sapo e do pássaro, a cantiga “Um conto e cem” traz a presença do boi:

Um boi preto, um boi pintado
cada dia tem sua cor
cada coração um jeito
de mostrar o seu amor (REMANSO..., 2018).

Segundo Mário de Andrade, a identidade cultural brasileira relaciona-se à potência inventiva do Barroco mineiro – presente nas obras de Aleijadinho (ANDRADE, 1984) – e à imagem do boi – comum em cantigas da tradição popular de todo o país (ANDRADE, 1962, p. 65). Com “grafias” e “sotaques” distintos, figurações do Barroco e do boi incidem nas produções de Guimarães Rosa e Celso Adolfo.

Às vezes, versos rosianos funcionam, no corpo das canções de Celso Adolfo, apenas como uma espécie de epígrafe, a partir dos quais o compositor desenvolve seus próprios versos e melodias, de todo modo em estreita conversa com o discurso literário. Isso ocorre, por exemplo, em “No vau da sarapalha”  (REMANSO..., 2018). Nesta canção, Celso conta aos ouvintes sua versão da novela “Sarapalha” (ROSA, 1984, p. 131-154) onde ocorrem febres, paixões, traições. Por meio da história cantada, em determinado momento, ficamos sabendo que Ribeiro acredita ser o próprio diabo quem seduzira sua mulher, descendo com ela rio abaixo a tocar sua viola de cabaça. Escutamos os versos: “Descia e ria no rio o Tição-da-capa-preta [...]” (REMANSO..., 2018). Neste momento, aparecem notas de um acorde que traz estranheza à linha melódico-harmônica da canção. O clima, com o apoio da percussão e de outros instrumentos, altera-se, gerando tensão musical representada pelo acorde dissonante, evidenciando o trítono no registro grave, a interferir na condução harmônica. O andamento musical torna-se, no trecho, mais lento, criando expectativa, em diálogo com o sentido expresso nessa parte do enredo.

Torna-se interessante lembrarmos-nos que o trítono – intervalo de três tons, contendo uma quinta diminuta, no caso analisado, lá e mi bemol – foi evitado em músicas medievais por gerar uma forte instabilidade. Era associado à própria ideia do *diabulus in musica*. (WISNIK, 1989, p. 58). De acordo com José Miguel Wisnik,

O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabulus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição [...], devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais [...]. (WISNIK, 1989, p. 76).

Em “No vau da Sarapalha”, após os compassos com a presença do acorde dissonante, como descrito acima, associados à chegada do próprio diabo à história, a harmonia, a melodia e o ritmo iniciais voltam a aparecer. Surpreende-nos o final do enredo recontado pelo cantador, em que o diabo que desce rio abaixo dentro de uma cabacinha, tocando viola. Visto como sedutor da mulher de Ribeiro, a figura representa o próprio sujeito lírico, cantando feliz e irreverente. O ritmo da prosódia parece imitar o próprio gesto da batida nas cordas:

Eu vou tocando rio-abaxio, rio-abaxio, Pará
Eu vou tocando rio-abaxio, rio-abaxio, Sinhá (REMANSO..., 2018).

Notamos pequena alteração, no trecho, em comparação com os versos presentes no livro *Sagarana*, anotados da seguinte forma:

Eu vou rodando
Rio-abaxio, Sinhá...
Eu vou rodando
Rio-abaxio, Sinhá... (ROSA, 1984, p. 148).

No espaço da mobilidade incapturável, descendo o rio, o esperto violeiro conta, nos braços da viola, os acontecimentos que ocorreram nos lugares por onde passara. A canção traz o sopro da invenção literária. Ao “traduzir” Guimarães Rosa, que coletara quadras populares, Celso Adolfo leva a canção para o universo sertanejo, mas faz isso com certo distanciamento, pois a estrutura criada apresenta também traços de outros discursos musicais; elementos que, novamente, aproximam Celso de Rosa. Este almejava trazer estranhamento, o detalhe inusitado ao leitor, retirando-o do acomodamento propiciado pelos “lugares comuns”. O compositor, por sua vez, traz o elemento de novidade à canção popular tradicional. Ao plasmar suas canções, Celso imprime nelas a dignidade de uma “gaia ciência”, de um saber artístico, literário e filosófico encenado por meio da alegria, da graça e da simplicidade presentes no canto individual ou coletivo (WISNIK, 2004, p. 218).

Em alguns momentos de *Remanso de rio largo*, como em “Grimpa do coqueiro” (ADOLFO, 2018), a estrofe inicial, retirada da epígrafe da novela “São Marcos”, pode ser vista como chamada para um desafio. O cantor é despertado e precisa “responder” com o toque da viola e com a invenção de outras estrofes. O restante da composição é de Celso Adolfo.

O aedo contemporâneo despe-se de sua vida na cidade grande e entra inteiro no mundo rosiano. Deseja beber a sabedoria artística do cantador caipira, sua velocidade de raciocínio, sua escolha certa de rimas, seu senso de humor e sua perspectiva crítica diante das situações ao redor. Deve-se ainda salientar, nesse sentido, a presença, no CD, de quadras em que a vida corriqueira se cruza com imaginários fantásticos, surreais, onde as coisas comuns misturam-se às incomuns; lembranças de histórias religiosas, míticas, contos populares, poesias e cantos folclóricos. São momentos em que o absurdo vem ocupar lugar na vida cotidiana, como ocorre na cantiga “Mariquinha”, quando Celso Adolfo costura quadras das narrativas “Minha gente” e “A volta do marido pródigo”:

Cadê Mariquinha?
foi passia, entrou no balão
virou fogo no á
[...]
Negro danado, Siô, é Heitô
foi no inferno mas não entrou (REMANSO..., 2018).

Em “Cego maluco”, somos apresentados a quadras de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, completadas por versos do compositor. Aqui, como em outras canções, aparecem versos em primeira pessoa. Como um canto de cego visionário, são descritas situações inusitadas onde humor, visão poética e percepção lúdica de mundo convivem:

Vi um gato jogar bola
um grilo sentar na escola
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola (REMANSO..., 2018).

Um importante dado a ser salientado nas cantigas rosianas é a presença de cantos de trabalho. Em sua sina diária, lidando com animais no pasto, entre aboios como o conhecido “Eh, boi lá!... Eh-ê-ê-eh, boi!... Tou! Tou! Tou...” (ROSA, 1984, p. 37), algum vaqueiro puxa uns versos de cantoria como o a seguir, de “O burrinho pedrês”, que aparece na letra de “Um conto e cem”, canção citada acima:

Um boi preto, um boi pintado,
Cada um tem sua cor.
Cada coração um jeito
De mostrar o seu amor. (REMANSO..., 2018).

No Brasil, desde os tempos da escravidão, o canto, além da dança, funciona como espécie de bom remédio e parece portar – entre lamentos, alegrias, brincadeiras e lirismo – uma força que suaviza as dificuldades da labuta cotidiana, criando linhas de fuga entre territórios estriados. Os cantos dão ânimo à continuidade da vida.

Na canção “Ralando coco”, um “samba pinicado”, na definição de Celso Adolfo, em entrevista (ADOLFO, 2018), usufruímos do coco de Lalinho Salãthiel – personagem ladina rosiana, protagonista de “A volta do marido pródigo” –, ao lado de estrofes de “Minha gente” e “Corpo fechado”. Os dois versos finais são do próprio Celso. A composição, com o compasso bem marcado, traz a imagem de uma roda de dança rural. Segundo Mário de Andrade, o coco configura-se da seguinte maneira:

Dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão [...]. O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. Nota-se, na disposição coreográfica, visível influência indígena. É muito comum a roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de tipos de coco [...]. Acredita-se que o coco já vem dos negros dos Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para alimentação. (ANDRADE, 1999, p. 146).

Na canção avaliada por nós, o ato de ralar o coco, voltado ao trabalho, revela-se como ritmo contagiante. Desse modo, o “canto de trabalho”, usado para amenizar o esforço diário, tomaria – talvez pela imaginação em fuga do trabalhador – a forma de um prazer existencial ligado a um encontro festivo e mesmo amoroso:

Eu vou ralando coco
ralando até aqui
eu vou ralando o coco, morena
o coco de ouricuri (REMANSO..., 2018).

Ao final do livro *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado Júnior escreve que entre os diversos embates existentes no Brasil, no fim do período colonial, nota-se as disputas de

fazendeiros contra negociantes; mulatos contra brancos; pés descalços contra pés calçados; brasileiros contra portugueses... Faltou apenas “escravos contra senhores”, justamente aqueles a quem mais se aplicaria como lema reivindicador; é que os escravos falavam – quando falavam, porque no mais das vezes agiram apenas e não precisavam de roupagens ideológicas –, falavam na linguagem mais familiar e acessível que lhes vinha das florestas, das estepes e dos desertos africanos... (PRADO JÚNIOR, 2002, p. 1465).

José Miguel Wisnik, tratando dessa passagem, ressalta que os escravos eram silenciados em suas demandas; não tinham voz política, falavam uma outra linguagem. Falavam com o corpo, a ginga, as cantigas; algumas ligadas à origem do samba, e falariam, posteriormente, com o pé, no futebol (WISNIK, 2008, p. 412). Gilberto Freyre acreditava, de forma idealizada, que nas criações e atividades de forte presença negra, como o samba e o futebol, havia um movimento de sublimação estetizada de forças populares indomáveis, violentas, que poderiam comprometer a ordem social do país (FREYRE, 1964 *apud* WISNIK, 2008, p. 416).

Ao dizer que os escravos falavam com uma “linguagem mais familiar e acessível”, com a gestualidade da dança, da música, da religião, Caio Prado Júnior estaria, de acordo com José Miguel Wisnik, apontando “ainda que indiretamente, para aquilo que ele mesmo silencia: as vozes caladas da população escrava, que habitam uma outra temporalidade” (WISNIK, 2008, p. 412). Para Wisnik (2008, p. 412), “Gilberto Freyre, a seu modo, e com pressupostos muito diferentes, não faz outra coisa senão dar corpo ao lado dionisíaco dessa presença silenciada em Caio Prado Júnior – a sobra, ou o excedente humano, investida nessa empreitada colonial”.

Voltando ao CD *Remanso de rio largo*, em “Amor doído”, o compositor retoma quadras de “O burrinho pedrês”, aparecendo com um verso de sua autoria apenas no fechamento da canção. A música é cantada inicialmente em forma de moda de viola; depois, ganha ritmo mais marcado. Uma das passagens trata da temática da escravidão, incômodo colonial que aparecia reformulado nas cantorias que lembravam as duras histórias do povo negro. O escravo Rio Preto, não suportando a opressão, desvela sua postura libertária quando acontece a abolição. O próprio nome da personagem sugere a força indomável de um rio caudaloso que, com suas águas escuras, barrentas, guarda, em suas profundezas desconhecidas, a potência da transformação:

Rio Preto era um negro
que não tinha sujeição
no gritar da liberdade
o negro deu pra valentão (REMANSO..., 2018).

Os problemas sociais existentes entre os iguais, como a inveja, a traição, a violência, aparecem nas novelas de *Sagarana*, mas nelas surgem também vivências comunitárias positivas, saberes e afetos capazes de estabelecer múltiplas conexões. As quadras e canções cumprem importante papel nesse sentido. Como dissemos, há nas cantigas o vínculo com um espaço-tempo mais alargado, em descompasso com o ritmo mais acelerado do bravo mundo cotidiano. Mesmo nos cantos mais rápidos, como coco, cateretê, chula, percebe-se um ritmo em descontinuidade com o andamento habitual do dia-a-dia urbano, cercado pelos interesses da vida prática.

Na novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”, após incitar o ódio e sofrer diversas violências, Nhô Augusto é acolhido pelo casal de negros Quitéria e Serapião. Abrem-se clareiras de hospitalidade e afeto no trajeto do até então bruto e valente protagonista. O ritmo da narrativa torna-se, nesse tempo de recolhimento da personagem principal, mais lento, pautado pela maior presença do silêncio, de instantes de introspecção e maior interação com o próprio ritmo da natureza. Em certo momento, a negra Quitéria canta:

As árvores do Mato Bento
deitam no chão p’ra dormir... (ROSA, 1984, p. 354).

Ao retomar o dístico rosiano e procurar adaptá-lo à estrutura musical, o compositor inverte a ordem do segundo verso e canta, em vez de “Mato Bento”, “Mato Dentro”. Sob nova configuração, os versos surgem da seguinte forma:

As árvores do Mato Dentro
Pra dormir deitam no chão (REMANSO..., 2018).

Desse modo, homenageia a importante cidade histórica mineira, Conceição do Mato Dentro, e apresenta o signo “mato” que muitos carregam interiormente, na memória afetiva. Temos aqui um bom exemplo de trabalho de “tradução” como recriação artístico-cultural ligada à arte do inacabado.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Nhô Augusto precisava deitar-se, recolher-se à insignificância da terra, do húmus, aprender a humildade para voltar a renascer. Isso acontece quando, em certo dia, chega uma forte chuva ao sítio onde Augusto vivia com o casal de negros Quitéria e Serapião. Com a chegada das águas, Nhô Augusto recobra sua energia vital e parte para cumprir sua sina, terminando por enfrentar Joãozinho Bem-Bem.

Deve-se notar, nos textos, a presença de cantos de guerra, como vemos em “Tim Tatu”  que recebe este nome por conta de personagem cangaceiro e cantador. Na canção, encerrada por estrofe escrita pelo compositor, são transpostas as quadras a seguir, retiradas da novela “A hora e a vez de Augusto Matraga”:

A roupa lá de casa
 não se lava com sabão
 lava com ponta de sabre
 e com bala de canhão

O terreiro de lá de casa
 não se varre com vassoura
 varre com ponta de sabre
 bala de metralhadora (REMANSO..., 2018).

Ao contrário dos tempos de enfrentamento de adversidades, dos momentos de luta, como nas duas estrofes acima, a canção lírico-amorosa “Desejo” (ADOLFO, 2018), leva-nos a outra percepção espaço-temporal. Somos apresentados a uma balada leve com andamento que sugere acolhida, introspecção. A relação com os milagres da natureza influencia tempos vividos com o ser amado. Querer ver os céus do sertão com os olhos da amada é ser tomado pela potência criativa e encantadora do mundo, no desejo de que esse frescor renove a existência e confirme a união amorosa. Seguem as duas estrofes finais da canção, a primeira elaborada por Celso Adolfo; a segunda, retirada da novela “São Marcos”, com pequena alteração na parte final:

Eu já pisei nos sertões
 nas noites deste planeta
 pra ver o céu com teus olhos, menina

dá-me olhos de cometa

Teus olho tão singular
dessas trancinhas tão preta
Qero morrer eim
teus braço, menina [sic] (REMANSO..., 2018).

Na chula “Milho no papo”  há misturas de trechos de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”, mas a maior parte da letra foi escrita pelo autor prateano. Mário de Andrade estabelece a seguinte definição da chula: “Dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferencialmente concebida no Modo Maior” (ANDRADE, 1999, p. 139). O musicólogo cita como exemplo o que acontecia na igreja do Bonfim, em Salvador: enquanto umas pessoas se dedicavam à lavagem da escadaria, outras, de um lado da igreja, cantavam chulas e cançonetas com acompanhamento de violão. Mário aproxima a chula do lundu (ANDRADE, 1999, p. 139). Nos versos presentes em “Milho no papo”, a poesia parece fugir do céu e habitar o cotidiano, descrito por jogos de rimas que transitam entre o canto e a fala ritmada, lembrando semelhanças entre o desafio e o *rap*. Na letra, surgem insinuações, brincadeiras, são utilizados termos que parecem querer atizar o parceiro de cantoria e gerar efeito de comicidade, como ocorre em diversas cantigas folclóricas. Segue o trecho inicial, retirado de “São Marcos”:

Tempo de festa no céu. Deus pintou o surucúá:
com tinta azul e vermelha, verde, cinzenta e lilá.
Porta do céu não se fecha: surucúá fugiu pra cá.

Azul é do céu, marrom da taboa
eu já tolerei muita gente à toa
[...] (REMANSO..., 2018).

A canção “Feitiço” traz referências a duas personagens da novela “São Marcos” em uma letra elaborada com menções a credices populares. No trecho abaixo, suindara refere-se a uma espécie de coruja:

Galo preto, sexta feira da paixão
a risada da suindara dá aflição
sal no chão, fáiça, toco de tição

coração bateu no pé, bateu na mão (REMANSO..., 2018).

Em “Duelo”, a prosa rosiana homônima é recontada em forma de versos bem ajustados, embasados pelo ritmo melódico de chula, gênero arraigado ao universo sertanejo. Ao final da “transcrição”, aparecem os versos:

Pois, na mulher, quando cabem dois amores
um dos dois não fica vivo e o outro morre sem razão
(REMANSO..., 2018).

Essa estratégia discursiva remete-nos aos provérbios, ao tom de conselho, ao interlocutor-ouvinte, geralmente relacionado à experiência de pessoas mais vividas. Além desse aspecto, notamos um paradoxo neste trecho, chiste que, mais uma vez, lembra os jogos de sentido e linguagem presentes na sabedoria inventiva dos artistas populares.

Remanso de rio largo apresenta-nos também histórias de morte e traição, como ocorre em “Faquinha Quicé”, uma “chula pratiana”, na definição do autor; canção em que é reescrita, com maestria, a história de “Corpo fechado”. Na segunda estrofe, o artista traça detalhes da personagem Targino:

Cobra cega enxergando de um olho caolho
tinha veneno guardado de molho
fazia poeira bufando pro chão
cuspindo ruindade pra trás do balcão
moendo e mexendo a ruindade com mão
tinha jeito nenhum de gostar dele não (REMANSO..., 2018).

Mário de Andrade e Guimarães Rosa ficariam entusiasmados se fossem convidados a assentarem-se à roda de uma fogueira para ouvir o violeiro Celso Adolfo pontear sua viola e entoar seu canto firme e leve, recontando histórias com os peculiares compassos da cultura popular mineira e brasileira.

Seria muito bom se alguma nova edição do livro rosiano viesse com um encarte do CD de Celso Adolfo; assim, as palavras virariam músicas, as canções se transformariam em literatura. Poderíamos sentir os climas, as entonações, as sutilezas sonoras típicas do jeito de ser interiorano. Com suas invenções, Celso Adolfo – pensando em Drummond – faz o espírito musical de Minas (ANDRADE, 2002, p. 432) ressoar por entre as linhas da prosa rosiana. As cantigas sobrevivem porque estão totalmente

imersas no cotidiano, nos acontecimentos trágicos, amorosos, realistas e inexplicáveis da vida do homem e da mulher comum.

O CD *Remanso de rio largo* traz também, entre as composições – não em sequência –, “Capim dourado” (ADOLFO, 2018), cuja letra nos oferece uma versão da história de persistência e heroísmo de “O burrinho pedrês”; “Ê Zoeira! Ê Poeira!”, (ADOLFO, 2018) cantiga alegre que associa imagens de *Sagarana* à memória do cantor e “Grimpa do coqueiro”, despertada pela seguinte epígrafe de “São Marcos”:

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro
não era homem, era um coco bem maduro
não era coco, era a creca de um macaco
não era creca, era o macaco todo inteiro (REMANSO..., 2018).

O álbum termina com “Samba-chula”,  letra e música de Celso Adolfo, em que se mesclam os dois ritmos presentes no título, amalgamados em uma levada típica do Recôncavo baiano. A canção foi criada em forma de intertexto com a narrativa “A volta do marido pródigo”. A estrofe final faz alusão a uma passagem lírica de *Grande sertão: veredas*: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, 1986, p. 272). Por meio do artesanato poético, o cancionista recupera e reelabora sentidos e sonoridades que compõem a escrita rosiana, dando ao texto o seguinte formato:

O amor é um remanso na loucura
é um laço na razão
o amor é o descanso da ternura
repouso da paixão. (REMANSO..., 2018)

A ideia de remanso surge nessa composição do CD cujo título, *Remanso de rio largo*, remete-nos a trecho da Canção de Siruiz, presente em *Grande sertão veredas*:

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p’ra dar batalha,
convido meu coração... (ROSA, 1986, p. 101).

Os versos trazem a ideia da tranquilidade que se deve buscar mesmo em tempos de guerra, de insensatez, e podem também sugerir correspondências entre luta, trabalho, criação, doação e alegria, pois a

vida nos pede coragem. Prosa e canção como as de Guimarães Rosa e de Celso Adolfo são como bálsamos, como pássaros coloridos fugindo dos céus a suavizar a vida diária, como notas musicais estranhas a nos atirar a atenção, a sensibilidade, e nos dar confiança para o enfrentamento do tempo presente.

Remanso é um lugar quieto de beira de rio, onde a água normalmente gira devagar, lugar de sossego, de descanso. Nessa instância, há uma suspensão do fluxo mais forte das correntes. Ali o tempo caminha a contrapelo da velocidade habitual das águas que têm mais pressa de chegar ao mar. Remanso é um espaço bom para pescar. Mas como a vida é um negócio perigoso, o pescador matuto precisa agir com cuidado pois, em um rio largo, ou em época de chuva, o remanso pode não ser tão calmo e acumular muita água rodando como forte redemoinho por baixo da aparente calma. Se alguém cair em remanso de rio largo, é difícil sair. Torna-se fundamental saber amar e respeitar a natureza, seus fluxos, paragens e contrafluxos; o que é calmo, mas pode se tornar ameaçador. Em um remanso, o pescador associa seu repertório de saberes a uma postura zen-budista. Silêncio, concentração, calma, algum canto de pássaro ao longe, um voo de garça, um barco que desce lentamente o rio fazem parte dessa pintura, desse momento de retiro, de fuga dos ruídos incessantes da cidade, de distanciamento da produção cultural de massa, dos projetos políticos “progressistas”. Nesse lugar, a linha com o anzol é lançada e a vara de bambu é segurada com cuidado. O pescador entrega-se ao seu ofício, à espera de um peixe bom. Sabedoria, atenção, paciência e fruição são noções que andam juntas na ação do pescador sertanejo – presentes também na tarefa do escritor e compositor – e podem ser aprendidas no contato com a leitura e a audição de densas criações, como as presentes em *Sagarana* e *Remanso de rio largo*.

Referências

ADOLFO, Celso. *O processo de criação de Remanso de rio largo*. [Entrevista cedida a] Roniere Menezes. Belo Horizonte, 16 dez. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Prece de mineiro no rio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; TELES, Gilberto Mendonça (fixação de textos e notas); SANTIAGO, Silviano (introdução). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 432-433.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toi (coord.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba *et al.* (org.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. p. 11-42.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247. (Coleção Fortuna Crítica).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

PRADO JÚNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. v. 3.

REMANSO de rio largo. [Compositor e intérprete]: Celso Adolfo. Belo Horizonte: Estúdio Verde, 2018. 1 CD. (40 min).

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em: 18 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 13 de fevereiro de 2019.

Resenha



SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

Danielle Corpas

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
daniellecorpas@letras.ufrj.br

Recentemente saíram no Brasil dois títulos de Silviano Santiago dedicados a Guimarães Rosa: o *e-book* *Porque amo Rosa* (São Paulo: e-galáxia, 2016) e *Genealogia da ferocidade*, originalmente preparado como prefácio à edição de *Grande sertão: veredas* da coleção venezuelana Biblioteca Ayacucho. Vamos ficar aqui com o segundo, uma intervenção mais incisiva nos debates sobre Rosa.

O autor refuta ferozmente todo um acúmulo crítico que vem se formando desde o lançamento do romance de 1956. Tomando como momento inaugural a leitura de Antonio Candido em “O homem dos avessos” – “a mais notável e brilhante” entre “todas as primeiras respostas unilaterais e egoístas” ao livro (SANTIAGO, 2017, p. 35) –, procura desconstruir a lógica de abordagem que relaciona a criação sem par do escritor mineiro à história da literatura ou do Brasil (a seu ver, uma recepção hegemônica e acomodatória, redutora da alta potência de impacto desestabilizador que tem o texto). Em contrapartida, propõe “o modo de abertura ao mundo do olhar e do corpo animal, questão que fascina, mas que ainda embrutece o pensador que só consegue se afirmar teoricamente pela visão antropocêntrica do mundo” (SANTIAGO, 2017, p. 107).

Já por essa breve descrição deve ser fácil notar que estão sendo levadas adiante divergências que vincam o campo da crítica literária brasileira, vindas de longa data, com marco na polêmica entre Silviano

Santiago e Roberto Schwarz a propósito de dependência cultural na América Latina. *Genealogia da ferocidade* se arma como mais um momento da competição (para lembrar um título de Schwarz) entre perspectivas teóricas influentes e conflitantes. Tanto que, ao lado de Candido, Schwarz é um dos poucos críticos brasileiros cujas proposições sobre a obra de Rosa são discutidas. Não há referência a estudos recentes que, indiretamente, o ensaio metacrítico contradiz – nem a leitura mais amadurecida de Candido, em “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, é levada em conta. Quem acompanha os debates sobre *Grande sertão: veredas* sabe que, dos anos 1990 para cá, quando preponderavam interpretações de signos esotérico-filosóficos e elogios ao virtuosismo linguístico-compositivo do escritor, uma série de trabalhos reconfigurou a recepção do romance, passando, com resultados bem diversos, pela consideração da matéria brasileira. Por mais que um prefácio dirigido a leitores estrangeiros não possa mesmo deter-se em pormenores de uma extensa fortuna crítica local, a mira direcionada à primeiríssima recepção acaba por fazer *tabula rasa* de uma discussão que se adensou bastante entre nós.

O pressuposto inicial da *Genealogia* é o mesmo que comandou “A lição inaugural de Clarice Lispector” (SANTIAGO, 1997): em ambos os casos, estaríamos diante de escrita que configura exceção absoluta na literatura brasileira, totalmente desconectada do que lhe antecede. *Grande sertão: veredas* é apresentado como “objeto estético insólito”, “monstro” de “beleza selvagem” (SANTIAGO, 2017, p. 11), que irrompe no sistema literário brasileiro de modo intempestivo, sem qualquer vínculo de ordem histórica. Certo, Guimarães Rosa é um escritor singularíssimo, mas daí a concluir que relações com predecessores, contemporâneos ou pósteros pouco interessam quando se trata da criação do gênio... Como demonstrou Luis Bueno, é preciso pensar bem antes de ratificar o “lugar-comum da história literária brasileira” que tende a isolar Rosa e Clarice como “demiurgos de si mesmos”.¹

¹ “A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais”. (BUENO, 2001, p. 250).

É nisso que insiste Silvano Santiago: para penetrar de fato no *Grande sertão*, convém não considerar a história da literatura – seja a brasileira, estreita demais em relação à “bitola larga, larguíssima da modernidade literária” daquela “aberração inquietante, perturbadora e solitária” (SANTIAGO, 2017, p. 24); seja a chamada “ocidental”, considerada tão somente como sustentáculo de visadas eurocêntricas que submetem o romance a um paradigma incompatível com sua “qualidade selvagem” (SANTIAGO, 2017, p. 11). Correlações com a história da literatura seriam tentativas de domesticar um monstro que nos desafia, forçar a acomodação desse ente intratável, irreduzível a explicações, em um lugar pré-moldado. O mesmo se aplica a correlações com a história do Brasil. O ensaio denuncia tudo isso como “sobrecapas” impostas por críticos aos quais é atribuída a (des)qualificação de “adestradores” – aqueles cujas leituras obliteram a fruição não mediada de uma inquietante beleza monstruosa.

Em *Grande sertão: veredas*, a *qualidade selvagem* dessas regiões coloniais se materializa na complexa e intrincada *beleza monstruosa* de obra artística *sui generis*, descomprometendo-a temática, histórica, social e ideologicamente da artificialidade cultural operada pelos sucessivos exercícios de racionalização e de controle da barbárie por diferentes estilos-de-época ou pelos bons e progressistas sentimentos nacionalistas que embasam as manifestações letradas nas antigas colônias europeias e, na realidade, em todas as nações recém-independentes do jugo antropocêntrico e eurocêntrico do planeta. (SANTIAGO, 2017, p. 29; grifos do autor).

A proposta para fazer jus à ferocidade do *Grande sertão* consiste em “matar à mão curta, à semelhança do jagunço, o principal adestrador do mostro do Alto São Francisco. Ou seja, é chegado o momento de enfrentar o crítico e o historiador de literatura que adota valores universais *eurocêntricos*” (SANTIAGO, 2017, p. 100; grifo do autor). Dando nome aos bois: seria chegado o momento de libertar o monstro do efeito de uma tradição crítica (reputada hegemônica e eurocêntrica) que se fundou com Antonio Candido; desviar a discussão do legado do “mestre da USP” (SANTIAGO, 2017, p. 76) para desvincular o romance de qualquer lastro na história (da crítica, da literatura, do Brasil) e experimentar sua potência *wilderness*. “Desconstruir significa desatar o elo proposto pela tradição historicista e amistosa” (SANTIAGO, 2017,

p. 101), investir no “*desabono do tempo histórico*” (SANTIAGO, 2017, p. 103; grifo do autor): “O monstro não quer representar nada; é apenas Espaço-sem-Tempo no planeta Terra. É *wilderness*, do momento em que, desprovido dos marcos pré-determinados pelo saber histórico, se encontra apenas configurado pelas balizas que lhe são próprias e legítimas” (SANTIAGO, 2017, p. 104). Comparecem nesses passos da argumentação outros pressupostos: “tempo histórico” se reduz a determinação cronológica; “saber histórico” figura como “História oficial” (SANTIAGO, 2017, p. 47), algo unívoco e pré-fixado (em “marcos”), externo à obra de ficção – nunca como possibilidade para conhecimento de processos objetivos que se possa elaborar no ato da crítica à composição estética. De modo equivalente, ao ponto de vista interessado na particularidade de experiências sociais experimentadas no Brasil é estendida, subliminarmente, a atribuição daqueles “sentimentos nacionalistas” referidos no trecho transcrito acima.

No afã de defender a leitura de *Grande sertão: veredas* como Espaço-sem-Tempo, Silviano Santiago chega a afirmar peremptoriamente que é gesto crítico arbitrário levar em consideração o contexto da Primeira República quando se trata de “trama selvagem desprovida de marco histórico rigoroso” (SANTIAGO, 2017, p. 47). É verdade que o narrador Riobaldo não fornece datas precisas, mas sabemos que há índices, como a menção à Coluna Prestes e a certidão de nascimento de Diadorim – datada “da era de 1800 e tantos...” (ROSA, 1986, p. 535) –, que permitem, sim, situar a ação. Mesmo sendo poucos os marcos cronológicos, uma série de outros elementos evidencia o solo histórico em que têm lugar as aventuras do ex-jagunço. Esse tipo de dado textual é sonogado ao leitor de *Genealogia da ferocidade*.

Por essas e outras, é preciso estar atento à estratégia argumentativa do autor de *Vale quanto pesa*, que recorre a dois pesos e duas medidas em seu *playdoier* pela leitura de *Grande sertão: veredas* proposta “ao possível leitor desconstrutor de nossos dias”, a cuja imaginação o romance *wilderness* “chega sob a forma de mistério” insondável (SANTIAGO, 2017, p. 33), diante do qual a atitude preconizada é deixar-se absorver pelo indecível, lançar-se ao aberto. Não é que a desconstrução chancele algum vale-tudo impressionista, isso fica claro:

A desconstrução não visa a escorraçar do palco da arte a crítica especializada, por isso não tem como finalidade exibir a criação literária – o romance ou o poema – tal e qual. Ela simplesmente questiona os labirintos corretos ou os subterfúgios mistificadores usados pelos adestradores para deles se valerem com ou sem pertinência. Nomeia uma estratégia teórica, embora não indicie um caminho teórico único. [...] A desconstrução é, em última análise, um projeto frontal e circunlunar de *convivência conflitiva* com o objeto literário somado à prole interpretativa que ele alimentou. (SANTIAGO, 2017, p. 96; grifos do autor).

O problema é a pertinência dessa estratégia que, dando-se a liberdade de “simplesmente” questionar inclusive “labirintos corretos” da crítica especializada, emite juízos operando com dois pesos e duas medidas. Acena ao leitor desavisado com promessa libertária de não indicar “caminho teórico único” e, na prática, acaba por submetê-lo a um arbítrio. A discussão do eurocentrismo é um exemplo de linha de força no ensaio que fica enfraquecida por causa disso. É denunciada como eurocêntrica, recusada terminantemente, a “prole interpretativa” de *Grande sertão: veredas* que leva em conta ressonâncias da tradição literária ocidental, como o romance de cavalaria e o mito fáustico. Essas matrizes, de fato, se tomadas como chave de leitura, tornam-se restritivas. Mas não deixam de ser elementos flagrantes na composição de Rosa, portanto remeter a elas não constitui mera veleidade de intérprete – pelo contrário, é uma questão crítica relevante a incorporação dessas referências na criação do sertão roseano, já que conferem à trajetória de Riobaldo uma aura de heroísmo universalista e mitificado. Silviano Santiago nem faz esse tipo de ponderação nem explica porque, se cânone literário não interessa, porque sua *Genealogia* segue um cânone teórico validado *a priori* – Agamben, Derrida, Pierre Clastres, Heidegger...

Apoiada nessas bases, a leitura de *Grande sertão: veredas* como Espaço-sem-Tempo procura afirmar-se contra suposta hegemonia de uma tradição crítica, mas redundando em reafirmação de lugares-comuns na recepção de Guimarães Rosa – ou seja, o que se pretende ruptura radical acaba resultando em mais do mesmo. Reedita-se, por exemplo, o repetidíssimo elogio à ambiguidade e à abertura do romance para a infinidade – lidas agora, e não pela primeira vez, como indecisão lúdica, a partir da “lição de Derrida” (SANTIAGO, 2017, p. 69). A “indecisão metafísica” (SANTIAGO, 2017, p. 68) – o *tudo é e não é*, máxima de

Riobaldo que emblematiza um princípio estruturante do romance – costuma ser tomada como absolutamente positiva, como se fosse convite à liberdade. Raramente é pensada como limite, giro em falso, sintoma de uma má-infinitude ou eterna não-superação de problemas históricos, da vida social.

Outro lugar-comum que o ensaio reitera: a própria figura de Riobaldo permanece inabalável em posição dignificada, já não como “homem humano” (ROSA, 1986, p. 538), o que é mais comum, mas por sua *ferocidade*, indomável violência superadora, de certo modo redentora. Não são postos em xeque o oportunismo brutal do herói em sua atuação como chefe de jagunços, o pacto com o poder dos fazendeiros que constitui solução individualista para alçar-se à posição vantajosa de proprietário em que se encontra na velhice (com os ex-companheiros de jagunçagem submetidos a seu favor e arbítrio na condição de meeiros em suas terras), ou a autojustificação do narrador que nos coopta, com estratégias discursivas que amenizam sua parcela de responsabilidade pela manutenção de um estado de coisas catastrófico no sertão. Em *Genealogia da ferocidade*, o sertanejo Riobaldo é apresentado como objeto da “forma primeiríssima de *domesticação*” (SANTIAGO, 2017, p. 63) operada pelo “pseudonarrador anônimo” (SANTIAGO, 2017, p. 60), o visitante urbano e letrado, personagem silenciado a quem se dirige o fluxo oral do relato: “o observador se transforma em coprotagonista, servindo de contraponto domesticador das ideias mais afoitas ou mais destemperadas do jagunço observado” (SANTIAGO, 2017, p. 66). A hipótese segundo a qual a “fala selvagem do jagunço” (SANTIAGO, 2017, p. 62) é domesticada na construção do texto pelo pseudonarrador, duplo do autor, desconsidera o quanto o ex-jagunço fazendeiro, que se admite “sofismado de ladino” (ROSA, 1986, p. 7), maneja com solércia o andamento da narração, de tal modo que suas controversas ações pregressas acabam justificadas aos olhos de seu interlocutor, também duplo do leitor: “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou” (ROSA, 1986, p. 538). Afinal, quem submete quem?

O ensaio de Silviano Santiago é contundente, com passagens especialmente instigantes para discussões sobre a moldura dramática da “conversa nossa de relato” (ROSA, 1986, p. 397), a reação de Guimarães Rosa à primeira recepção de seu romance, a construção de sua “*persona* de escritor de gênio” (SANTIAGO, 2017, p. 18) e o modo como facetas do sertão roseano são apropriadas por Glauber Rocha. Traz

a marca da capacidade de Silviano Santiago em manter-se alinhado à “contemporaneidade teórica” (SANTIAGO, 2017, p. 80); há décadas criativo em sua deriva por vertentes em voga a cada momento, como agora algo do pós-humanismo, temperado com pós-estruturalismo e pós-colonialismo. Daí a relevância conferida à “questão de *gender*” (SANTIAGO, 2017, p. 85); daí que a desconstrução desemboque na prescrição do “abandono de toda perspectiva *antropocêntrica*” (SANTIAGO, 2017, p. 105), valorizando, acima de tudo, a “perspectiva da percepção animal” a partir da “lição de Uexküll” (SANTIAGO, 2017, p. 109) – biólogo que inspirou Heidegger em cursos ministrados entre 1929 e 1930, lembrados por Agamben em *O aberto*.

Mas, em prol da leitura de *Grande sertão: veredas* como experiência corpórea orientada por “sensações e emoções térmicas” (SANTIAGO, 2017, p. 109), com o desabono do tempo histórico, *Genealogia da ferocidade* coloca em segundo plano dores do corpo social, complicações da vida brasileira que podem ser pensadas – e vêm sendo – com a composição de Guimarães Rosa. Mesmo que haja no romance algo do *Umwelt* de Uexküll, a opção do crítico desconstrutivista por aconselhar esse viés para a leitura, abafando a possibilidade de discussão da história e da sociedade, é, no mínimo, curiosa. Dado o momento regressivo que vivemos, o que significa esse elogio a irracionalismo hedonista² a propósito de um romance que pode despertar reflexão sobre tantas complicações, do Brasil e do mundo?

² Em outro texto recente sobre *Grande sertão: veredas*, publicado no programa do espetáculo-instalação de Bia Lessa homônimo ao romance, Silviano Santiago ([s.n.t.]) ressalta a “alegria de viver” no animal humano: “Extraordinário em Guimarães Rosa é que, no mais profundo da vida humana miserável e autodestrutiva, na morte, há lugar para o afeto e o amor. Ao compasso de espera, Riobaldo e Diadorim dançam novos e felizes tempos. Piscam a alegria de viver, como vagalumes que a mata libera à noite”. Encenada em capitais do Brasil a partir do segundo semestre de 2017, a montagem que contou com colaboração de Silviano também reitera antigas tendências à positivação mistificadora da trajetória do herói no romance de Rosa. Como, ao que tudo indica, estamos, neste exato momento, bem longe de “novos e felizes tempos”, tal tipo de apropriação utópica de *Grande sertão: veredas*, abolindo a dimensão da história social, privilegia o que há nele de conformismo individualista.

Referências

BUENO, L. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, São Paulo, n. 2, ed. 34, p. 249-261, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTIAGO, Silvano. [Para Bia Lessa, só o espetáculo teatral pode expandir a forma inovadora da literatura]. In: *GRANDE sertão: veredas* – espetáculo-instalação de Bia Lessa a partir da obra de João Guimarães Rosa. Programa do espetáculo distribuído em unidades do Centro Cultural do Banco do Brasil entre 2017 e 2018. [s.n.t].

SANTIAGO, Silvano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1997. Caderno Mais!

SANTIAGO, Silvano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

Data de recebimento: 1º de maio de 2018.

Data de aprovação: 25 de junho de 2018.